



Procedures voor de poëzie Sybren Polet en het probleem van de authenticiteit

Thomas Vaessens

PUBLICATIEDATUM 28 JUNI 2002

ARTIKELNUMMER 02.04

SAMENVATTING

Veel van Sybren Polets gedichten wekken een machinale, kunstmatige indruk. Zij lijken met behulp van procedures gemaakt te zijn. Met dit 'proceduralisme' distantieert deze dichter zich tamelijk rigoureuus van het traditionele beeld van poëzie, dat ervan uit gaat dat het gedicht een lyrische ontboezeming is van een 'ik' (een 'ik' die de inhoud van het gedicht dus van tevoren bedacht heeft). Polet lijkt andersom te werk te gaan. Er is niet eerst een inhoud, maar er is eerst een vorm, een formeel stramien. De 'inhoud' lijkt daarmee niet door een ik te zijn aangebracht. In deze bijdrage bespreek ik het procedurele karakter van Polets poëzie in relatie tot het postmodernisme.

SUMMARY

Many of Sybren Polet's poems create a mechanical, artificial impression. They seem to be made with the help of procedures. With this 'proceduralism' Polet dissociates himself from the general idea of poetry that says that a poem is a lyric outpouring of a single subject (a subject that invented the content of the poem beforehand). Polet's routine seems to go by the other way round. At first, there is not a content, but a form, a pattern. In this paper I concentrate on Polet's 'proceduralism' that is, in my opinion, a postmodern feature of his poetry.

INLEIDING¹ - POLETS MUTATIEPOËZIE

De dichter Sybren Polet heeft sinds zijn debuut in 1948 een voorkeur voor (en is op zijn sterkst in) het langere gedicht. De vele reeksen en sequenties bepalen het karakter van zijn vorig jaar verzamelde *Gedichten 1998-1948*, een door de dichter zelf samengesteld overzicht van zijn imposante dichterlijke carrière. Wie Polets afzonderlijke bundels er nog eens bij pakt, ziet dat dichter en uitgever het opnieuw niet zo nauw genomen hebben met de regels van de kunst die 'tekstbezorging' heet. Net als in eerdere verzamelaars, *Persoon/onpersoon* (1971) en *Gedichten I* (1977), heeft Polet zijn bundels voor deze gelegenheid herzien, en de slechts elf regels lange verantwoording van dit toch monumentale boek doet dat nonchalant af met de mededeling dat de oudere bundels 'min of meer fors getrimd' zijn en dat 'een aantal gedichten werd bewerkt' (p.624).²

Een dichter die zijn werk graag presenteert in cycli, wekt daarmee de indruk dat hij veel belang stelt in de onderlinge samenhang van zijn afzonderlijke gedichten. Toch hebben veel van de wijzigingen die Polet in de loop van de tijd in zijn werk heeft aangebracht juist betrekking op de samenstelling van zijn reeksen en sequenties, waarmee de coherentie ervan juist wordt gerelativeerd. Vaak plaatst hij gedichten bij hergebruik in een andere directe omgeving, waardoor ze ook andere verbanden aangaan. Zo schaart hij gedichten die aanvankelijk deel uitmaakten van een cyclus bij een volgende gelegenheid tussen andere gedichten ('Curriculum mix' uit *Persoon/onpersoon*, bijvoorbeeld) of verhuist hij gedichten zelfs van de ene bundel naar de andere ('In het centrum' stond eerst in *Demiurgasmen*, later in *Organon*). Vooral reeksen van gedichten zijn bij Polet niet veilig. Zo laat hij ze in een totaal andere samenstelling herdrukken (de cyclus 'Yahoo' uit *Persoon/onpersoon*); bekort hij ze bij hergebruik tot één gedicht (de 'Sequentie Haven' uit *Taalfiguren II* wordt het enkelvoudige gedicht 'Haven' in *Gedichten 1998-1948*); of laat hij ze in een andere bundel deel uitmaken van een andere serie (de reeks 'Machinale gedichten' verscheen oorspronkelijk in *Organon*, maar werd in *Konkrete poëzie* opnieuw opgenomen, nu samen met het gedicht 'Journalistiek' in een nieuw reeksverband: 'Mutatiepoëzie', waarin de oorspronkelijke volgorde van de 'Machinale gedichten' werd omgedraaid).

¹ Dit artikel is geschreven in de onderzoekstijd die ik genoot in het kader van een Gastprofessur aan het Institut für Deutsche und Niederländische Philologie van de Freie Universität Berlin in het wintersemester 2001-2002. Ik maak van de gelegenheid gebruik mijn Berlijnse collega's prof. dr. Matthias Hüning en prof. dr. Jan Konst te bedanken voor de aangename samenwerking.

Toch hoeft de poëziefhebber, die in de boekhandel aarzelend met Polets *Gedichten 1998-1948* in de hand staat, niet te besluiten maar met zijn aanschaf te wachten tot dat eerdaags een écht definitieve editie van deze poëzie verschijnt. In deze bijdrage wordt althans betoogd dat het feit dat Polets reeksen in steeds andere, ‘onaffe’ combinaties tot ons komen, fundamenteel is voor zijn dichterschap. De voortgang in de cycli en sequenties is bij deze dichter zelden logisch-chronologisch of logisch-thematisch verantwoord. Polet beschouwt de vorm van het gedicht niet als het vat waarin de tevoren gekozen/bedachte/ingegeven inhoud gegoten is, maar als het niet geanticiperde resultaat van een dichtprocedure waarin toeval een belangrijke rol speelt. Dit postmoderne ‘proceduralisme’ staat hier centraal.³ Een van de gevolgen ervan is dat Polet, anders dan zijn romantische en modernistische voorgangers, een cyclus niet langer als een organisch, onherhaalbaar geheel beschouwt. Zijn vorm staat, in principe én in de praktijk, open voor recombinate van de elementen.

1. ORGANISME OF MECHANISME? AUTHENTICITEIT

‘Fragments are the only forms I trust’ – met instemming haalt Polet deze bekende uitspraak van (een personage van) Donald Barthelme aan in zijn verzameling maxims *Crito, ik ben de literatuur nog een haan schuldig* (1986).⁴ Het is inderdaad een heel economische verwoording van wat ook Polet zelf talloze malen heeft geformuleerd: elke ‘eenheid’ is het resultaat van een ordening; orde is altijd aangebracht, ook als zij zich als ‘natuurlijk’ voordoet. Afgeronde gehelen moeten derhalve ontmaskerd of ten minste gewantwoord worden, ook door de dichter, die de aandacht liever vestigt op brokstukken en scherven.⁵

² Paginanummers in de lopende tekst verwijzen naar Polet, *Gedichten 1998-1948*.

³ Het begrip ‘postmodernisme’ wordt in dit artikel gehanteerd cf. het voorstel in Joosten & Vaessens, ‘Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie’.

⁴ Polet, *Crito*, p.61.

⁵ Enkele voorbeelden, allemaal uit *Crito*: hij spreekt van ‘de fontanellen’ van het gedicht die ‘niet mogen verbenen’ (p.62); schrijft over het ‘tussenwit’ als ‘essentie van het fragment’ (p.62); stelt ‘vluchten in de orde’ tegenover ‘het waagstuk van de onorde’ (p.78); noemt elke ‘kontinue, consistente historie’, die de geschiedenis anders dan in ‘scherven’ probeert over te leveren, een ‘epiese fictie’ (p.102-103); en hij keert zich tegen de ‘gemeenplaats’ dat de som der delen meer is dan de afzonderlijke delen, want ‘de delen verliezen aan afzonderlijke waarde binnen het totaal, de eenheid ontkracht de details en het kan best zijn dat het verlies aan detailwaarde groter is dan de totale waarde die de zelfstandige details ontleen aan hun configuratieve som’ (p.69). Zie ook deze

Ook in zijn poëzie geeft Polet blijk van zijn wantrouwen ten opzichte van het natuurlijk ogende, organische geheel. Voor zover er zulke 'gehelen' bestaan, zijn ze nadrukkelijk kunstmatig: zijn gedichten ogen mechanisch, onder meer door het veelvuldig voorkomen van termen uit fysica en techniek. Onder het aan Walt Whitman ontleende motto 'The modern man I sing' haalt hij talloze 'onpoëtische', technische moderniteiten zijn poëzie binnen ('bypass', 'testbeeld', 'robots', 'telex'...). Als geen andere naoorlogse dichter toont *sf*-liefhebber Polet zich in zijn poëzie gefascineerd door de techniek van vandaag (en morgen). Hans Andreus sprak in dit verband eens van Polets 'wij-leven-in-de-eeuw-van-de-machine-mentaliteit' die de dichter wat kil deed afsteken bij de andere, veel meer romantisch *angehauchte*, Vijftigers.⁶ Inderdaad: waar Lucebert nogal eens flirtte met de gedachte dat dichten (goddelijke) ingeving is, rekent Polet rigoureuus af met dat soort romantiek. Poëzie wordt *gemaakt*. In het voltooide gedicht zijn de sporen van dat maakproces nog zichtbaar en worden termen en begrippen die dat rationeel-geconstrueerde karakter benadrukken allerm minst gevreesd. Polet schrijft 'Machinale' en 'Numerieke gedichten' (p.578, p.146); kiest titels als 'Metamaterialisatie' (p.573), 'Een fabriek van poëzie' (p.458) of 'Theoretisch' (p.449) en bezingt in 'Synthetisch gedicht' de 'mens van polyestervezels' (p.425). Opvallend vaak gebruikt hij woorden die het betekeniselement *artificieel* gemeen hebben ('kunstbeen', 'synthetisch', 'plastic', 'kunstoog', 'kunstgebit', 'pacemaker', 'prothese' et cetera) en alles wat traditioneel met 'natuurlijkheid' en 'authenticiteit' in verband wordt gebracht, gaat bij hem juist met gefabriceerde kunstmatigheid gepaard. Zo laat hij een personage de liefde bedrijven met een demonteerbare machinevrouw die mechanisch aan de praat gehouden wordt (p.381) en kust de ik in een ander gedicht hartstochtelijk de gummimond van een gummipop (p.589).

Polets poëzie wekt op veel lezers een sterk onpersoonlijke en onnatuurlijke indruk en die effecten lijken door de dichter doelbewust te worden nagestreefd.⁷ De

passage: 'Het interessantst voor mij zijn werken waarin de spanning tussen materiaal en vormgeving voortdurend voelbaar is en niet definitief is opgelost in de (volmaakte, al te volmaakte) vorm of structuur' (p.91). Terecht merkt Verdaasdonk in een beschouwing over Polets poëtica op dat Polet 'een ambivalente houding (aanneemt) ten opzichte van het eenheidsconcept' (het traditionele idee dat het thema van een tekst eenheid geeft aan die tekst). Verdaasdonk, 'De literaturopvatting van Sybren Polet', p.400.

⁶ Andreus geciteerd bij Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren*, p.129.

⁷ Dit blijkt ook uit een aantal *readymades* in *Gedichten 1998-1948*. Zie bijvoorbeeld p.387 (vgl. het lemma 'X' in Van Dale) en p.409 (vgl. W. van Bussel, *Prisma Bandrecorderboek*, Utrecht 1967).

vanzelfsprekendheid van gelijkstellingen als persoonlijk=oprecht, oprecht=natuurlijk en natuurlijk=universeel gaat in dit werk overboord. Critici hebben zich daaraan gestoord. Gerrit Komrij, bijvoorbeeld, ergerde zich aan het kunstmatige, of zelfs gekunstelde, karakter van Polets gedichten en hij miste de authentieke persoonlijkheid erachter. De bundel *Persoon/onpersoon* noemde hij ‘een bijeengestolen collectie leestekens en zwakzinnige kreten’ op grond waarvan Polet weliswaar een ‘een echte knipper’ en ‘een echte lijmer’ is, ‘maar geen echte schrijver’.⁸ De vooronderstelling moet hier zijn dat de knipper en de lijmer zich, gezien de betrekkelijk eenvoudige, mechanische handeling die zij uitvoeren, als anoniemi flets afsteken bij de ‘echte’ schrijver, bij wie klaarblijkelijk een persoonlijke *touch* verondersteld mag worden.

Een kritiek als die van Komrij sluit aan bij de poëtica van het High Modernism, maar vooral ook bij de ideeën die ten grondslag liggen aan de nieuw-kritische leesstrategie die aan dat modernisme gerelateerd is. Poëzie is geen knip- en plakchaos van losse fragmenten, maar een door de persoonlijke inbreng van de dichter gerealiseerd geheel; het (dichter-)jik verleent coherentie aan het gedicht. In de woorden van Brooks en Warren, auteurs *Understanding Poetry* (1960), het vademecum van het New Criticism: ‘Poems are written by human beings, and the form of a poem is an individual’s attempt to deal with a specific problem, poetic and personal’.⁹ Voor Polet is zulks niet vanzelfsprekend. Hij breekt rigoures met het idee van poëzie als natuurlijk en organisch geheel. Consequentie daarvan is niet alleen dat in zijn gedichten de *natural look* en de authenticiteitspretentie van het werk van zijn voorgangers overboord gaan, maar eveneens dat zij gefragmenteerd en op alle niveaus principieel onaf zijn.

Een gedicht dat dit onnatuurlijke, onpersoonlijke en daardoor onaffe karakter demonstreert, is ‘Curriculum mix’ (p.411). Het begint en eindigt met getetter (‘tatata’), en daar tussen staan flarden van (onauthentieke) clichés, aan elkaar geplakt door repetitieve elementen (het vermanende ‘tuttuttut’ en het wanhopige ‘ik kan het niet onder woorden brengen’):

Tuttuttut	En nu	
Lekker is maar een vinger lang	Nee, nog even wachten	

⁸ Komrij, *Averchts*, p.136 en p.140.

⁹ Brooks & Warren, *Understanding Poetry*, p.xiv.

idee van de in het gedicht klinkende stem door hem aan meerdere ikken ('Iks' als *ik-s*) toe te kennen, of aan een anoniemus ('Iks' als de onbekende variabele *x*). En als de tekst van een gedicht al in zijn geheel aan één spreker is toe te schrijven, zoals in het poëtische 'Democratie' (p.560), dan valt op hoe de gedachten die deze 'ik' formuleert niet worden afgemaakt, maar voortdurend hernomen:

Niet een andere werkelijkheid, maar dezelfde werkelijkheid
anders. Niet anders, maar zichtbaarder,
doorzichtiger. Ik heb een stad gebouwd.

Ik heb geen stad gebouwd maar een gedicht.

Niet a, maar b: de redeneertrant in dit fragment wordt gekenmerkt door spoorwisselingen; de gedachte wordt niet (achteraf) als 'af' en volmaakt aan de lezer gepresenteerd, maar zij is (nog) in ontwikkeling. Die ontwikkeling verloopt niet langs een rechte lijn, maar zij heeft de hakkende anti-structuur van botsing en ontkenning en is gebaseerd op een variatieprincipe waarbij de betekenis steeds verschuift. De ik die hier aan het woord is, is kennelijk allerm minst geneigd zichzelf aan één betekenis te verplichten. Wie optimaal van het creatieve proces wil profiteren, meent Polet, 'moet het / zichzelf vaak onderbreken, afbreken'.¹⁰ Deze zichzelf voortdurend onder- en afbrekende dichter wil niet in één identiteit gevangen zijn, zoals ook in het vervolg van 'Democratie' blijkt: 'Ik draag een dubbele naam', zegt hij daar: 'één voor de stad, één / blanco waarmee ik kan lachen, spelen, / lachen'.

De bundel waarin Polet het meest opzichtig met (zijn) identiteiten experimenteert is *Persoon/onpersoon*. Hij problematiseert daarin de gedachte aan één centraal 'ik' dat de taalfragmenten met elkaar verbindt en van het gedicht een authentieke, natuurlijke eenheid maakt. In het eerste gedicht van de cyclus 'Mr Iks' (p.359) staat de hoofdpersoon om 7 u 50 op, waarna hij na de ochtendgymnastiek niet alleen fluitend zijn huis verlaat, maar ook zichzelf:

Dan, fluitend op de juiste toonhoogte,
verlaat hij zichzelf / laat zijn ego
ontspannen aan de kapstok achter
om op zijn ega te passen:

¹⁰ Polet, *Crito*, p.110.

een driekwart-jas / voor een driekwart mens

'Het uur 0 is voorbij', lezen we in het volgende gedicht en Mr Iks trekt de stad in. Zoals hij zijn ego aan de kapstok kon achterlaten, zo blijkt hij 'zijn ik' te kunnen verdelen 'over tientallen / los rondzwevende identiteiten', reist hij in 3 min. en 17 sec. door een hele eeuw en kan hij zijn gedachten met een snelle auto laten wegrijden. Plaats en tijd zijn instabiele begrippen in deze reeks, die een aaneenschakeling van verschillende identiteiten is, totdat uiteindelijk Mr Iks als volgt zijn dag beëindigt:

24.00 u.
Mr Iks fluit zijn identiteiten bijeen.
Ze komen. tezamen
worden ze één,
 ik inkluis,
 één Mr Iks.

Voor de duur van de cyclus heeft Mr Iks zich in een duizelingwekkend avontuur gestort. Het is een mooi voorbeeld van het identiteitenexperiment dat in veel van Polets gedichten wordt uitgevoerd.¹¹ Uiterlijk zijn het chaotische verzamelingen van afzonderlijke, niet met elkaar samenhangende taalfragmenten. In de ruimtes tussen deze 'ego-partikeltjes',¹² in het tussenwit, vinden de meest wonderlijke transformaties van het ik plaats.

Polet representeert in zijn poëzie geen enkelvoudig ik, waarmee hij zich distantieert van de gebruikelijke associatie van ik-lyriek met oprechtheid en van de populaire gedachte dat de lyrische ontboezemingen van een ik authentiek zijn. De vermeende natuurlijkheid van het 'oprechte spreken' in poëzie is een illusie volgens de dichter van dit zo nadrukkelijk en expliciet kunstmatige werk waarin de poëtische opposities worden ondergraven die aan de romantisch-modernistisch georiënteerde literatuuropvatting van de meeste lezers en collega-dichters ten grondslag liggen: natuurlijk/artificieel, persoonlijk/onpersoonlijk, oprecht/vals.

Polets gegoochel met identiteiten is geen vrijblijvend spel, maar het is onderdeel van de strategie van een geëngageerd dichter. De gecompliceerde verhouding van deze dichter tot poëtische 'authenticiteit' heeft alles te maken met de postmoderne cultuur waaraan hij

¹¹ Fokkema (*Aan de mond van al die rivieren*, p.228) merkt op dat Polet bij zijn weten de eerste 'Hollandse dichter' is 'die zich met graagte in het laboratorium der identiteit heeft gewaagd'. Vgl. Sanders & Fokkema, 'Lessen in ongehoorzaamheid'.

deelneemt. De traditioneel hoge status van authenticiteit (wat 'authentiek' is, is 'echt', 'oprecht', 'oorspronkelijk', 'onherhaalbaar' et cetera) is daarin tot in het extreme doorgevoerd. Vooral het medium televisie pleegt aan de genoemde kwaliteiten hoge prioriteit te verlenen. Wie 'echte mensen' laat zien, maakt succesvolle televisie – een stelregel die op dit moment in haar uiterste consequentie wordt bevestigd in allerlei *reality soaps* en *battles*. De kritische beschouwer, echter, ziet dat de vermeende authenticiteit van de 'echte mensen' die in zulke programma's optreden zorgvuldig is geselecteerd en gesanctioneerd. Bovendien is zij geconditioneerd: de deelnemers aan *Big Brother* II, III en volgende spelen de rol van de succesvolle types uit *Big Brother* I.

Alles wat 'naturel' lijkt, wordt aan ons gepresenteerd door de 'denaturaliserende' media en zou met wantrouwen benaderd moeten worden – deze houding ligt aan Polets poëzie ten grondslag. De 'zichzelf ondervragende / echo, gevangen in vierkante kosmos', zoals de televisie in een van de gedichten heet (p.61), geldt bij deze dichter als weinig inspirerend symptoom van de hedendaagse cultuur. Maar in plaats van de banaliteit van de massamedia te ontvluchten door terug te grijpen op een voor-technische wereld (bijvoorbeeld terug naar de ivoren toren van de literaire cultuur, waarin nog wel 'echte' authenticiteit bestaat), vlucht Polet eerder vooruit. Hij presenteert zijn poëzie niet als het vermeende tegendeel van techniek en media (dus als natuurlijk en authentiek), maar hij presenteert haar juist als radikaal kunstmatig. Zijn werk doet in niets denken aan de als 'natuurlijk' gepercipieerde eenvoud van het oprechte spreken. Het is daarentegen welbewust gekunsteld en complex.

Hoewel Polet zich met zijn bewuste inauthenticiteit in Nederland en Vlaanderen van de meeste (en de meest gelezenen) van zijn collega's onderscheidt, is hij vanuit een wat breder perspectief zeker niet de enige die met een vlucht vooruit in de kunstmatigheid reageert op het klimaat waarin hij schrijft. In haar studie *Radical Artifice* signaleert Marjorie Perloff in de recente (Amerikaanse) poëzie wat zij noemt een 'turn away from the natural look', een ontwikkeling die zij koppelt aan de volstrekt veranderde communicatie in onze 'electronic culture'. 'Given the media-events of today', schrijft ze in verband met dichters als John Cage en Joan Retallack, 'the poet turns, not surprisingly, to a form of artifice that is

¹² Polet, *Literatuur als werkelijkheid*, p.144.

bound to strike certain readers as hermetic and elitist'.¹³ Ook Perloff constateert dus dat het loslaten van de *natural look* de poëzie er niet eenvoudiger op maakt en dat het de meer traditioneel (romantisch-modernistisch) ingestelde lezer zelfs van de poëzie vervreemdt. Maar, zo stelt bijvoorbeeld Polet daar tegenover, 'ik vind dat je in een complexe wereld ook complexiteit moet suggereren', en hij laakt 'de totale gelijkschakeling' van het 'schijnrealistisch medium' televisie, die schreeuwt om 'veelvormigheid als verweer'.¹⁴

2. CONTAINER OF GENERATOR? PROCEDURALISME

Polets poëzie is kunstmatig, onaf en principieel onpersoonlijk. In dit werk presenteert zich geen sprekend ik. Terwijl 'de authentieke stem' in de postmoderne mediacultuur voorgesteld wordt als het hoogste goed, ontmaskert Polets poëzie deze voorgewende oorspronkelijkheid als een illusie. De gedachte aan zo'n (her)kenbaar centrum in het gedicht wordt nadrukkelijk uitgebannen door deze dichter die gelooft dat een gedicht nooit spreekbuis van een 'ik' kan zijn, of medium van een authentieke stem. Het ik van de dichter is bij Polet namelijk niet alleen de bron van het gedicht, maar ook (en vooral) het product van dat gedicht. De taal, het woord, heeft dus een dubbele functie. In 'Synthetisch gedicht' (p.428) schrijft hij daarover:

het woord als een synthese;
als een synthese tussen het woord van cement en het woord om te eten
tussen het woord als gebruiksvoorwerp en het woord dat mij gebruikt

Het woord is niet alleen gebruiksvoorwerp, het gebruikt ook de dichter – het is een aan Roland Barthes herinnerende gedachte die in Polets gedichten vaker opduikt. 'Ik wórd gesproken', heet het bijvoorbeeld in 'Theoretisch' (p.449), en in 'Democratie' (p.563) 'dicht' de ik zichzelf 'langzaam in leven'. De ikken van deze dichter zijn producten van de taal: een

¹³ Perloff, *Radical Artifice*, p.203. Vgl. ook Holden, *Style and Authenticity*, p.32. De 'turn away from the natural look' valt samen met de *shift* van het modernisme, met zijn fixatie op het humanistisch subject, naar het postmodernisme. Elders drukt Perloff zich als volgt uit: 'for modernist poets from Pound and Williams to Olsen and O'Hara, the goal was to simulate direct, impassioned speech. A man on his feet, talking (...). In the sixties (...) we witness a gradual shift from a speech-based poetics to a renewed emphasis on the writerly, indeed, on artifice and manner'. Perloff, 'New Nouns for Old', p.101.

¹⁴ Polet in een interview: Heite, 'Sybren Polet', p.34, p.76 en p.124.

identiteit is niet gegeven, zij wordt in poëzie gemaakt.

Nu is deze overtuiging uiteraard alles behalve nieuw. Het romantische idee van de dichter als scheppend genie eerder al door modern(istisch)e dichters aangevallen, en ook zij wezen daarbij de taal als spelbreker aan. De dichter schrijft niet helemaal wat hij wil, want alles wat hij aan het papier toevertrouwt, wordt door de taal vervormd. Bij Gorter en Leopold zijn de sporen van deze gedachte van de 'creatieve vorm' al terug te vinden, en bij Nijhoff wordt zij zelfs een van de pijlers van zijn ontstaanspoëtica, zoals Wiljan van den Akker die heeft gereconstrueerd. Creatie is transformatie, vond Nijhoff, want zodra een dichter vorm gaat geven aan zijn nog niet talige intentie (de *eerste* inhoud, in Van den Akkers termen), verandert die onder invloed van de taal, waardoor een *tweede* inhoud ontstaat (het gedicht), die anders is dan de aanvankelijke bedoeling, het aanvankelijk gevoelen of de 'boodschap' van de dichter.¹⁵

Hoewel het subject ook door Nijhoff al niet alléén verantwoordelijk gehouden werd voor wat er in een voltooid gedicht te lezen staat, zijn de sporen van zoiets als een auteursintentie, hoe vervormd ook, in het voltooid gedicht terug te vinden. In schitterende interpretaties van bijvoorbeeld 'Het veer', 'Het lied der dwaze bijen' en 'Awater' is overtuigend aan het licht gebracht wat Nijhoff in deze gedichten beoogde, waarmee hij afrekenen wilde en wat hij daar tegenover stelde – de vormgeving heeft de mededeling weliswaar mede gestuurd, maar met die mededeling was het allemaal begonnen, en die volgorde, die gang van zaken in het creatieve proces staat voor Nijhoff uiteindelijk buiten discussie. De modernisten gaan, evenals de nieuw-kritische literatuurbeschouwers die hun ideeën tot een leesstrategie omvormden, uit van de gedachte dat een min of meer overdraagbare inhoud voorafgaat aan het daadwerkelijke maken van het gedicht. Dichten is vorm geven aan een inhoud en het gedicht is als het ware een doosje waarin een idee kan worden verpakt. De verpakking mag, zoals alle verpakkingen, de precieze inhoud ervan enigszins verdoezelen of zelfs aanpassen, een verpakking blijft het.

Veel naoorlogse dichters hebben zich afgevraagd in hoeverre die gedachte juist is. De Amerikaanse dichter Robert Duncan, bijvoorbeeld, toen hij in 1985 sprak over het New Criticism als over 'the grand age of container design',¹⁶ implicerend dat die tijd voorbij is.

¹⁵ Van den Akker, *Een dichter schreit niet*, p.210-213.

¹⁶ Duncan, *Fictive Certainties*, p.179.

(van sneeuw) (of geest).
Als proseliet
is het 6 + 1:
iets nieuws dus.

Kunnen woord- en klankassociatieve ketens als die van Lucebert nog betekenis genereren, in de keten die in dit gedicht van Polet de voortgang bepaalt, is betekenisloos. Door cijfers te gebruiken, verschoont Polet zich van de verdenking dat er tóch een intentie achter zit. Het lijkt erop dat Polet met twee dobbelstenen heeft zitten gooien en dat hij de toevallige resultaten van zijn spel als uitgangspunt heeft genomen voor het gedicht (3, 8, 2, 7, 5, 11, 6...). De cijfers spreken een 'taal zonder mandaat'.

Toch suggereert Polet in de 'Numerieke gedichten' naast toeval ook systematiek. De reeks nodigt ertoe uit de erin voorkomende getallen op een rijtje te zetten om te zien of er een wiskundig systeem in zit. In dat geval zou Polet dus niet van dobbelstenen gebruik gemaakt hebben, maar van een tevoren vastgestelde procedure. Met enig gepuzzel is een dergelijke generatieve logica misschien wel te herkennen in de getallenreeks van de geciteerde regels. Het verschil tussen opeenvolgende getallen is steeds 5. Op de combinatie van 3 en 8 (verschil 5) volgt de combinatie van 2 en 7 (weer verschil 5). Dan volgen het getal 5 (toevallig?) en de combinatie van 11 en 6 (opnieuw verschil 5). Het is geen ijzeren systeem, natuurlijk, ook al omdat het niet verklaart wat het verband is tussen de verschillende combinaties met verschil 5, maar daar gaat het ook niet om.

Het gaat niet om de vraag of Polet zich in 'Numerieke gedichten' een cijfermatig stramien heeft opgelegd, maar om de constatering dat de gedichten een niet-intentionele indruk wekken, onder meer omdat er in de compositie van het toeval gebruik wordt gemaakt en omdat er wiskundige systematiek wordt gesuggereerd. Of je je nou op het toeval verlaat, of dat je een ijzeren systematiek hanteert: in beide gevallen wordt de gedachten aan een 'eerste inhoud', die in het gedicht moet worden vormgegeven, uitgebannen. Polet gebruikt daartoe beide, ogenschijnlijk tegenstrijdige, instrumenten: het toeval en de systematiek. Of beter: hij weet de suggestie te wekken dat hij beide instrumenten gebruikt,¹⁹ waarbij vooral het laatste hem interesseert. De titels van afdelingen in zijn bundels verraden een grote fascinatie voor de (quasi wiskundige) procedure. Ze doen vermoeden dat

deze gedichten volgens procedurele handelingen tot stand gekomen zijn: 'Constellaties & transposities', 'Mutatiepoëzie', 'Zelfrepetierend gedicht', 'Een fabriek van poëzie'...

Polet wil in de literatuur 'geen willekeurige impressionistische flarden', zoals hij het in een van zijn essays uitdrukt, maar 'structuren, modellen'.²⁰ En: 'het spontane, het dichtend denken moet door bewuster, rationeler, verificatiever denkdisciplines heen zijn gegaan wil het maximaal werken'.²¹ Ook in zijn gedichten wekt Polet de indruk dat zijn associaties sturen of indamming behoeven. 'Leg een zweep / over die echo, / amigo!', heet het bijvoorbeeld in 'Echo in diaspora' (p.323): de echo, de (klank)associatie mag niet helemaal vrij zijn, zij moet worden gedisciplineerd.²² Uitbuiting van het ongrijpbare toeval gaat dus met grijpbare mechanica gepaard.²³ Die disciplinerende vindt plaats met behulp van een tevoren bepaalde formele procedure die de totstandkoming van het gedicht bepaalt. Daarmee wordt de ontstaanspoëtische volgorde omgedraaid: pas nadat de vorm van het generatieve principe gekozen is, komt de inhoud tot stand. Poëzie is in deze voorstelling van zaken dan dus geen vormgegeven inhoud meer, maar een vorm die inhoud genereert.

Het gaat bij die inhoud genererende vorm om een procedurele orde, om formele ordeningsprincipes die volstrekt willekeurig zijn. Zo worden de associatiesprongen in enkele gedichten uit *Taalfiguren I* verantwoord onder verwijzing naar de logica van het toetsenbord. Ook in 'Numerieke gedichten' is dat het geval. Van de ingewikkelde en ogenschijnlijk onachterhaalbare letter- en cijferkabalistiek in dit tweeluik wordt in het tweede deel de indruk

¹⁹ Vgl. Verdaasdonk, 'De tussenpositie van de literatuur', p.16: Polets teksten 'wekken de suggestie dat zij volgens bepaalde procédés zijn opgebouwd (...). Geen lezer kan deze procédés benoemen'.

²⁰ Polet, *Literatuur als werkelijkheid*, p.36-37.

²¹ Polet, *De creatieve factor*, p.163. Vgl. ook Polet, 'Naar een nieuw functionalisme?', p.30.

²² Polet wees mij erop dat de zweep in dit citaat ook juist ter aanvuring van de echo, van de associatie bedoeld kan zijn (gesprek d.d. 27-3-2002).

²³ Aan deze paradoxale combinatie hechten veel aan Polet verwante, procedureel werkende kunstenaars veel waarde. John Cage zei te componeren volgens een procedure voorgeschreven door het Chinese orakelboek *I Tsjing*, waarbij hij met muntjes wierp teneinde getallenreeksen te verkrijgen die vervolgens de structuur van de compositie bepalen. Toch waarschuwt ook Cage voor de misvatting dat zulke composities op louter toeval berusten: 'Most people who believe I'm interested in chance don't realize that I use chance as a discipline', zei hij. De generatieve structuren die hij gebruikt, zijn dus tegelijk disciplineringsmethoden en toevalsprocedures: de divisieve duurstructuren, visuele modellen, permutatieprincipes en *I Tsjing*-getallenreeksen die hij het ontstaansproces van zijn composities laat sturen, zorgen voor een resultaat waaraan weliswaar een strenge systematiek ten grondslag ligt, maar dat toch niet door de kunstenaar is geanticipeerd en 'bedacht' en dat dus ook onvoorspelbaar is. Zie over Cage's proceduralisme Emmerik, *Thema's en variaties* (citaat Cage op p.41) en Dibelius, 'Music geschieden lassen'.

gewekt dat zij mede gestuurd is door de opeenvolging van de toetsen van de typemachine:

Dan volgt *het* (weer), automotorisch!
Willekeur
reguleert zich (rond dit). Twee-es.
Men calculeert geen oneindig, maar
telt / blindelings kruiselings. Drfen!

9 ontpopt zich als tegensymbool
van 6, volgens heilsverwachting & danst
als berserk in een paradijselijk Qwert –
verspringt een regel.

'Willekeur reguleert zich' in dit fragment. De manier waarop dat gebeurt, is niet rationeel (hier wordt immers niet gecalculeerd) maar eerder irrationeel (er wordt 'blindelings kruiselings' geteld). De precieze aard van het irrationele ordeningsprincipe van de getallen waarmee wordt geteld is onduidelijk, maar dat er geordend wordt, wordt in de volgende regels nog eens duidelijk onderstreept. De 9, staat daar, danst niet willekeurig in het rond, maar in een Qwert. Dat vreemde woord verwijst naar de ordening van het standaard toetsenbord waarop q, w, e, r en t de eerste vijf letters zijn (het zogenaamde qwerty-klavier).

Ook de suggestie dat een willekeurig gefixeerd systeem als dat van het toetsenbord de dichtelijke choreografie bepaalt, impliceert dat de opeenvolging van de letters op papier bij Polet niet door de ik of door de auteur wordt bepaald, maar door het systeem. Dat systeem of die procedure is weliswaar gekozen door de auteur, maar vervolgens staat het buiten hem en ontnemt het hem de mogelijkheid in te grijpen in de procedureel (of: methodisch) gestuurde gang van het vers. Het gedicht is een groeivorm. De tekstconstitutie wordt bepaald door het principe van wat Joseph Conte in zijn mooie studie *Unending Design* 'arbitrary constraints' noemt:²⁴ een set willekeurige beperkingen van formele aard die, als onpersoonlijke mechanismen, de tekstgenese reguleren. In Polets poëzie staat de procedure centraal, niet de persoonlijke keuzes van de dichter. In die procedures is ook plaats voor het toeval, in die zin dat er in het gedicht dingen gebeuren buiten de bedoelingen en buiten de verantwoordelijkheid van de dichter/constructeur om. Dat is althans de theorie, zoals die

²⁴ Conte, *Unending Design*, p.238.

impliciet uit Polets gedichten blijkt. Maar ook als het er in praktijk misschien anders aan toe gaat, is het poëtische *statement* in elk geval gemaakt: de keuze van deze formele *constraints* gaat aan de bepaling van de inhoud vooraf. De vorm moet de inhoud dus genereren en niet bevatten.

Van container naar generator: Polet voltooit een tendens in het denken over het gedicht sinds de romantiek. Hij staat aan het eind van een ontwikkeling waarin, in Nederland, Nijhoff en Lucebert tussenstations waren. Gingen de romantici nog uit van een humanistische literaire theorie (de tekst wordt geproduceerd door het unieke genie van de schrijver), Polets poëzie impliceert een postmoderne literaire theorie volgens welke niet alleen teksten, maar ook de erin gerepresenteerde subjecten, 'geproduceerd' worden door krachten die de auteur niet meer onder controle pretendeert te hebben.²⁵ Polet geeft, veel rigouzeuzer dan de modernist Nijhoff, de illusie van de totale dichterlijke controle op en hij trekt zijn poëzie uit de existentiële sfeer waarin zij altijd lag: het gaat bij hem niet meer om (meer of minder versluerde) toespelingen op privé-ervaringen.

Een cyclus die helemaal met behulp van *constraints*, van onpersoonlijke procedures tot stand gekomen lijkt te zijn, is 'Zelfrepeterend gedicht' (p.336), dat uit vijf genummerde delen plus een 'Coda' bestaat. De reeks opent met dit gedicht:

De oorlog winnen en gedood worden,
ideeën met slagroom eten en omkomen van de honger,
dagwuiven met een softenonhandje en gelukkig zijn.

Calorierijke ideeën verorberen en omkomen van de honger,
salueren met een softenonhandje en gedecoreerd worden,
de oorlog winnen en een invalide taal spreken.

De oorlog winnen en voorgoed gedood worden,
opstandig worden en een softenonvuistje maken
een klein softenonvuistje maken en mekkeren als een mammapop.

De oorlog winnen en voorgoed een invalide taal spreken –
de mond vol woorden hebben en niet weten wat te zeggen –
de oorlog winnen en voorgoed gedood worden –

²⁵ Vgl. Lucy, *Postmodern Literary Theory*, p.1. De tendens die ik in deze paragraaf met 'van container tot generator' omschrijf, omschrijft Hejinian ('The Rejection of Closure', p.134) als de *shift* van 'directive writing' naar 'generative writing'.

Wanneer je dit leest zonder de 'inhoud' ervan te interpreteren (dus zonder de vraag te stellen naar de mogelijke samenhang van de inhoudelijke elementen oorlog, ideeën, eten, een invalide taal spreken, sterven et cetera), dan valt in de eerste plaats op dat elke regel de vorm van een nevenschikking heeft en dat 7 van die 12 nevenschikkingen bovendien een paradox uitdrukken (de oorlog winnen en gedood worden, eten en omkomen van de honger, dagwuiven en gelukkig zijn, de mond vol woorden hebben en sprakeloos zijn). De nevenschikking en de paradox zijn, ook in de rest van de cyclus, leidende beginsels per regel: de nevenschikking bepaalt de vorm en de paradox doorgaans de inhoud van de regels.

Ook het verband tussen de regels is aan herkenbare organisatieprincipes gebonden, namelijk aan de principes van herhaling, herneming en variatie. *Herhaling* is uiteraard het meest in het oog lopende principe dat het verband tussen de opeenvolgende verzen motiveert. In het eerste gedicht worden bijvoorbeeld de zinsdelen 'De oorlog winnen', 'gedood worden', 'omkomen van de honger' en 'een invalide taal spreken' één of meerdere keren letterlijk herhaald. De eerste regel wordt zelfs in zijn geheel herhaald (in regel 7), iets dat in de andere gedichten van de cyclus ook veelvuldig gebeurt. Wanneer een regel gevolgd door haar ontkenning of tegendeel, berust het verband tussen die twee regels op het principe van de *herneming*. Zo keert in het vijfde gedicht de regel 'Voorspellen wat al gebeurd is, doen wat al gedaan is' terug als 'voorspellen wat niet gebeurd is, doen wat nooit gedaan is'. Het *variatie*-principe, ten slotte, wordt het vaakst toegepast en op verschillende manieren. In het eerste gedicht keert een aantal woorden en woordgroepen niet letterlijk, maar als (bijna) synoniemen terug: 'dagwuiven' wordt 'salueren'; 'ideeën met slagroom eten' wordt 'Calorierijke ideeën verorberen'. De variatie is dan gebaseerd op betekenisassociatie. Klankassociatie draagt de variatie in de zinsdelen 'glimlachen, glimlachen' en 'glimlachen, grimlachen' in het derde gedicht. En wanneer in het eerste gedicht het zinsdeel 'een softenonvuistje' terugkeert als 'een klein softenonvuistje', of als in het tweede gedicht 'Een bril opzetten' verderop 'een *zonnebril* opzetten' wordt, dan berust de variatie op specificering.

De repetities, hernemingen en variaties geven de cyclus een hakkelend karakter. De zinnen worden niet afgemaakt, het zijn steeds aanzetten die schier willekeurig worden afgekapt waarna, nevensgeschikt, een nieuwe aanzet volgt: hier wordt niet mooi gesproken, hier wordt kortademig gestameld. Wie er precies stamelt in dit gedicht is onduidelijk. Er komt in de zes gedichten in elk geval geen ik voor. Het dichter-ik heeft zich helemaal uit deze

reeks teruggetrokken. Het zijn niet de meer of minder geordende gedachten van een persoon die de voortgang van de regels bepalen, maar een vooropgelegde syntax (de nevenschikkingen) en onpersoonlijke principes als repetitie, herneming en variatie. Het 'spreken' lijkt daarom eerder op het horten en stoten van een machine dan op een monoloog.

Maar de machine is niet perfect. Naarmate de cyclus vordert, wordt het regime van nevenschikking en paradox wat minder strak. In het begin van het tweede gedicht lijkt de machine te versnellen als in de eerste regel niet alleen een nevenschikking, maar ook het eerste lid van een tweede nevenschikking staat:

Een bril opzetten en de ogen sluiten – een bril opzetten

Maar een paar regels verder wordt het tempo juist gehalveerd wanneer er nevenschikkingen over twee regels uitgesmeerd:

sociaal armlastige woorden zenden naar armlastige taalgebieden
 en zelf rijker worden, aan menselijkheid en poëzie

Klaarblijkelijk begint de machine wat te haperen: het strakke, voorspelbare tempo van het eerste gedicht is variabel en labiel geworden. Versnellingen en vertragingen zorgen voor een veel minder grijpbaar ritme. Ook de procedurele discipline lijkt soms wat zoek te zijn. In de aangehaalde regels veroorlooft Polet zich zelfs een toelichtende bijzin ('aan menselijkheid en poëzie') die het stramien volledig doorbreekt omdat zij puur inhoudelijk en niet formeel is gemotiveerd.

De haperende machine houdt echter vast aan het stramien van nevenschikkingen, ook in het derde gedicht:

Z'n stifttanden poetsen met pepsodent en glimlachen, glimlachen;
 het water aan een psychoanalyse onderwerpen en drinken, drinken;
 z'n snijtanden poetsen met pepsodent en grimlachen, grimlachen.

Koel geanalyseerd water drinken en dronken worden van helderheid,
 spontaan water dinken en z'n kunstgebit poetsen met pepsodent,
 z'n glimlach poetsen met pepsodent en grimlachen, grimlachen.

Vergeleken bij het eerste gedicht zijn deze strofen sober: het aantal constanten waarop wordt gevarieerd is beperkter: na de tweede regel volgen in dit geval nog slechts variaties op

wat in de eerste twee regels is aangereikt, terwijl in het eerste gedicht nieuwe elementen worden toegevoegd tot de voorlaatste regel. De kortademigheid van het gedicht neemt hierdoor toe: het tempo lijkt gaandeweg almaar sneller te zijn worden, en er lijkt in het ritme iets van een roes te ontstaan, een suggestie die nog versterkt wordt door de inhoudelijke elementen 'drinken' en 'dronken worden'. Totdat er dan opeens, halverwege het derde gedicht, rigoureus van de procedure wordt afgeweken. Het gedicht gaat als volgt verder:

Dag in dag uit, met een weids gebaar, de hele natuur
ten geschenke geven – voor jou! – de hele cultuur – voor jou! –
de hele economie – voor jou, voor jou!

Het gedicht, beschouwd als het resultaat van een generatieve dichtprocedure, ontspoort opeens volledig, en je zou die ontsporing kunnen opvatten als het logisch gevolg van de geleidelijke tempoversnelling in de eerste drie gedichten: de machine draait nu op volle toeren en misschien inmiddels nog wel een beetje harder, waardoor zij eerst onnauwkeurigheden gaat vertonen en waardoor ze uiteindelijk zomaar opeens overschakelt op een ander ritmisch stramien:

de bomen, het groen, het kleine gedierte – voor jou! voor jou! –
de zee weggeven, de lucht weggeven – voor jou! voor jou! –
En achterlaten: skeletten – voor jou – en achterlaten: fossielen –
voor jou –, en achterlaten: denkbeelden, dood, voor jou –,
en droombeelden, dood – voor jou! voor jou –; voor jou

Maar deze dwaling is slechts van korte duur, want in de direct op dit citaat aansluitende laatste regel van het derde gedicht is de oude procedure plotseling weer terug:

z'n kunstgebit oppoetsen met pepsodent en grimlachen, grimlachen –

In het vierde en vijfde gedicht, vervolgens, lijkt de machine weer goed volgens het oude stramien te functioneren. De regelmaat van het begin van de cyclus keert weer terug: de nevenschikking, nu zonder voegwoord 'en', bepaalt in gedicht 4 weer de voortgang van de regels, die volgens patronen van variaties en herhalingen op elkaar volgen. Maar nadat in gedicht 5 het aantal 'onregelmatigheden' weer toegenomen is, slaat de machine in de

afsluitende 'Coda' definitief op hol. Weliswaar keert aan het eind van elke strofe een regel uit een van de voorgaande gedichten terug – allemaal regels die keurig aan het stramien van nevenschikking en paradox voldoen –, maar afgezien van deze slotregels is de regelmaat in dit afsluitende gedicht volledig zoek:

Het jaar 2000. Vrede. Alle Ieren worden atheïst. Vrede.
Alle Amerikanen worden socialist. Vrede. Alle calvinisten
anarchist, alle mitrailleurbespelers clavecinist. Vrede.
– *De oorlog winnen en voorgoed gedood worden. (Vrede.)*

Of:

Het jaar 2000. Vrede. Kennis & krijgsmacht. Vrede. Oké of noké,
Gog en Magog, Kreti en Pleti. Vrede. Ecocide of egocide. Vrede.
Ik of Iks. Urim of Tummim. Vrede.
– *Voorspellen wat al gebeurd is, doen wat al gedaan is. (Vrede.)*

Alleen in de laatste, cursief gedrukte, regels van deze strofen keert de procedure terug. Daar herneemt de machine als het ware voor even haar gebruikelijke discipline, maar steeds ontspoort ze vervolgens weer. Afgezien van de kortstondige terugvallen in de voorgeprogrammeerde discipline is de machine volledig op hol geslagen en produceert zij faliekante nonsens en orakeltaal, inclusief dolgedraaide toekomstvisioenen over het magische jaar 2000 (het gedicht is geschreven in 1975).

De vergelijking van 'Zelfrepeterend gedicht' met een hortende en stotende machine berust op puur formele gronden, en met de 'inhoud' van het gedicht heeft ze niets te maken.²⁶ Je zou immers alle woorden in de reeks kunnen vervangen door alternatieven van dezelfde woordsoort en dan nog zou het mechaniek van de tekst zich voordoen als een machine die zich in het begin keurig houdt aan het voorgeprogrammeerde stramien van de nevenschikking, maar die al snel begint te haperen, om op een gegeven moment zelfs tijdelijk op een ander stramien over te gaan en die uiteindelijk zelfs helemaal dol draait. Toch is er ook een inhoudelijke motivatie van de vergelijking tussen gedicht en machine. Het

²⁶ Ik heb het gedicht a.h.w. gelezen alsof het bladmuziek betreft. Vergelijk Dorleijns 'muzikale' interpretatie van een cyclus van Faverey (Dorleijn, 'Maar van niets het meest'). De vergelijking van 'Zelfrepeterend gedicht' met bladmuziek wordt niet alleen versterkt door de betiteling van het laatste gedicht als 'Coda'. Ook de herhalingspatronen geven de cyclus zijn muzikale karakter.

vierde gedicht van de cyclus begint zo:

En: een antimachine van Tinguely zien en opgelucht ademhalen
een antimachine à la Tinguely construeren en *niet* produceren,
niet produceren en niet concurreren, maar lachen spelen lachen –

De eerste en laatste keer dat er in de reeks een eigennaam valt, tevens een van de zeer weinige keren dat er een niet-abstractum in de tekst opduikt, betreft het de naam van de machinekunstenaar Jean Tinguely. Voor de lezer die in de eerste drie gedichten van de cyclus wanhopig gezocht heeft naar inhoudelijke samenhang van de tekstelementen, kan het opduiken van deze referentie misschien als een bevrijding werken: wie ziet dat dit gedicht werkt als de doelloos en krakkemikkig in de rondte draaiende apparaten van Tinguely, kan 'opgelucht ademhalen': hier wordt geen betekenis geproduceerd, althans niet in de traditioneel-poëtische zin van het woord, maar hier mag gelachen worden om (en in) het spel.

'Lachen spelen lachen' – het is een mooie karakteristiek van Tinguely's opvatting over wat de kunstenaar doet. Nooit was de gedachte aan het ernstige vakmanschap van de modern(istisch)e kunstenaar zo ver weg: de van slordig gelast oud ijzer en afval gemaakte machine doet het werk. De kunstenaar wordt nonchalant toeschouwer van zijn eigen voorstelling, waarin dingen gebeuren die hij zelf niet had voorzien. Tinguely's beruchte kinetische kunstwerk *Hommage aan New York* zou zichzelf op de avond van 17 mei 1960 vernietigen in de tuin van het Museum of Modern Art. Dat was althans het plan. Op het *moment suprême* ging alles mis wat er mis kon gaan: een rol papier liep verkeerd om door het apparaat, de brandblussers weigerden dienst waardoor de hele zaak in brand dreigde te vliegen en allerlei bewegende delen schoten los.²⁷ De kunstenaar was door deze reeks van tegenslagen in het geheel niet uit het veld geslagen. Integendeel, hij was uitermate tevreden met het gebodene. Zijn eigen machine had hem voor verrassingen geplaagd en dit was de kunstenaar klaarblijkelijk aangenaam. De 'mechanica van het toeval' kenmerkt Tinguely's werk.²⁸ De willekeur en de onvoorspelbaarheid wordt toegejuicht door de kunstenaar die klaarblijkelijk niet meer zo nodig in controle hoeft te zijn.

²⁷ Conrad, *De metamorfose van de wereld*, p.645.

²⁸ Hulten, 'The Man and His Work', p.36.

Het is niet verwonderlijk dat Tinguely opduikt in een tekst waarin ook Polet een procedureel spel speelt en de implicaties van de verwijzing in 'Zelfrepetierend gedicht' liggen dan ook voor de hand. Ook Polet, die deze reeks componeerde met gebruikmaking van toevallige vondsten, verwelkomt het toeval als factor in het scheppingsproces.

'Zelfrepetierend gedicht', Polets vanuit-zichzelf-repeterende cyclus, is een proeve van niet-intentionele poëzie. Die indruk wil de dichter althans wekken: je zou je kunnen voorstellen dat een eenvoudig computerprogramma een variant zou kunnen produceren die inwisselbaar is met het origineel. Op een aantal plaatsen zou in zo'n programma een random-functie moeten worden omgebouwd. Willekeurig is niet alleen de keuze van nieuwe woorden uit het lexicon, maar de regel waarin ze worden toegevoegd. Ook de variaties in woordvolgorde, de associaties en de (plaats van de) hernemingen lijken lukraak gekozen te zijn. Er is geen tevoren geconstrueerd lineair verloop, geen contiguiteit.

Computerpoëzie, waarin het afzweren van intentionaliteit en gebruikmaking van het toeval eveneens samen gaan, is in Nederland bijvoorbeeld gemaakt door Greta Monach. In de uitgebreide toelichting bij haar bundel *Compoëzie* (1973) zet ze het idee van de intentionaliteit als volgt aan de dijk:²⁹

De dichter gaat niet werkelijk uit van een 'gedachte'; de 'inhoud' van zijn vers is een voorwendsel. Daarachter verborgen blijft de werkelijke drijfveer (...): zijn obsessie door het woord. En waarom dan niet het voorwendsel van zich gooien en de essentie blootgeven?

Monach verwerpt de dichterlijke 'gedachte' en de 'inhoud' als bronnen van het gedicht, waarmee de rol van de dichter zodanig gereduceerd is dat zij kan worden overgenomen door een geïnstrueerde computer. Ook Gerrit Krol heeft in zijn vermaarde *APPI. Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer* (1971) met computerpoëzie geëxperimenteerd. Met recht heeft Battus zich in een recensie van het boekje afgevraagd of Krol bij het schrijven daadwerkelijk een computer gebruikt heeft.³⁰ Voor het statement dat Krol maken wil, maakt dat echter niet uit: net als Monach, wier *Compoëzie* in de eerste plaats

²⁹ Monach, *Compoëzie*, p.21.

³⁰ Battus ('Definitie van poëzie') vraagt zich af of een programma als 'Syntax', dat Krol zegt te gebruiken, wel kan bestaan en hij betwijfelt dan ook of Krols experiment werkelijk heeft plaatsgevonden: misschien zijn de gedichten in *APPI* door Krol vervaardigde imitaties van computerpoëzie.

een vorm van conceptuele poëzie is, gaat het hem in *APPI* eerder om een (poëticaal) idee, dan om de praktijk. Het idee is dat poëzie die gegenereerd is (of: had kunnen zijn) door een programma 'tegengesteld' is aan 'poëzie-schrijven-omdat-je-zoveel-beleefd-hebt', zoals Krol het uitdrukt.³¹ De dichter hoeft voor de inhoud van het gedicht niet uit eigen ervaring of gedachten te putten, hij kan zich ook verlaten op een onpersoonlijke procedure.

Polet vindt, onder andere in 'Zelfrepetierend gedicht', aansluiting bij een aanzienlijke traditie. Wanneer hij poëzie schrijft die de indruk wekt met behulp van generatieve processen te zijn ontstaan, sluit hij zich aan bij de praktijken van Monach en Krol, maar buiten het Nederlandse taalgebied ook bij het (in sommige gevallen overigens radicalere) werk van dichters als Ernst Jandl, Eugen Gomringer³², John Cage, Louis Zukofsky,³³ Raymond Queneau en de andere leden van het door hem in 1960 opgerichte *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oulipo)³⁴. Met een term van de Amerikaanse dichter Jackson Mac Low zouden deze dichters geplaatst kunnen worden in de traditie van de 'nonintentional poetry'.³⁵ Wie werkt in deze traditie wenst te profiteren van het toeval als factor in het ontstaansproces van het gedicht. De aleatorische reeksen van versregels en gedichten die het resultaat zijn van de gehanteerde methode zijn niet gefixeerd. Hun (groei-)vorm is open en principieel voorlopig.

Zoals bij Krol de vraag niet relevant was of hij daadwerkelijk een computer gebruikte, zo hoeft bij Polet de vraag niet beantwoord te worden of zijn 'niet-intentionele' gedichten werkelijk 'machinaal' tot stand kwamen. Ook wanneer hij in een diepgravende studie over het creatieve proces (*De creatieve factor*, 1993) zijn speculaties over de totstandkoming van het kunstwerk in de geest van de kunstenaar op bijna romantische wijze mythologiseert, blijft staan dat Polet in veel gedichten nadrukkelijk *de suggestie* van onpersoonlijke systematiek wekt. In zulke gedichten wordt een poëticaal statement gemaakt: er is geen 'ik', geen subject meer dat de touwtjes in handen houdt. In plaats daarvan doet de dichter een beroep op een stramien van *constraints* dat ontspoot omdat het, de strengheid (of: voorgewende strengheid) van zijn restricties ten spijt, door het toeval buiten de grenzen van het eigen

³¹ Krol, *APPI*, p.7.

³² Zie over Jandl en Gomringer: Hartung, *Experimentelle Literatur*, p.42.

³³ Zie over Cage: Conte, *Unending Design*, p.255-266 en over Zukofsky: Perloff, *Radical Artifice*, p.145-150.

³⁴ Queneau, 'Cent mille milliards de poèmes'. Zie over Queneau en Oulipo: Motte, *Oulipo*.

³⁵ Mac Low, 'Nonintentional Poetry', p.205.

functioneren gedwongen wordt.

Hoewel de aandacht in Polets poëzie uitgaat naar het ontstaansproces van de gedichten, raakt de dichter, die verantwoordelijk is voor dat proces, bij Polet meer dan ooit tevoren in de Nederlandse poëzie uit zicht. Ook in dit opzicht vertoont hij verwantschap met Tinguely. In de jaren zestig maakte Tinguely een reeks 'méta-matics': apparaten die een viltstift kriskras over een door de museumbezoeker aangebracht stuk papier doen bewegen. De portee van het kunstwerk is dat je het voor je ogen ziet ontstaan. Tegelijk komt er aan de 'automatische Pollocks',³⁶ die onder de lukraak krassende viltstift ontstaan, geen kunstenaar te pas – het is precies deze paradox die zich ook in Polets poëzie opdringt.

3. ORDE OF CHAOS? ONTOLOGIE

Normaal gesproken is het de persoonlijke inbreng van de kunstenaar die een tekst maakt tot iets dat méér is dan een machinaal sjabloon. In een cyclus als 'Zelfrepeterend gedicht', echter, is de specificiteit van de tekst te danken aan zijn ontsparing. De rol die normaal gesproken de kunstenaar voor zijn rekening neemt, wordt hier dus overgenomen door het toeval. Het gedicht wordt uniek en onvoorspelbaar niet door zijn authenticiteit (de authenticiteit van de zich uitsprekende dichter), maar door een kunstmatige, onpersoonlijke procedure.

De literatuurhistorische achtergrond van de rigoureuze dood die Polet de auteur sterven laat, kwam eerder aan de orde: deze postmoderne dichter verzet zich tegen de modernistische (en nieuw-kritische) fixatie op het subject; in zijn polemieken met de literaire voorgangers vervangt Polet het ik door het toeval. Maar met een dergelijke literatuurhistorische verklaring zijn we er natuurlijk nog niet. Wat is precies de poëtische en poëtische *winst* van het procedurele spel ten opzichte van het traditionele dichten waarin een ik zijn visie geeft? Die winst moet in de eerste plaats gezocht worden in datgene wat Polets poëzie *niet* doet. Zijn proceduralisme is een vorm van negativiteit. Het gedicht wil géén strategisch middel zijn en die weigering is, vanuit Polets perspectief gezien, een bevrijding. Doordat de dichter het ontstaan van het gedicht over laat aan een procedure, kan de orde die zich in het gedicht presenteert niet meer geïdentificeerd worden als de orde van een

³⁶ De Visser, *De tweede helft*, p.108.

doelbewust beheersend ik. Het gedicht is daarmee niet alleen bevrijd van het alles bedisselend subject, dat beperkt is door zijn blikveld, kennis en doelstelling, maar het is ook bevrijd van de pretenties van een enkel ik dat de wereld een structuur oplegt. Deze poëzie verwerpt, zoals Polet het zelf uitdrukt, 'de heilsboodschap van het centralistische dictaat dat in de structuur of het systeem schuilt',³⁷ en zij heeft niet de valse pretentie (een deel van) de wereld als eenheid te representeren.

De geschiedenis, schrijft Polet in *Crito*, bestaat uit brokstukken en scherven. Wie een beetje goed met deze scherven schuift, creëert zichzelf een narratieve illusie.³⁸ Als je je maar realiseert dat die illusie slechts standhoudt zolang het denken duurt, is er nog niet zo veel aan de hand. Maar zodra de illusie vanwege haar bekoorlijke orde voor 'natuurlijk' wordt gehouden, gaat het mis. Het is de taak van de literatuur de narratieve illusie van de 'natuurlijke historie' te vernietigen, vindt Polet: de dichter moet 'de natuurlijk aandoende volgorde verbreken' en 'de tegennatuurlijkheid, de anti-historie van de cultuur accentueren'. Zijn eigen poëzie, die geen kosmische orde representeert, karakteriseert Polet dan ook als slechts 'een beperkt gestructureerde chaos'.³⁹

De beperkte systematiek van Polets aleatorische verzen is een orde die niet is aangebracht met als doel de werkelijkheid coherentie op te leggen. Het is een willekeurige en bescheiden orde, waarvan onmiddellijk duidelijk is dat zij alleen het gedicht geldt. Waar ideologisch en strategisch bepaalde ordeningen in politiek en maatschappij nogal eens als onontkoombaar vanzelfsprekend worden gepresenteerd, schotelt het gedicht een orde voor waarachter zich geen doelbewust ordenend en (be)heersend subject verschuilt en dus ook geen agenda: het gedicht *expliciteert* zijn orde. Het feit dat bovendien de kunstmatigheid van de orde wordt benadrukt, oppositioneert haar tegenover 'natuurlijke' (of kosmische) ordeningen die voor vanzelfsprekend gehouden willen worden; tegenover constellaties die zo 'natuurlijk' lijken te zijn dat niemand meer weet dat het (beperkende, sturende) ordeningen zijn. Het gedicht is voor Polet een machine die niet concurreert ('Zelfrepeterend gedicht'), die anderen niets oplegt. Of, zoals het heet in 'Machinale gedichten': 'een heldere zichzelf

³⁷ Polet, *Crito*, p.198.

³⁸ Polet, *Crito*, p.102-104.

³⁹ Polet, *Crito*, p.66. In deze laatste uitspraak is het onbepaald lidwoord overigens niet onbelangrijk: het gaat in het gedicht niet om een meer of minder geslaagde poging 'de' chaos te temmen, het gaat om het representeren van *een* chaos, waarin voor de gelegenheid beperkte orde is aangebracht.

bewuste machine', die alleen 'zijn eigen vorm is' (p.584).

Als negatief van de manipulatieve ordeningen zoals ze in de werkelijkheid, maar ook in de traditionele poëzie, zijn aan te treffen, ondergraven Polets gedichten de manieren waarop doorgaans samenhang wordt aangebracht. Zijn visie op het typisch poëtische procédé van de herhaling is daar een mooi voorbeeld van. Herhaalde tekstelementen brengen, althans volgens de nieuw-kritisch georiënteerde leeswijze, coherentie aan in een gedicht: motivische of formele herhaling vergemakkelijkt de thematische definiëring van de tekst. Voor Polet ligt dat anders, zoals onder meer blijkt uit het gedicht 'Het Stark' (p.205). 'Het Stark' is géén voorbeeld van een gedicht zonder ik, daarvoor is het te nadrukkelijk poëticaal: hier is een dichter aan het woord die zich expliciet uitlaat over poëzie en wereld, ook al blijft het lyrisch ik impliciet. Hij verzet zich tegen de geest van (al te) rationele verstarring waarnaar de titel, een door Polet verzonnen woord, verwijst. Zelden zal in een één gedicht zo helder op een rij gezet zijn waartegen de creatieve geest in een hyperrationele wereld allemaal in het geweer komen kan. Bijvoorbeeld:

Stark (de, het) staat voor starheid, bewegingloosheid, verstijving,
kilheid, het statische, conserverende,
voor stagnerende taal, gemeenplaatsen (...)

Polet keert zich in het felle vervolg vooral tegen de opdelingen waarmee wij de (chaotische) werkelijkheid willens en wetens inperken: lichaam/geest, dood/leven, ik/de ander, binnenwereld/buitenwereld, droom/realiteit – allemaal dualismen die kenmerkend zijn voor het Stark. Polets vijand is tegelijk ook de vijand van de poëzie, want:

Het Stark *haat* in feite taal, d.w.z. de levende taal van anderen die
het niet kan controleren; als tactiek verschraalt het de hyperbo-
len, verkilt de metaforen, klisteert de beelden, aderlaat de ana-
logieën en laat de paradoxen doodbloeden;
Het bemint echter kruiswoordraadsels, kwizzen, palindromen en
de taal van experts en specialisten

Het Stark staat lijnrecht tegenover de 'levende taal van anderen die het niet kan controleren'. Hoe die levende taal er precies uitziet, wordt in het gedicht niet geheel duidelijk. Wie dat weten wil, kan terecht in het volgende gedicht, 'Het Sensorium' (p.209). In 'Het Stark' beperkt Polet zich ertoe het verafschuwde negatief ervan te typeren. Zo wordt de manier waarop het

Stark zèlf de taal hanteert door Polet als volgt omschreven:

Het Stark, wil het zich voortplanten, vormt een volstrekt identiek dubbel en als het de kans krijgt verdubbelt het alles & iedereen.

Inderdaad is herhaling in rationele taal en retoriek over het algemeen een onmisbaar element: reclame en propaganda berusten, net als instructieve teksten of handleidingen, onder meer op eindeloze verdubbelingen van hetzelfde (een vermeende kwaliteit van het aan de man te brengen product, de boodschap, de aan te leren handelwijze...). De dichter, tegenstander van het Stark, ziet in het streven naar zulke identieke verdubbeling de zucht naar uniformering, verstarring en bloedeloze controleerbaarheid, en zulke doelstellingen vecht hij aan. Goede literatuur bevat altijd 'depropagandisering', vindt hij.⁴⁰

Herhaling, niet alleen in de reclame maar ook in de traditionele poëzie een middel waarmee coherentie kan worden aangebracht, dient in zijn poëzie juist om verschil te creëren. Waar Polet elementen herhaalt, gebeurt dat veelal in driedelige syntactische combinaties van de vorm a-b-a. 'Verloren & herwonnen & verloren aarde' (p.267), bijvoorbeeld, en 'Niet een andere werkelijkheid, maar dezelfde werkelijkheid / anders' (p.560) of 'Een bril opzetten en de ogen sluiten – een bril opzetten' (p.336). Het herhaalde element (a) in zulke regels is door tussenkomst van element b veranderd. Ook zijn vele opsommingen van zelfstandig naamwoorden gerelateerd aan een steeds herhaald handelingswerkwoord staan in het teken van de betekenisverschuiving. In de 'Coda' van 'Zelfrepeterend gedicht', bijvoorbeeld, waarin aan het werkwoord 'worden' achtereenvolgens de zelfstandig naamwoorden 'anarchist', 'atheïst', 'clavecinist', 'socialist' en 'utopist' gekoppeld worden. Of in het gedicht 'Taalfiguren' (p.113), waarin de infinitief 'wisselen' achtereenvolgens gekoppeld wordt aan 'handen', 'ogen', 'woorden', 'bril', 'gebit', 'huisdier' et cetera. Hetzelfde werkwoord keert in steeds net een beetje andere betekenissen terug: van 'bril wisselen' is een andere handeling dan 'woorden wisselen'. Nergens draait Polet dit om, door aan één herhaald zelfstandig naamwoord verschillende werkwoorden te koppelen, want in dat geval zou het herhaalde zelfstandig naamwoord dezelfde betekenis houden, ook al ondergaat het steeds andere bewerkingen (het paard in 'paard verkopen' en 'paard slachten' is precies hetzelfde beest).

Ook het in Polets poëzie veelvuldig voorkomende dubbelgangersmotief staat in het teken van de herhaling-die-geen-herhaling-is. De 'taalpartner' (p.115), de 'contramens' (p.567), de '2-ling' (p.117) – over dergelijke figuren merkt Polet het volgende op:⁴¹

In de dubbelganger dupliceert een mens zich niet, maar hij confronteert zich met een zelf dat gedeeltelijk een ander is of *de* ander. (...) Het dubbelgangerspaar (is) variabel en fluktuerend. (...) Want na een kortstondige harmonie, een tijdelijke vrede, wederzijdse absorptie in een samengevormde mens, treedt een nieuwe 'dubbelganger' naar voren, die opnieuw de tweestrijd aanbindt met zijn voorganger. De tweestrijd om een *ander* mens.

Bij Polet is een 'herhaling' geen verdubbeling, maar een terugkeren van het betreffende tekstelement in een andere, inmiddels verschoven betekenis. In zijn poëzie wordt de tekstcoherentie dus niet versterkt door herhaling van woorden of tekstelementen, waardoor zij niet te rijmen is met het gangbare idee dat herhaling in poëzie coherentie in de hand werkt. Beter dan bij het nieuw-kritische idee van de coherentie beantwoordt dit werk aan een concept als dat van de *itérabilité* (Derrida): herhaling van een tekstelement versterkt niet de coherentie van de tekst, maar verschuift de betekenis.⁴²

De opvatting van de tekst als 'harmonieus geheel' wordt in Polets poëzie ernstig gecompliceerd, wat overigens niet impliceert dat de tekst van het gedicht uit geïsoleerde elementen bestaat. Integendeel. De procédés van (onvolmaakte) herhaling en betekenisverschuiving zorgen ervoor dat er in de tekst traceerbare sporen ontstaan: ketens van tekstelementen die betekenis op elkaar overdragen.⁴³ Belangrijk is echter dat zulke sporen ontstaan buiten de controle van de dichter om; ze kunnen niet doelbewust worden aangebracht en zijn dus ook niet geïntendeerd. Toch is Polet vooral geïnteresseerd in de betekenisverschuivingen waaruit ze bestaan. Zijn dicht-methoden en poëtische procedures zijn er dan ook op gericht dergelijke verschuivingen te provoceren. De onvoorspelbaarheid ervan wordt door Polet op allerlei manieren uitgebuit. In de experimentele ruimte die zijn poëzie is, beproeft hij voortdurend het naast elkaar plaatsen (of: het in elkaar laten

⁴⁰ Polet, *Literatuur als werkelijkheid*, p.62.

⁴¹ Polet, 'Noten en notities over literatuur', p.19-20.

⁴² Voor een heldere uiteenzetting hierover leze men Zima, 'Deconstructie'.

⁴³ Zie voor beschouwingen over dit verschijnsel in de context van het postmodernisme Davidson, 'Palimtexts', p.78 en Moramarco, 'Postmodern Poetry', p.133-134.

vervloeien) van ontologisch gescheiden werelden. In een titel als 'Alliteratie en aliënatie' (p.348) is dit procédé vervat: Polet zet dingen bij elkaar op basis van formele associatie (alliteratie) die eigenlijk inhoudelijk wezensvreemd zijn (aliënatie). Veel van zijn gedichten zijn zuivere voorbeelden van wat Van Bastelaere de 'metonymische werkwijze' heeft genoemd:⁴⁴ beelden worden associatief naast elkaar geplaatst zonder dat de onderlinge verbanden worden geëxpliciteerd. Die verbanden kunnen ook niet inhoudelijk worden geëxpliciteerd, want zij berusten op toeval.

Ook de confrontatie van tegendelen is bij Polet weer een irrationele onderneming die niet op rationele strategie berust. Dat wil zeggen: een onderneming die tegenover de oppervlakkige beschouwer *de indruk wekt* niet op strategie te berusten, want tegenstellingen als die tussen rationeel en irrationeel zullen door Polet te allen tijde worden gerelativeerd: rationeel/irrationeel, denken/dromen – in werkelijkheid liggen ze dicht bij elkaar, meent Polet:⁴⁵

(Beide) bestaan ze uit gemarkeerde momenten, die voornamelijk associatief zijn en niet logisch-causaal verbonden zijn. Van het ene moment op het andere bevinden wij ons in een andere wereld, springen we van heden naar verleden, van historie naar toekomstfantasie en wensdroom, van ik naar zij (...) en al die situaties bestaan in het bewustzijn volstrekt gelijkwaardig naast elkaar.

Zoals in ons denken en dromen sprongen gemaakt worden van de ene wereld naar de andere, zo kan het in Polets poëzie voorkomen dat betekenissen verspringen en dat identiteiten verschuiven.⁴⁶ Zo liften in een van de gedichten uit de reeks 'Mr lks' de gedachten van de ik mee met de gedachten van het personage lks (p.361):

Zijn gedachten soms (: nu) rijden
in een Maserati, de mijne meeliftend
zien in het achteruitkijkspiegeltje
hoe van de ene seconde op de andere
Mr lks uit het zicht verdwijnt.

⁴⁴ Van Bastelaere, *Wwwhhooosshh*, p.106.

⁴⁵ Polet, 'X als prototype', p.413.

⁴⁶ Rein Bloem heeft er herhaaldelijk op gewezen dat 'springen' en 'verspringen' sleutelwoorden zijn voor Polet. Zie bv. Bloem, 'Hoed op – hoed af', p.57 en 'Het programmeren van een sprong', p.197.

Wij zijn verdwenen: Iks-mens snelt
door de elementen (...)

Het woord 'mijne' in de tweede regel van dit fragment verwijst niet naar dezelfde werkelijkheid als het woord 'wij' in de zesde regel. Toch hebben ze beide 'ik' als referent. Hier verandert dus een ik van identiteit.

Zulke ontologische discontinuïteiten zijn bij Polet aan de orde van de dag omdat ze worden uitgelokt in de poëtische methode: stelselmatig confronteert deze poëzie onverenigbare elementen met elkaar. Contradicties en tegenstellingen zijn op elke bladzijde van *Gedichten 1998-1948* aan te treffen.⁴⁷ Anders dan gewoonlijk functioneren ze hier niet om de logische structuur van de gedichten te benadrukken. Integendeel, zij functioneren in een spel dat erop gericht is betekenissen in elkaar over te laten lopen. Opposities zijn er bij Polet om te worden opgeheven; opdelingen om te worden ontregeld. Een diep in taalgebruik en cultuur verankerde tegenstelling als die tussen 'geest' en 'vlees' wordt tot een schijntegenstelling wanneer de intelligentie in het gedicht 'Democratie' wordt voorgesteld als 'verlenging van het lichaam' (p.560) – een gedachte die in talloos veel varianten voorkomt in Polets poëzie, maar ook in zijn essays.⁴⁸

Op dezelfde manier gaan andere ingebakken opposities overboord: denken en doen ('denkende vingers', p.50), tijd en eeuwigheid ('De eeuw telt exact / 3 min. en 17 sec.', p.361), levenloos en levend (de talloze wedergeboortes) et cetera. Ook verzet Polet zich tegen 'de valse tegenstelling van gevoel en gedachte', die overigens in zijn optiek ten onrechte aan de discussie over poëzie ten grondslag ligt (in een van de essays uit *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* schrijft hij dat 'het geringste spoor van rationalisme (...) als een zonde tegen de geest van de literatuur (wordt) beschouwd').⁴⁹ Opvallend is ook dat Polet in zijn poëzie tegenstellingen oplost die vooral dankzij de taal bestaan. Zo worden metaforen en metonymia letterlijk opgevat, waarmee de tegenstelling tussen letterlijke en figuurlijke betekenissen overboord gaat. In 'Mr Icks' (p.411) speelt Polet een vergelijkbaar spel. De ik in dat gedicht zegt op een gegeven moment tegen personage Mr Icks:

⁴⁷ 'Het presenteren van contradicties en tegenstellingen is een van de kenmerken van dit type werk', schrijft Verdaasdonk ('De tussenpositie van de literatuur', p.14).

⁴⁸ Zie bv. deze uitspraak uit *Literatuur als werkelijkheid* (p.9): in den beginne waren dualismen als stof en geest, dode en levende stof nog niet nauwkeurig onderscheiden, zegt Polet: 'het ene ging ongemerkt in het andere over – net als in de literatuur'.

Jij bent de eerste in wie
ik iets van mijzelf herken

In deze regels wordt een overeenkomst op het niveau van de *signifiants* (de i en de k van 'ik' zijn te herkennen in de letters *i-c-k-x*) doorgevoerd op het niveau van de *signifiés* (de ik die iets van zijn eigen identiteit terugziet bij de ander).⁵⁰ Door taaltekens te verwarren met de realiteiten waarnaar ze verwijzen, ondermijnt Polet een conventie die van cruciaal belang is voor de taal en daarmee voor onze ordening van de werkelijkheid.

Het gaat Polet eerder om een dergelijke ontregeling van onze 'normale' manier van waarnemen en classificeren dan om het eenvoudigweg vervangen van begrippen door hun tegendeel. Wanneer hij bijvoorbeeld het concept 'natuurlijkheid' ter discussie stelt, of een van de gedaanten waarin die natuurlijkheid zich aan ons voordoet ('organisch', 'vanzelfsprekend'...), doet hij dat niet door naïevelijk het tegendeel te preken (mechanisch, artificieel...), maar door organisme en mechanismen in elkaar over te laten gaan, zoals in de 'Machinale gedichten' (p.578):

Ik ben een koperling – ik ben

een jonge trotse robot ben ik met
een zilveren vliegwiel van extase in mijn hoofd
buigzame riemen van koorts in mijn knieën
in mijn hielen

Polet stelt dus de dualiteit als zodanig ter discussie, zoals ook in deze regels uit 'Synthetisch gedicht' (p.427):

Ik zing de Onsterfelijke Mens.
Aan zijn materie kent men zijn metafysica,
aan zijn stamboom van geest de stof
die hij transcendeert als een laagvliegende pantoffel waarvan
de voet de zool mist.

De wederzijdse afhankelijkheid van stof (materie) en geest (metafysica) krijgt, zoals Wiel

⁴⁹ Polet, *Literatuur als werkelijkheid*, p.17-19.

⁵⁰ Hierop wijst Vervaeck, 'Polets voedzame poëzie', p.185.

Kusters opmerkte, hier ook formeel gestalte in het chiasme in de tweede en derde regel.⁵¹

‘Het Stark haat (...) de levende taal van anderen die / het niet kan controleren’ schreef Polet (p.207), die juist een dergelijke levende taal propageert door de opposities en de opdelingen van de niet levende taal van de ordenende mens te ondergraven. Eerder zagen we al dat Polet door de expliciete kunstmatigheid van zijn poëzie poëtische opposities als persoonlijk/onpersoonlijk en oprecht/onoprecht doorbrak, maar ook in het buiten-literaire toont hij zich een anti-dualist. Hij controleert niet door zulke tegenstellingen als bakens te zien, maar zoekt welbewust de complicatie door zich vooral geïnteresseerd te tonen in overgangen en tussenruimtes.⁵² En in die ongebreideld gebotvierde fascinatie schuilt ook het positieve element van Polets kritische poëzie. Poëzie is méér dan een ‘constante ontregeling’ die de lezers hun ‘valse realiteitsillusie’ ontnemen moet, zoals Polet het uitdrukt in een essay.⁵³ Zij is ook een levendig pleidooi voor openheid, verandering en (niet-doelgerichte) ontwikkeling. En zo’n pleidooi kan alleen fragmentarisch, provisorisch en onaf worden gepresenteerd. *Fragments are the only forms I trust*, vindt Polet immers.

BESLUIT. POSTMODERNE REEKSEN

Van al zijn experimentele generatiegenoten is Sybren Polet de dichter die de meeste afstand heeft genomen van de vrije versvorm die sinds het modernisme overheersend is. Waar die vrije versvorm met iets aangenaams als vrijheid wordt geassocieerd en, in het verlengde daarvan, met poëtische kwaliteiten als ‘oprechtheid’ of ‘openheid’ (de vrije vorm is het medium van de vrije geest, het open hart),⁵⁴ kiest Polet voor een mechanisch en gedisciplineerd ogende vorm. Het formele, dat in het organische vers van de modernisten en hun navolgers verdoezeld wordt, komt bij hem juist op de voorgrond te staan. Gedichten zijn processen die door betrekkelijk strenge generatieve procedures gereguleerd worden, niet door een ordenende, de werkelijkheid in categorieën opdelende dichter. Zij openen daardoor perspectieven die aan de alledaagse opdelingen ontstijgen. Perspectieven die, als resultaat

⁵¹ Kusters, ‘Sybren Polet en de Verlichting’, p.50.

⁵² Op dit in het oog lopende aspect van Polets poëtica is vaker gewezen. Zie Brems, ‘Van erotiek tot politiek’, p.115; Vervaeck, ‘Polets voedzame poëzie’, p.166-167 (Vervaeck spreekt van de ‘liminale dynamiek’ van Polets werk) en Van der Merwe, ‘Een beschouwing’, p.139.

⁵³ Polet, ‘X als prototype’, p.414.

⁵⁴ Vgl. Perloff, *Radical Artifice*, p.134.

van een (tot op zekere hoogte) aleatorische procedure, evengoed de volgende keer anders kunnen zijn: de elementen van een gedicht staan open voor recombinaatie.

Dat dit laatste méér is dan alleen poëtische theorie en abstractie, blijkt wanneer je Polets *Gedichten 1998-1948* vergelijkt met eerdere uitgaven van zijn poëzie. Aan het begin van deze bijdrage constateerde ik dat Polet in de loop van de tijd vooral in zijn langere gedichten en reeksen nogal wat ingrijpende wijzigingen heeft aangebracht. Wie de kloeke verzamelaar vergelijkt met eerdere bundelingen, beseft dat ‘Verzamelde gedichten’ opnieuw een loze term is. Anders dan in de jaren zeventig, toen Redbad Fokkema in het artikel ‘Verzamelde gedichten, een loze term’ constateerde dat de wetenschappelijke tekstbezorging in Nederland nog maar in de kinderschoenen stond,⁵⁵ is die loosheid in dit geval niet alleen aan editorisch onbenul te wijten. Hier is iets anders, iets fundamenteelers, aan de hand.

Mocht het in het geval van Polet ooit komen tot een historisch-kritische editie van zijn gedichten, dan zal de keuze voor de in zo’n editie opgenomen ‘basistekst’ – de ‘definitieve’ versie van een tekst waarvan andere versies voorstadia of afgeleiden zijn – niet goed te verantwoorden zijn. De reeksendichter Polet gelooft niet in een uiteindelijk ideaal arrangement van zijn sequenties. Hij laat het idee los dat de dichter in een reeks gedichten maximale samenhang construeert en uiteindelijk een ‘eindproduct’ aflevert – het eindproduct dat tekstbezorgers vervolgens in de *Verzamelde gedichten* op kunnen nemen. Polets postmoderne proceduralisme leidt tot steeds andere, evenwaardige en geen van alle (traditioneel thematisch of chronologisch) coherente resultaten, die in een eventuele ‘definitieve’ verzameling van zijn werk alleen maar naast elkaar en als volstrekt gelijkwaardig gepresenteerd zouden kunnen worden.

De organische vorm van het modernistische gedicht, zo hogelijk gewaardeerd door New Criticism en in Nederland *Merlyn*, is een homogeen en in zichzelf besloten geheel; tijdgebonden en eenmalig. Wanneer de modernist een reeks componeert, kiest hij daarbij voor een thematische of temporele leidraad, waardoor de relaties tussen de afzonderlijke delen metaforisch van aard zijn. Polet zet daar anti-organische poëzie tegenover die heterogeen en principieel open is; veranderlijk en varieerbaar. Aan de ordeningen die in zijn werk voorkomen, ligt geen psychologische of argumentatieve motivering ten grondslag. Zijn

⁵⁵ Vgl. R.L.K. Fokkema, ‘Verzamelde gedichten: een loze term’.

aleatorische reeksen hebben geen thematische of chronologische, maar een procedurele leidraad, waardoor de relaties tussen de afzonderlijke delen metonymisch van aard zijn.

LITERATUUR

- Akker**, W.J. van den, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poetica*. Utrecht 1985. 2 dln.
- , *De zanger zonder weerga. J.H. Leopold en de modern(istisch)e poëzie: over 'Verzen 1897'*. Amsterdam 1988.
- Bastelaere**, Dirk van, *Wwwhhoosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen 2001.
- Battus**, 'Definitie van poëzie' In: *NRC Handelsblad* 19-11-1971.
- Bloem**, Rein, 'Het programmeren van een sprong of: Two Illustrations That The World Is What You Make It'. In: H.R. Heite, H. Verdaasdonk & Paul de Wispelaere (red.), *De literatuur van Sybren Polet*. Amsterdam 1980, p. 191-202.
- , 'Hoed op-hoed af: over de poëzie van Sybren Polet'. In: *De Vlaamse gids* 60-5, 1986, p.54-62.
- Brems**, Hugo, 'Van erotiek tot politiek'. In: H.R. Heite, H. Verdaasdonk & Paul de Wispelaere (red.), *De literatuur van Sybren Polet*. Amsterdam 1980, p.113-136.
- Brooks**, Cleanth & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry. Third Edition*. New York etc. 1960.
- Conrad**, Peter, *De metamorfose van de wereld. De cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw*. Amsterdam 1998.
- Conte**, Joseph M., *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca / London 1991.
- Davidson**, Michael, 'Palimpsests: Postmodern Poetry and the Material Text'. In: Marjorie Perloff (ed.), *Postmodern Genres*. Norman/London 1988, p.75-95.
- Dibelius**, Ulrich, 'Musik geschehen lassen: John Cage'. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 28-4, 1994, p.448-457.
- Dorleijn**, Gillis, 'Blower en wailer. Over jazz & poetry'. In: H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen 1999, p.238-277.
- Duncan**, Robert, *Fictive Certainties*. New York 1985.
- Emmerik**, Paul van, *Thema's en variaties. Systematische tendensen in de compositietechnieken van John Cage*. Amsterdam 1996.
- Farkas**, Jenő, 'Vernielen is een positieve daad'. In: *Vooy's* 2002-1. Te verschijnen.
- Fokkema**, R.L.K., 'Verzamelde gedichten: een loze term'. In: *De nieuwe taalgids* 69, 1976,

p.89-101.

—, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam 1999.

Hartung, Harald, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen 1975.

Heite, H.R., 'Sybren Polet: De diktatuur van de literaire vorm doorbreken. [Interview]'. In: H.R. Heite, H. Verdaasdonk & Paul de Wispelaere (red.), *De literatuur van Sybren Polet*. Amsterdam 1980, p.57-109.

Holden, Jonathan, *Style and Authenticity in Postmodern Poetry*. Columbia 1986.

Hulten, Pontus, 'Tha Man and His Work'. In: Fritz Gerber (e.a.), *Museum Jean Tinguely Basel. The Collection*. Berne, 1996, p.34-79.

Komrij, Gerrit, *Averechts*. Amsterdam 1980.

Krol, Gerrit, APPI. *Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer*. Amsterdam 1971.

—, *Het vrije vers*. Amsterdam 1982.

Kusters, Wiel, 'Sybren Polet en de Verlichting'. In: *De Vlaamse gids* 60-5, 1976, p.48-52.

Leopold, J.H., *Gedichten I. De tijdens het leven van de dichter gepubliceerde poëzie*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet. Deel I/Teksten, Deel II/Apparaat en commentaar. Amsterdam etc. 1983.

Lucebert, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam 1974.

Lucy, Nyall, *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford/Malden (MA) 1997.

Mac Low, Jackson, 'Nonintentional Poetry'. In: K. David Jackson,, Eric Vos & Hohanna Drucker (eds.), *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta, GA 1996, p.203-210.

Merwe, Annari van der, 'Een beschouwing over de versimmanente poëtica en de nieuw-Babylonische visies van Sybren Polet'. In: H.R. Heite, H. Verdaasdonk & Paul de Wispelaere (red.), *De literatuur van Sybren Polet*. Amsterdam 1980, p.137-166.

Monach, Greta, *Compoëzie*. Alphen aan den Rijn/Brussel 1973.

Moramarco, Fred, 'Postmodern poetry and fiction: The connective links'. In: *Postmodern fiction; a bio-bibliographical guide*. New York 1986, p.129-141.

Motte, Warren F. (ed.), *Oulipo. A Primer of Potential Literature*. Lincoln/London 1986.

Perloff, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago/London 1991.

—, 'New Nouns for Old: Language Poetry, Language Game, and the Pleasure of the Text'.

In: M. Calinescu and D. Fokkema (eds), *Exploring postmodernism; selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia 1987, p.95-108.

Polet, Sybren, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*. Amsterdam 1974.

—, 'Noten en notities over literatuur en cultuur (I, 1)'. In: *De Vlaamse gids* 60-5, 1976, p.18-21.

—, 'X als prototype in protosituaties'. In: *De gids* 138-5/6, 1976, p.412-415.

—, *Crito, ik ben de literatuur nog een haan schuldig*. Amsterdam 1986.

—, *De creatieve factor. Kleine kritiek der creatieve (on)rede*. Amsterdam 1993.

—, *Gedichten 1998-1948*. Amsterdam 2001.

Queneau, Raymond 'Cent mille milliards de poèmes'. In: dez., *Oeuvres Complètes I*. Parijs 1989, p.331-344.

Schenkeveld, M.H., 'J.H. Leopold's Verzen 1897 als cyclus'. In: *Verslag van het zesde Colloquium van docenten in de neerlandistiek aan buitenlandse universiteiten Antwerpen 1976*. 's-Gravenhage 1978, p.53-59.

Vaessens, Thomas, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen 2001.

Verdaasdonk, Hugo, 'De literatuuropvatting van Sybren Polet. Of: hoe literatuur gerechtvaardigd wordt'. In: H.R. Heite, H. Verdaasdonk & Paul de Wispelaere (red.), *De literatuur van Sybren Polet*. Amsterdam 1980, p.379-402.

—, 'De tussenpositie van de literatuur. Over Taalfiguren 2 en Crito van Sybren Polet'. In: *Preludium* 3-4, 1987, p.13-26.

Vervaeck, Bart, 'Polets voedzame poëzie. Een antropologische digestie van Persoon/onpersoon'. In: *Restant* 11-4, 1983, p.163-193.

Visser, Ad de, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*. Nijmegen 1998.

Wils, Joep, *Onderzoek Schrijvend Nederland. Wie schrijft en wat schrijft men in Nederland. Tabellenrapport*. Amsterdam, Stichting Schrijven 1997.

Zima, Peter, 'Deconstructie en postmodernisme. De herwaardering van het singuliere'. In: *Frame* 15-2, 2001, p.4-18.