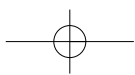
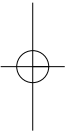
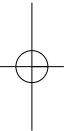




Oneigenlijk gebruik



Van Geert Buelens verscheen eerder bij Vantilt:
Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie (derde druk 2008)
Paul van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn* (Nawoord)

Geert Buelens

Oneigenlijk gebruik

Over de betekenis van poëzie

Uitgeverij Vantilt

De auteur schreef dit boek met een stimuleringsbeurs van het Vlaamse en het Nederlandse Fonds voor de Letteren



ISBN 978 90 77503 64 5

© 2008 Geert Buelens, Antwerpen/Amsterdam & Uitgeverij Vantilt, Nijmegen

Boekverzorging: Martien Frijns

Omslagillustratie: Harpe arquée, Kundi, Republiek Congo, Ngbaka

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

9 Oneigenlijk gebruik

I

31 Gevallen van de wereld
Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie

41 Notes Towards a Realist Construct
Over poëzie en werkelijkheid

51 Imagoprobleem, zei u?
Over beroemde politici met een bijzondere hobby

61 Expliciete lyriek (nu ook voor abstracto's!)
Over levenslessen, sentiment en anekdotiek in de moderne poëzie

73 Streepjescode
Over de aangrijpende startstopmethode van Emily Dickinson

83 Gene zijde van het wit (eeuwig onvoltooid)
Over het fragmentaire

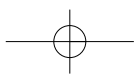
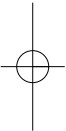
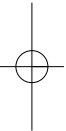
89 'Aspiring towards the condition of music'
Enkele notities over het strategische gebruik van muziek in de poëzie

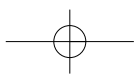
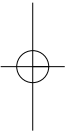
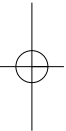
103 Kunsttaal hier, kunsttaal daar
Battus, Christian Bök en de zegeningen van het Nederlandse taalgebied

- 111 Klikken en klakken
Geluid en betekenis in field hollers, scat en andere klankgedichten
- 125 Yo Brother Pound! Dag kleine vis
Nog maar eens een Verdediging van de Poëzie
- II**
- 139 Laaglandse Luddites
Twee eeuwen landleven bij Guido Gezelle en H.H. ter Balkt
- 161 Een heel klein beetje oorlog
België in de Russische propagandapoëzie uit de Eerste Wereldoorlog
- 167 Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen
Oorlog, nihilisme en modernisme in Paul van Ostaijens Bezette Stad
- 183 Wilde vrouwen kennen geen blues
Geweld, seks en macht bij de Bluesqueens
- 191 Nooit meer
Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno
- 195 Iets publieks
De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig
- 215 Vrije expressie in een (on)vrije gemeenschap
Freejazz, de Amerikaanse burgerrechtenbeweging en Black Power
- 237 Het gezongen dagblad
'Topical songs' als geheugen en geweten
- 259 Nawoord
*Mijn huistaak is mijn spel – mijn spel is mijn huistaak
Over het plezier van de tekst*
- 271 Verantwoording, noten, biblio- & discografie
- 296 Zakenregister
- 297 Personenregister



‘Is de dichtkunst dan niet goed genoeg?’
(Hans Faverey in een brief aan Gerrit Kouwenaar ‘... die zo rijk zijn aan
zichzelf’, 144)





Oneigenlijk gebruik

Ich *sage* das nicht nur, ich meine etwas damit.

&

Ich *sage* das nicht nur, sondern es bewegt mich auch.

(Ludwig Wittgenstein, Zettel, nr. 3)

Het begint met een verhaal in de vorm van een boze wensdroom. Liep ik die dag door het museum en besloot ik dat ik het wel zo ongeveer had gehad met die moderne kunst. Opsluiten zou ik haar, in het mausoleum dat ze met veel geld en pretentie voor zichzelf heeft ontworpen en gebouwd. Zo. Stevig gesproken.

Vanwaar deze plotse drang tot beeldenstormerij? En dan nog wel in een gebouw dat de wellicht grootste concentratie meesterwerken uit de moderne kunstgeschiedenis herbergt, waaronder prachtige doeken van Matisse, Picasso en Rothko. De aanbaster van mijn woede was de kunstenaar die *Statement of Esthetic Withdrawal* produceerde, tentoongesteld in de vaste collectie van het Museum of Modern Art in New York. We zien een kunstig ingekaderd loden blad, met ernaast een A4tje waarop de volgende, plechtige verklaring: 'The undersigned, ROBERT MORRIS, being the maker of the metal construction entitled LITANIES, described in the annexed Exhibit A, hereby withdraws from said construction all esthetic quality and content and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content.' Getekend Robert Morris, 15 november 1963 en voor echt verklaard door een notaris. Hihhi, hahaha. Zie deze man eens stoer bezig zijn. Met behulp van een notaris reduceert hij zijn werk tot wat het eigenlijk altijd al was: een te duur verpakte niemendal. Vastbesloten schrijf ik in mijn notitieboek: 'Robert Morris – de dood in de pot.'

Thuisgekomen toch maar even wat onderzoek gedaan naar dit irritante kunststuk. Blijkt dat achter dit ostentatieve nulpunt van de hedendaagse kunst een best grappig en interessant verhaal schuilgaat. Het bijbehorende *Litanies* (op zichzelf een weinig geïnspireerd commentaar op het werk van Marcel Duchamp) waarnaar 'Exhibit A' verwijst, was op Morris' eerste solotentoonstelling gekocht door de modernistische architect Philip Johnson. Zes maanden later zat Morris nog altijd op zijn geld te wachten en besloot hij Johnsons aankoop symbolisch te ontmantelen tot alleen het materiaal overbleef: lood om hout en een stalen ring en sleutel. Niets geen kunstzinnig aura of schoonheid meer, want die had de kunstenaar in een retori-

sche geste weggenomen. Daar stond Philip Johnson mooi: weg kunstwerk. Hem restten slechts lood en oud ijzer. Nog altijd hihhi, hahaha, zij het wel gegiechel waar je een volledige cursus hedendaagse kunstsociologie aan kunt ophangen.

Het werk dat oorspronkelijk al een soort hommage aan Marcel Duchamp trachtte te zijn, wordt hier helemaal in de geest van de vader van de conceptuele kunst becommentarieerd: esthetische kwaliteiten zijn niet inherent aan het kunstwerk, maar worden er door mensen aan toegekend. En dus kunnen mensen die eigenschappen ook weer wegnemen. In de termen van Pierre Bourdieu: Morris tracht zijn werk te de-consecreren – het hocuspocus-discours waarmee critici, galeriehouders, verzamelaars en academici een eenvoudige hoop papier, verf, steen of brons tot ‘kunst’ verheffen, probeert hij als de oorspronkelijke kunstenaar door een droge, notarieel ondersteunde mededeling ongedaan te maken.

Die macht heeft hij echter niet. Dat is de pijnlijke ironie waar dit geval ons op wijst: van alle participanten in de kunstwereld hebben de kunstenaars zelf het minst te zeggen. Ze zijn van instituties als de kunstkritiek en van curatoren afhankelijk om hun werk tot ‘kunst’ te verheffen of ‘niet-(langer-)kunst’ te laten zijn. Zelf hebben ze dat niet in de hand. Erger nog: eens ze een bepaalde status hebben, dreigt alles wat ze doen het etiket ‘kunst’ te krijgen. En aldus geschiedde. Zowel *Litanies* als het *Statement* behoren – via een dubbele schenking van Johnson (Berger 44) – tot de wereldcollectie van het MoMA en het symbolisch kapitaal dat de stukken daarmee vergaren, kan zelfs hun schepper ze niet meer ontnemen. Meer nog: Morris’ actie heeft deze werken in de kunstwereld alleen maar extra betekenisvol gemaakt. Waarna de ironie van de kunstgeschiedenis helemaal pijnlijk wordt, want het *Statement of Esthetic Withdrawal*-A4tje is vandaag juist omdat het een meta-werk is bekender en dus duurder en ‘belangrijker’ dan *Litanies*.

Ik had er, kortom, helemaal niets van begrepen. Wilde ik, pathetisch, de kunst afschaffen naar aanleiding van een werk dat net hetzelfde had trachten te doen! Niet toevallig staan *Litanies* en *Statement of Esthetic Withdrawal* prominent afgedrukt in het boek *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. (Gamboni 324) Van mijn iconoclasmie schoot alras niets meer over. Had ik een inschattingsfout gemaakt of liet ik me alsnog al te makkelijk inpakken door de theorie? Weegt mijn aanvankelijke irritatie dan minder zwaar dan het cultuurhistorische verhaal dat erachter blijkt te zitten? Waren mijn en Morris’ iconoclasmie overigens wel van dezelfde orde? Mij irriteerde het incestueuze en lege van zijn handeling, hij wilde een betalingsonwillige kunstverzamelaar tot de orde roepen. Maar wat heb ik in godsnaam te maken met een grapje onder artistiekelingen? En

bovenal: zijn we echt verplicht de briljante bewegingen van Duchamp tot het einde der tijden te herhalen?

Onder meer daarover probeert *Oneigenlijk gebruik* te gaan: over het instantplezier dat je aan kunst kunt beleven en over het uitgestelde, maar niettemin bestaande plezier dat je overvalt wanneer je ergens door studie en onderzoek meer over begint te weten. En ook over de spanning tussen die twee varianten. Hoe de ene kan omslaan in de luiheid van wie bij de minste weerstand die een werk oproept ‘elitair!’ begint te schreeuwen. En hoe de andere in de kunstwereld en het academische bedrijf verworden is tot het annoteren van voetnoten bij werken die nooit meer waren dan een annotatie bij zichzelf.

De taal en niets dan de taal

De toon maakt de muziek, dat is bekend, ook in de poëzie. En net als in de muziek bepaalt die toon in de poëzie de betekenis, wat het gedicht op de lezer overdraagt, ook als de woorden zelf niet meteen transparant zijn. Daarin verschilt een Navajolied niet van een gedicht van Leopold en een propagandavers niet van een blues. Al veel langer dan vandaag is dat een gemeenplaats: in literatuur wordt taal anders gebruikt dan in het dagelijkse leven. Waar de laatste categorie gericht is op directe, in het ideale geval ‘transparante’ communicatie, werkt taal in een gedicht veeleer indirect. De taal legt er in hoge mate de klemtoon op zichzelf. Giambattista Vico maakte al in zijn *Scienza Nuova* (1725/1730) een onderscheid tussen poëtisch en rationeel taalgebruik. (Todorov 49) Of zoals Samuel Beckett Vico samenvatte: ‘Dichters zijn de zintuigen, filosofen het intellect van de mensheid.’ (Beckett 57) In de drie eeuwen na Vico is dat onderscheid tussen gewone en dichterlijke taal alleen maar stringenter gemaakt. Vandaag is het wellicht het enige punt waarover nagenoeg alle dichters het eens zijn. Moderne dichters, critici en theoretici – van Paul van Ostaijen tot Jeroen Mettes, van Stéphane Mallarmé tot Ron Silliman, van Roman Jakobson tot Marjorie Perloff – hebben er telkens opnieuw een strijdpunt van gemaakt dat net dit bijzondere talige karakter poëzie tot poëzie maakt. Het navertellen van een gedicht is bijgevolg onmogelijk. Het reduceren van de betekenis van een gedicht tot wat het meedeelt over de wereld buiten het gedicht is ongepast, want naast de kwestie. Een van de scherpste formuleringen van deze overtuiging geeft de Britse dichter en critica Veronica Forrest-Thomson (1947-1975) in het voorwoord van haar theoretische hoofdwerk *Poetic Artifice* (1978): ‘There would be no point in writing poetry unless poetry were different from everyday language, and any attempt to analyse poetry should cherish that dif-

ference and seek to remain within its bounds for as long as possible rather than ignore the difference in an unseemly rush from words to world.’ (xi) Eén groot, hartstochtelijk en schrander pleidooi voor de autonomie van de poëzie houdt Forrest-Thomson hier. Maar wanneer ze het heeft over kritiek waarin ‘[t]he meaning of the poem is extended into the world’ dan klinkt dat bij haar als de beschrijving van de grootst denkbare zonde. (x) En dat lijkt me, op zijn zachtst gezegd, wat overdreven. Het moet toch mogelijk zijn de taligheid van het gedicht te respecteren en tegelijkertijd iets te zeggen over de wereld buiten dat gedicht?

Forrest-Thomsons opvatting kan beschouwd worden als een verscherpte herformulering van het formalistische credo waarvan Roman Jakobson de geestelijke vader is. In ‘Linguistics and Poetics’ (een lezing uit 1958, gepubliceerd in 1960) geeft Jakobson in een klassiek geworden schema de zes mogelijke functies aan die taal kan hebben in het communicatieproces. (66-71) Bij poëzie staat volgens dat schema niet de spreker (het emotieve), de ontvanger (het cognitieve), de context (het referentiële), het loutere contact leggen (het fatische) of de code (het metatalige) centraal, maar de boodschap zelf (de poëtische functie), waarbij ‘boodschap’ uiteraard niet begrepen moet worden als ‘les’ maar als een verwijzing naar wat Jakobson noemt ‘the message for its own sake’. (69) Omdat de taal in poëzie zo duidelijk anders wordt ingezet, verwijzen de woorden van het gedicht de lezer telkens terug naar die woorden. In de meest extreme variant komt de lezer zo in een eindeloze *loop of feedback* terecht: nooit raak je als lezer uit de echoput van het gedicht. Je zit in de woorden gevangen. *Oneigenlijk gebruik* erkent het fascinerende van dat effect, maar ook het danig irriterende en ultiem onbevredigende ervan.

Een generatie geleden golden andere emoties. In 1978 verscheen *Semiotics of Poetry* van Michael Riffaterre, een poging om de betekenisstructuur van gedichten te beschrijven. Het boek groeide uit tot een klassieker, wellicht niet zozeer ondanks maar juist door enkele stellingen die volstrekt onhoudbaar lijken. Literatuur is voor Riffaterre een spel dat zich louter afspeelt tussen de tekst en de lezer. De auteur en, vooral, de werkelijkheid zijn in wezen irrelevant voor dat proces. De ware betekenis van de literatuur ligt voor Riffaterre in de triomf van de vorm boven de inhoud (115) en hij gaat er – in een variant op Chomsky’s vroege taaltheorie – van uit dat elk gedicht de realisering is van een eenvoudige *matrix* (veelal een cliché) die door transformaties is verworpen tot een niet-parafraseerbaar geheel (het gedicht). Dat gedicht mag dan weliswaar niet parafraseerbaar zijn, op een hoger betekenisniveau (door Riffaterre *significance* genoemd) kan het wel degelijk door de lezer begrepen worden. De vorm van het gedicht is dan een soort omweg – de

dichter zou het eenvoudig kunnen zeggen, maar verkoos het ingewikkelder te maken. Riffattere zegt het letterlijk: 'the poem's content, that is, what the detour turns about'. (164) Eenvoudiger gesteld: het gedicht is een soort superrebus.

Riffatteres voorbeelden komen uit de Franse poëzie en zijn veelal van symbolistische of neosymbolistische snit. Het verbaast dan ook niet dat hij al meteen op de eerste bladzijde een definitie geeft die zo'n symbolistische poëtica als norm poneert: 'a poem says one thing and means another'. (1) Martinus Nijhoffs 'lees maar, er staat niet wat er staat' dus, maar dan in het Engels. Riffatteres studie betekende een hoogtepunt en misschien wel meteen ook het eindpunt van het structuralisme. Ten opzichte van de volstrekt contextloze close reading bracht hij weliswaar de intertekstualiteit in het geding – een gedicht bevindt zich dus nooit op een eiland, gaat altijd contacten aan met andere teksten – maar zijn nadruk op het principieel gesloten karakter van de tekst was voor een nieuwe generatie literatuurbeschouwers al in 1978 volstrekt achterhaald. Voortaan zou juist het open karakter benadrukt worden en de onmogelijkheid de betekenis van een gedicht ooit vast te leggen.

Wat die nieuwe, poststructuralistische visie echter met de vorige gemeen heeft, is de klemtoon op het autonome karakter van de tekst: niet het verband van die tekst met de concrete realiteit wordt benadrukt, maar de betekenseffecten die erin rondwaren. In deze bladzijden wordt – niet voor het eerst natuurlijk – expliciet de band met de concrete realiteit gezocht, zonder de tekst daartoe te willen reduceren. Waar iemand als Riffattere doodgemoedereerd beweert dat 's'il y a de référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence qu'à d'autres textes' (in *Compagnon* 141), dan wordt er hier koppig van uitgegaan dat, zoals Antoine Compagnon het stelde, 'le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde'. (147)

Hetzelfde anders, en dus verschillend

Dat vorm en inhoud één horen te zijn (en het talige aspect van poëzie bijgevolg onmogelijk genegeerd kan worden) is intussen een cliché geworden. Het is het basisbeginsel van de moderne poëzie, in de Nederlandstalige context onder meer geformuleerd bij Tachtig, Van Ostaijen, *De Stijl*, Vijftig en de postmodernen. Dat ze dat telkens opnieuw expliciteerden, geeft al aan dat ideeën over welke vorm en inhoud bij elkaar horen veranderlijk zijn. Het voor de moderne literatuur centrale concept 'de-automatisering' van de Russische formalist Viktor Sjklovsky kan helpen te begrijpen waarom dat zo

is. Voor Sjklovsky was de-automatisering (*ostranenie* of: vervreemding) de belangrijkste taak voor de schrijver: de taal zo gebruiken dat de beschreven ervaringen telkens als nieuw worden ervaren. Zelfs al verschilt de inhoud van teksten uit 1880, 1950 en 2000 op het eerste gezicht niet wezenlijk (liefdesverdriet is liefdesverdriet), de woorden die hiervoor worden ingezet zullen drastisch verschillen omdat vorige verbale invullingen volstrekt uitgesleten zijn en dus niet langer enig effect hebben op de lezer.

Dit in de twintigste eeuw bijna tot dogma verworden idee is een van de belangrijkste redenen waarom lezers poëzie vaak zo moeilijk vinden en, omgekeerd, waarom poëzieprofessionals veel gedichten van liefhebbers en andere amateurs diskwalificeren als achterhaald gebazel: wat voor de ene nog een scherpe, zelfs originele verwoording is ('mijn hart is leeg', DaRkRoSe 2000), komt op de andere over als een tot volslagen cliché versteende uitdrukking. In de loop van de afgelopen eeuw is dat vernieuwingsproces steeds sneller verlopen en soms werd een bepaalde herijking van het poëtische taalgebruik plots door zoveel dichters overgenomen dat ze een mode en een stijl op zichzelf werd, wat het versteningsproces aanzienlijk versnelde. Dat gebeurde bijvoorbeeld bij de 'experimentele' poëzie van de Vijftigers. Van de weeromstuit ging Hugo Claus al in 1954 experimentele dichters bespotten en zijn liefde voor de vroegnegentiende-eeuwse sonnettenschrijver August von Platen belijden. Niet alleen distinctiedrift dreef de dichter hierbij, maar vooral een besef dat het taalexperiment – zoals hij dat overigens zelf een jaar later tot een absoluut hoogtepunt zou brengen in *De Oostakkerse gedichten* – in minder vaardige handen al snel tot verbaal gedroedel kon leiden.

Ook een ander in de moderne poëzie vrij algemeen aanvaard principe als 'iconiciteit' (de vorm drukt de inhoud uit) kan op dit vlak tot onenigheid leiden bij lezers. Neem bijvoorbeeld het volgende fragment uit een recent gedicht van Martin Reints:

het commentaar verdwijnt in de motregen wanneer
de toewijding van de deskundige

hapert.

Een schoolvoorbeeld van iconiciteit: de hapering in de stem van de deskundige wordt zichtbaar en (bij luidop voorlezen) hoorbaar gemaakt door die regelafbreking die wordt gevolgd door een witregel. Lezers kunnen echter om exact dezelfde reden deze passage als stereotiep beschouwen: dat deze zin op deze manier hapert, wordt als dubbelop beschouwd. Hetzelfde geldt voor sommige regelafbrekingen in het werk van Hans Faverey:

Ik ver-

plaats mij naar
de rand van de kaart (100)

staat daar dan bijvoorbeeld, waarbij de ruimte tussen ‘ver-’ en ‘plaats’ de vermelde beweging zichtbaar maakt. Terwijl het in de liedkunst mogelijk is gebleven expliciet en *catchy* te zijn zonder als redundant te worden gezien, is de als relevant beschouwde poëzie steeds indirecter geworden in haar uitdrukking, zeker waar het basale gevoelens betreft. Met een voorbeeld dat ik deels ook heb uitgewerkt in *Van Ostaijen tot heden* (98-101): kan de dichter eerst nog expliciet meedelen dat hij eenzaam is (‘Ik sta hier gansch alleen’, Julius De Geyter 1856) en projecteert hij die emotie later op iets anders (‘Eenzaam, eenzaam ruischt de zee’, Frederik van Eeden 1886), in de moderne poëzie zal hij steeds abstractere, bijna wiskundige vergelijkingen uitproberen (‘eenzaamheid is een geometries begrip’, Paul van Ostaijen 1919) of – de term die via T.S. Eliot bekend werd (Eliot, 107) – de ‘objective correlative’ zoeken om dezelfde emotie te suggereren (‘zwemmen is de eenzaamheid betasten met vingers’, Paul Snoek 1961). In de hedendaagse poëzie wordt het woordgebruik steeds geconcentreerder (‘Geen rauwer verbogenheid dan door doodgevlogenheid’, Jacques Hamelink 2001) en complexer (‘Hoor je de onverenigbaarheden, in/de kleurslak van de stuiters’, Willy Roggeman 2000). Je zou zowaar Riffaterre nog gaan geloven: blijkbaar willen die dichters iets heel eenvoudig uitdrukken, maar maken ze zichzelf en hun gedicht interessant door het via een omweg te verwoorden. Dat lijkt me echter een misvatting: de-automatisering is veel meer dan oude wijn in nieuwe zakken. Door de nieuwigheid van de zak verandert ook de wijn zelf. Neem deze verzen van Faverey:

Het schip der woestijn:

ziedaar het horloge. (267)

‘Het schip der woestijn’, zo weet elke puzzelaar, is een kameel. Maar niet noodzakelijk, natuurlijk. Niemand kan ons ertoe verplichten in de gemeenplaats te blijven hangen. Door dit beeld gelijk te stellen aan het horloge gooit de dichter de betekenis helemaal open. Metaforisch op elkaar betrokken nemen horloge en woestijnschip eigenschappen en connotaties over van elkaar (de uitgestrekte woestijn die – circulair als de tijd – nergens heen gaat, de eindeloosheid van de seconden, de onmetelijkheid van het zand,

het schip als een container van tijd en ruimte, het zand dat de raderen van het horloge kan doen stokken, de woestijn die gestaag opruikt...). Zo definieert het horloge (de tijd) de woestijn (de ruimte), en andersom. Maar ook de witruimte na en onder de eerste regel heeft betekenis. Het schip van de woestijn is dan een soort wit gat, waardoor onverwachts ook een letterlijke lectuur opdoemt: een schip is in de woestijn helemaal met wit zand bedekt geraakt – dat is wat het horloge (de tijd) vermag. Magrittiaans wordt het wanneer we het eerste vers toch gewoon lezen als het cliché. In dat geval stelt de dichter dus een kameel gelijk aan een horloge. Of metaforisch: de beweging van de kameel door de woestijn verloopt zo langzaam, alsof je elke seconde bewust meemaakt. Of andersom: een horloge is een kameel, met een welhaast oneindig uithoudingsvermogen, traag maar zonder haperen gaat het door.

Zo werkt moderne poëzie vaak: een eenvoudige mededeling blijkt in allerlei richtingen gelezen en begrepen te kunnen worden, waardoor de complexe werking van de taal gedemonstreerd wordt en het waarnemings- en begripsvermogen op scherp worden gesteld. Onwillekeurig treedt zo ook een vertraging van die vermogens op, waardoor inderdaad alle aandacht op het taal materiaal gericht wordt. Maar waar dat voor Riffaterre het superieure eindpunt is, kan dat moment ook gezien worden als het eigenlijke begin van het gedicht. Want deze formulering van Faverey doet ons ook opnieuw en anders denken over wat een kameel en een horloge zijn, niet alleen als woord, maar als *realiteit*. Ze zet ons aan het denken over ruimte en tijd. En ze raakt ons echt niet alleen omdat we vernuftig genoeg zijn op een hoger formeel vlak *significance* toe te kennen aan deze verzen.

De woorden van een gedicht raken ons, aldus Ludwig Wittgenstein in *Zettel* (nr. 155), omdat we ze ook in het dagelijks leven gebruiken en omdat die woorden wanneer ze in een gedicht net iets anders worden ingezet onze gedachten over dat dagelijkse gebruik wat heen en weer schudden. (In de formulering van Wittgenstein – ‘daß wir [...] unsere Gedanken dorthin und dahin in die wohlbekannte Umgebung der Worte schweifen lassen’ – klinkt het als een bijna toevallige ruimtelijke exploratie waarbij de woorden worden onderzocht op hun mogelijkheden.) En zo gaat het veelal met poëzie. Dat de taal er *net anders* wordt gebruikt, zet onze waarneming, ons woordgebruik en onze ervaring op scherp. In de postuum verschenen bundel *Ben jij het, ik?* van Kees Ouwens komen deze regels voor:

Eenzaamheid is het woord

niet. Eenzaamheid? Een luxe voor de levenden.

O.K. ~ de afgrond van het niets
opent.

Oude wijn in nieuwe zakken? Op het eerste gezicht is dit niet eens een nieuwe zak. Het staat er met zoveel woorden: 'Eenzaamheid is het woord'. Maar met een typische poëtische truc – regelafbrekening (vertraging), witregel (extra vertraging), enjambement – creëert de dichter de mogelijkheid om zichzelf tegen te spreken en zijn bewering om te keren. Dat is wat poëzie vermag: iets beweren, het omgekeerde eveneens waarheid toedichten, een volgende definitie de kracht van een aforisme meegeven, dat ontmantelen, zoals alles wordt ontmanteld, zoals ook het leven dat je ontglipt, waar je uit kunt vallen, wanneer de afgrond van het niets (een scheur in de aarde bij een aardbeving, een scheur in de tijd bij de dood) zich opent. Het zou misplaatst zijn om hier, als Riffaterre, te spreken over een triomf van de vorm over de inhoud. Het gaat over kernwoorden in het leven en over de meest wezenlijke ervaringen die daarmee verbonden zijn. Wat Ouwens' regels zo bijzonder maakt, is dat hij deze woorden gebruikt en intussen – als in Wittgensteins fragment – zijn en dus ook onze gedachten bijna zichtbaar heen en weer laat gaan. In het licht van de richting die zijn (het) leven uitging – geen heen en weer, maar recht de dood in – lijkt dat bijna op het tarten van een natuurwet.

Vormen van oneigenlijk gebruik: de taal

Taal wordt in verschillende contexten verschillend gebruikt. Aan de uitersten staan allicht de logica en de poëzie. De eerste eenduidig, algemeen en zo helder mogelijk, de tweede meerduidig, specifiek en complex. De conventies die gelden in het dagelijkse taalgebruik blijken in de poëzie helemaal niet op te gaan. Waar – volgens de pragmatische taalfilosoof Paul Grice – sprekers geacht worden coöperatief op te treden en ware, heldere, informatieve en goed gedoseerde mededelingen te doen (Bultinck 5-24), lijkt de poëzie er een sport van te maken die maximes met voeten te treden. Poëzie gebruikt veelal wel dezelfde woorden als het dagelijkse taalgebruik, maar zet ze anders in. Of zoals Wittgenstein het uitdrukt: 'Vergiß nicht, daß ein Gedicht, wenn auch in der Sprache der Mitteilung abgefaßt, nicht im Sprachspiel der Mitteilung verwendet wird.' (Zettel, nr. 160) Poëzie is een ander taalspel dan de logica, de journalistiek of de politiek en gebruikt bijgevolg de taal op een andere manier. Wie dit vergeet of er geen rekening mee wenst te houden, zal zich wellicht dood ergeren aan gedichten. Een in deze context veelgeciteerd voorbeeld uit de Nederlandse literatuur staat in het eerste hoofdstuk van Multatuli's *Max Havelaar* (1860). Verteller Drogstop-

pel zet er zich af tegen de manier waarop dichters omgaan met de taal en de waarheid: ‘Wil men de woorden in ’t gelid zetten, goed! Maar zeg niets wat niet waar is. “De lucht is guur, en ’t is vier uur.” Dit laat ik gelden, als het werkelijk guur en vier uur is. Maar als ’t kwartier voor drieën is, kan ik, die myn woorden niet in ’t gelid zet, zeggen: “de lucht is guur, en ’t is kwartier voor drieën.” De verzenmaker is door de *guurheid* van den eersten regel aan een vol uur gebonden. Het moet voor hem juist *een, twee* uur, enz. wezen, of de lucht mag niet guur zyn. *Zeven* en *negen* is verboden door de maat. Daar gaat hy dan aan ’t knoeien! Of het weër moet veranderd, òf de tyd. Eén van beiden is dan gelogen.’ (4-5) Droogstoppel is dus het slachtoffer van een misverstand. Hij rekent op een transparante en ware mededeling (‘kwartier voor drieën’), terwijl de dichter de echo van de uur-klank belangrijker blijkt te vinden. En precies dat wekt de woede op van Droogstoppel: de dichter gebruikt de taal *oneigenlijk*. Dat hij dat irritant vindt, maakt dat verlichte lezers meteen begrijpen waarom Droogstoppels naam in het Nederlands spreekwoordelijk is geworden om een dorre, vervelende man aan te duiden. Droogstoppel is echter lang niet zo uitzonderlijk in dit opzicht. Eigenlijk is hij een *Griceaan avant la lettre*: pragmatisch en coöperatief. En dat zijn de meeste mensen. Maar dichters dus niet. En daarmee maken ze zichzelf niet noodzakelijk geliefd. Zolang ze hun boodschap ostentatief *mooi verpakken*, kunnen ze worden toegejuicht en gefêteerd. Wanneer ze echter de complexiteit van de dichterslijke taal ten volle uitbuiten en transparantie hun laatste zorg lijkt, zetten ze zichzelf met hun eigenzinnige taalspel buitenspel. Hun verbale gefriemel past immers niet in de lijn die de geschiedenis voor ons heeft uitgezet. Althans, niet in die versie van de geschiedenis die in onze cultuur de leidende ideologie verwoordt.

Waarheid, wetenschap & poëzie

Echte kennis is volgens die visie wetenschappelijke kennis. Kennis die op een andere manier vergaard en meegedeeld wordt – via intuïtie of een luide schreeuw – maakt zich in zo’n wereld al snel verdacht. In een maatschappij die floreert dankzij vooruitgangsidealen lijkt de poëzie op een onwelkome profeet die op ongepaste momenten uitroept: ‘Kijk achter u, want daar ligt wat u voor u vermoedt: het niets dat zich aandient als iets.’ De poëtische waarheid heeft onvermijdelijk iets donkers, esoterisch, subliems. Van Shelley tot Chlebnikov en van Breton tot Lucebert staat de boodschap van de dichter haaks op het gezond verstand: er is een andere wereld. En de implicatie is ook niet mis: aangezien wij, orakelgeesten, ons met die andere wereld bezighouden, mag u ervan uitgaan dat die wereld superieur is aan uw

concrete, rationele, droge, *gewone* wereld. In zijn softe, want escapistische vorm (het spiritisme, de Hollywoodfilm, het sprookjespark, de chakrateling, de *fantasy-roman*...) is deze romantische kritiek in de moderne cultuur altijd populair geweest. Hij functioneert als een soort veiligheidsklep waarlangs de moderne mens stoom kan afblazen om nadien dapper verder te rijden. In zijn donkere, afgrondelijke variant is deze romantische tegenbeweging echter allengs marginaler geworden. Op haar extreme en ook nog eens steeds impliciet verwoorde kritiek zaten almaar minder mensen te wachten. En hoe minder de dichter gehoord werd, hoe meer hij zich onbegrepen voelde en zich mokkend uit de wereld terugtrok. Vanuit die ivoren toren waarschuwde hij de burger nog een laatste keer. Die burger heeft het echter niet eens meer gehoord, gehaast als hij was om op tijd op zijn werk te verschijnen. Na die initiële ontgoocheling vond de dichter het eigenlijk wel prettig dat hij zich niet meer om de burger hoefde te bekommeren. In totale vrijheid kon hij nu zijn gang gaan. Hij zou de grootste woordkunstenaar worden die de wereld ooit had gekend. Versvormen werden opengebrouwen, ritmes en klankkleuren steeds subtieler tegen elkaar afgewogen en metaforen almaar duizelingwekkender en particulierder. Het resultaat mocht er zijn. In zijn wereld was de dichter koning en heel af en toe werd hem van buitenaf zelfs een lauwerkrans toegeworpen. Maar op den duur moest het ook hem opvallen dat zijn wereld steeds meer op een reservaat begon te lijken. Artificieel in stand gehouden. Iets wat zichzelf overleefd leek te hebben. Een curiosum.

Dat is de strekking van de recente boeken van Tzvetan Todorov en William Marx: hoe de literatuur willens en wetens autonomer werd, zich van haar publiek vervreemde en steeds onbetekenender werd. Stilaan groeit vandaag de overtuiging dat de literatuur in het algemeen en de poëzie in het bijzonder zich uit de wereld hebben weggeschreven om, zoals Todorov het beschrijft in *La littérature en péril*, ten onder te gaan aan formalisme, solipsisme en nihilisme. Helemaal uit de lucht gegrepen is deze inschatting niet. De formalistische manifesten en experimenten van sommige historische avant-gardisten tot en met de structuuranalyses van de New Critics en Marilyn-epigonen hebben deze kritiek in menig opzicht over zich afgeroepen. En ook sommige van de grootste literaire werken van de vorige eeuw gaven aanleiding tot deze analyse. Marx heeft het in *L'adieu à la littérature* in die context over Beckett, waarbij hij opmerkt dat diens werk in de beide betekenissen het einde van de literatuur markeert: het hoogtepunt zowel als de terminus. (174) Zelfbewuster, vormbewuster, meer uitgezuiverd kan literatuur inderdaad niet zijn. Na Beckett rest in zekere zin alleen de absolute stilte.

Vormen van oneigenlijk gebruik: communicatie & publiek

Dit is één versie van de feiten, een versie waar overigens veel voor te zeggen valt. Er is echter ook een ander verhaal mogelijk, met deels andere protagonisten en vooral met andere klemtonen. Zowel Todorov als Marx gaat immers voorbij aan de enorme diversiteit van de poëtische productie in de moderne tijd. De grote hoeveelheid heteronoom genoemde literatuur is als tendenskunst gediskwalificeerd, waardoor het lijkt of ze nooit van belang is geweest en dat ook nooit meer zou kunnen zijn. En hoezeer zogenaamd autonomistische auteurs ook gefascineerd waren en zijn door het naar het Absolute (abstracte) neigende taalspel, op een handvol extreme voorbeelden na bleef hun literatuur toch referentieel, ging ze het gesprek aan met de tastbare omgeving, de geschiedenis en ideeën over waarheid, schoonheid en goedheid. Misschien is de breuk met de wereld wel minder absoluut dan we zelf soms geneigd zijn te denken.

Historisch beschouwd is dat zeker zo. Zowel de autonome als de heteronome poëzie heeft vrijwel doorlopend de band met de wereld buiten het gedicht onderzocht. En vaker dan we vandaag soms denken, zat die wereld daar op te wachten. Ook poëzie die we nu tot die moeilijke traditie rekenen, had bij wijlen een opvallend groot lezerspubliek. De *Cornet* van Rilke, bijvoorbeeld, was aan het begin van de twintigste eeuw een echte hype. Van Paul Rodenko's veeleisende bloemlezing van experimentele dichtkunst *Nieuwe griffels, schone leien* werden in het eerste jaar na verschijnen maar liefst 27.500 exemplaren verkocht. Bertolt Brecht bereikte een cultstatus, niet alleen bij communisten en theaterliefhebbers, maar ook bij dichters als Ernst Jandl en Lucebert en songschrijvers als Woody Guthrie en Bob Dylan. Zo beïnvloedde hij, bij uitbreiding, zowel de elite- als de popcultuur van vandaag. En dat laatste geldt voor opvallend veel dichters uit de grote romantische, symbolistische en modernistische traditie. Talking Heads zette een klankgedicht van Hugo Ball op muziek. Violent Femmes bewerkte twee teksten van een andere dadaïst, Walter Mehring, voor hun plaat *New Times*. Leonard Cohen vertaalde een gedicht van zijn held Federico García Lorca tot 'Take This Waltz'. Zonder het surrealistische *écriture automatique* zou de geschiedenis van de popmuziek er heel anders uitzien. En van Thom Yorke is bekend dat hij sommige teksten voor Radioheads *Kid A* schreef volgens het dadaïstische principe van Tristan Tzara waarbij woorden in willekeurige volgorde uit een zak worden gehaald. Verwijzingen naar Blake, Keats, Baudelaire, Rimbaud, Wilde, Yeats, Sandburg, Eliot, Celan en de Beats duiken op in teksten van onder andere Bob Dylan, Van Morrison, Nick Drake, Patti Smith, Tom Waits, U2, The Smiths en Sufjan Stevens. Het gaat daarbij om meer dan opportunistische *namedropping*. Deze dichters gelden als een soort wegwijzers naar

een andere werkelijkheid en voor veel poëziefhebbers, ook voor mezelf, waren die verwijzingen belangrijker dan het genoten poëzieonderwijs. Ook op symbolische momenten in de popgeschiedenis duiken dichters op, zoals toen The Rolling Stones in aanwezigheid van een kwart miljoen mensen twee dagen na de dood van Brian Jones witte vlinders loslieten in Hyde Park en daarbij vaarwilverzen reciteerden van Shelley. (MacDonald 57)

Ook politiek en mediahistorisch gesproken is de poëzie lang niet altijd marginaal geweest. Dat verhaal vertelt Marx overigens ook: ze werd in zekere zin over het paard getild, waarna ze alleen nog maar pijnlijk onderuit kon gaan. (60-62) In bepaalde opzichten is dat zeker zo. Maar lange tijd maakte de poëzie die verwachtingen wel degelijk waar. En voor heel veel mensen. Nog niet zo lang geleden was ze een zaak van staatsbelang. In 1811 stelde de Pruisische stafchef Gneisenau in een onderhoud met zijn koning dat de veiligheid van de troon gebaseerd was op poëzie. (Craig 72) Hij doelde daarmee niet noodzakelijk op de staatsvormende kracht van de verzen van Hölderlin of Novalis, maar op de trots, de vaderlandsliefde en de koningsgezindheid waartoe een romantische ziel gebracht kon worden bij het aanhoren van de dichters, sprookjesschrijvers en verhalenvertellers die zo'n belangrijke rol hebben gespeeld bij de uitbouw van de moderne natie staat in de negentiende eeuw. Ook later heeft poëzie die gemeenschapsvormende rol graag en met succes gespeeld. Walt Whitman kon uitgroeien tot de nationale dichter van de Verenigde Staten, Pablo Neruda verwierf in Chili een soortgelijke status. En heel veel in totale vergetelheid verzonken auteurs schreven verzen die door grote groepen mensen werden gelezen en gewaardeerd. Wanneer dat gebeurde in zwarte of socialistische emancipatiebewegingen kreeg het genre er een bevrijdend en revolutionair aura van; de allianties met oorlogszuchtige of anderzins patriottische naties en bewegingen hebben de dichtkunst vooral in de twintigste eeuw en met enige vertraging in een kwaad daglicht gesteld.

Dat de Pruisische legerleider zijn uitspraak deed om zijn vorst ervan te overtuigen de oorlog te verklaren aan Napoleon, is veelzeggend. Tot de Tweede Wereldoorlog bestond er in het Westen een vrijwel onproblematische band tussen poëzie en oorlog en poëzie en de massa. Door de dichter sprak de volksziel zich uit en wanneer die volksziel bedreigd werd door vreemde mogendheden konden alexandrijnen, jamben en vrije verzen worden ingezet ter verdediging. Heersers werden toegejuicht, oorlogshelden vereerd, de vaderlandsliefde aangezwengeld. Geen betere illustratie van deze tendens dan de mededeling van de Duitse oorlogsbloemlezer Julius Babs dat hij in augustus 1914 maar liefst anderhalf miljoen ingezonden oorlogsgedichten had geteld. (Marsland 2) Concreet: in de eerste maand van de

Eerste Wereldoorlog zouden er in Duitse kranten, streekbladen en pamfletten zowat vijftigduizend gedichten zijn verspreid, *per dag*. Het is vast geen heel accuraat vastgesteld cijfer, maar de tendens is duidelijk. Deze productie hield uiteraard niet de hele oorlog lang in die hoeveelheid aan, maar ook de cijfers in andere strijdende landen zijn indrukwekkend. Ongeveer 2.225 Britse dichters schreven oorlogsverzen, van wie ongeveer een kwart vrouwen. Samen produceerden ze meer dan 1.200 bundels. Partiële ramingen voor Duitsland (1.000) en Frankrijk (250) geven aan dat het hier een internationaal fenomeen betrof. De Lage Landen bleven daarbij overigens niet achter, met ongeveer veertig Vlaamse oorlogsbundels en zo'n achthonderd Nederlandse liedteksten of gedichten. (Buelens 2005 & Kamelar, Sicking en Wielinga 2004) Het maatschappelijke belang van de poëzie blijkt niet alleen uit de kwantiteit, maar ook uit het feit dat kranten op sleutelmomenten gedichten afdrukten, op prominente plekken bovendien. Toen de oorlog afgelopen was, opende de eerste editie van *Het Laatste Nieuws* met een lofdicht op koning Albert van Jos Mennekens.

Relatief vanzelfsprekend bleek de poëzie voor zichzelf een plaats te kunnen vinden in het eerste massamedium, de krant. De Verenigde Staten kenden tot de jaren twintig in dat opzicht zelfs een traditie van *newspaper poets* – versificerende columnisten die via hun gedichten in veelal socialistische kranten en vakbondsbladen een zeer talrijk publiek wisten te bereiken. (Harrington 31-34; 127-157) Ook in Europa publiceerden kranten gedichten op de algemene nieuwspagina's, vooral bij plechtige gebeurtenissen of feestdagen. Aan de vooravond van 1 mei 1918, bijvoorbeeld, opende de socialistische krant *Het Volk* met een gedicht van Hijman Overst, lange tijd secretaris van de Amsterdamse afdeling van de Bond van Transportarbeiders en auteur van de in 1911 verschenen bundel *Tintelingen*. Dezelfde dichter leverde op 30 april 1917 socialistische verzen en ook op andere data en plekken verschenen er gedichten van arbeidersdichters in deze krant. Poëzie in de krant – het is een traditie die vandaag nieuw leven wordt ingeblazen met de verzen van de Dichter des Vaderlands of diverse stadsdichters die op opvallende plekken in dagbladen worden afgedrukt. En ook met het aanbrengen van gedichten in de openbare ruimte (cf. Goud 2007) en de verspreiding van verzen via T-shirts, vlaggen en vuilniszakken wordt geprobeerd het genre opnieuw een publiek(er) bestaan te geven. In de liedkunst – van het middeleeuwse *historielied* tot de hedendaagse *topical song* – is die traditie overigens nooit weggeweest. En met die liederen bereikt de poëzie al decennia overal ter wereld een miljoenenpubliek.

In de visie van formalistische of (post)structuralistische *hardliners* maken deze publieke dichters allicht *oneigenlijk* gebruik van het genre. De

wereldse inbedding van de poëzie – de term is van Van Bastelaere (2001) – wordt in deze kringen niet zozeer geïncrimineerd als wel op onverwachte wijze ingevuld: het engagement zit 'm in het weigeren van de Westerse, op transparantie, communicatie en vooruitgang gerichte ideologie. De betekenis van het gedicht zit dan in het *exces*, het teveel aan betekenis, in die elementen die niet tot betekenis gebracht kunnen worden omdat ze aan representatie ontsnappen. Of zoals Gilles Deleuze het stelde, als een opdracht, welhaast een bevel: 'De taal moet oneigenlijk gebruikt worden. Creatie is altijd al iets anders geweest dan communicatie. Het belangrijkste is misschien dat er holtes met non-communicatie en stroomonderbrekers worden gecreëerd om aan de controle te ontsnappen.' (in Negri) Twee vormen van oneigenlijk gebruik komen hier op revelerende wijze met elkaar in botsing. Het bijzondere taalgebruik van de dichter wordt incompatibel geacht met communicatie. Enkel wie deze vorm van oneigenlijk taalgebruik exploreert, doet op een *eigenlijke* manier aan poëzie. Wie als dichter of zanger communicatie van groot belang acht, diskwalificeert zichzelf.

Deze verbluffende opvatting, geïnspireerd door de Kritische Theorie van de Frankfurter Schule en de (post)structuralistische filosofie en gebaseerd op een scherpzinnige en nog altijd relevante analyse van onze cultuur, is in de volgende hoofdstukken geregeld aan de orde. Zowel de 'Gedichten-schrijven-na-Auschwitz'-uitspraak van Adorno als de taal- en dus ook realismeopvatting van menig postmodern dichter kunnen in het licht van deze opvatting gesitueerd en begrepen worden. Ook de neiging van veel moderne dichters om de muzikale, niet-referentiële, indirecte of niet-rationeel communicerende aspecten van de poëzie centraal te stellen – een ander motief in onderhavig boek – heeft hiermee te maken. Hoe diepgravend en onderbouwd deze opvatting ook is, vooral na WO II wordt ze vaak eenzijdig en dus problematisch toegepast. In wezen betreft het hier een principieel *negatief* programma. Niet langer de verbondenheid en het mogelijke, maar de breuk, de impasse, het echec, het trauma en de aporie worden door het gedicht meegedeeld. Dat is niet niks, maar het is evenmin voldoende. Ook de afbreker bouwt op, varieerde Louis Paul Boon op Bakoenins bekende dictum 'Vernietiging is schepping'. Vaak bleven echter toch vooral ruïnes en gecultiveerde puinhopen over. Zou het echt de bedoeling zijn dat we daarin blijven wonen – tot de eeuwigheid ons in- dan wel ophaalt?

Oneigenlijk gebruik: de gebruiksaanwijzing

Dit boek tracht impliciet, via praktijkvoorbeelden eerder dan theoretische beschouwingen, enkele cirkelredeneringen te bevragen die sinds Du-

champ, het formalisme en de Frankfurter Schule de Westerse hoge cultuur in hoge mate beheerst hebben. De nadruk op het *negatieve*, de sprakeloosheid en het onzegbare en op het autonome, artificiële, arbitraire en uitiem zelfreferentiële karakter van kunst en literatuur is historisch perfect te verklaren en begrijpen, maar werkt vandaag eerder verlamdend dan inspirend. Dat is tragisch, want alle ambieerden ze eigenlijk vormen van *bevrijding*. Onze actieradius is er niettemin in hoge mate door beperkt geraakt tot het ontmantelen, onderuithalen, waarschuwen en verbieden. En terwijl we daarmee bezig waren en zo hoopten de burgerij en het kapitalisme te bestrijden en de revolutie te bespoedigen, ging de geschiedenis gezwind een geheel andere kant uit. Deze kritiek brengt me er echter niet toe deze erfenis dan maar zonder meer te verwerpen. Niet alleen zou ik daarmee in dezelfde val trappen (Gij Zult Niet, Gij Kunt Niet, Gij Moogt Niet...), het zou onzinnig zijn de traditie te ontkennen die je heeft gemaakt tot wie je bent. Achter deze kritiek schuilt dus ook bepaald geen verlangen naar een premoderne of pretheoretische *normaliteit* waarin we opnieuw *gewoon* zouden kunnen zeggen waar het op staat. Die naïviteit – als ze al bestaan heeft – komt nooit meer terug. Dit boek wil geen straf uitdelen of boetes opleggen, maar openingen creëren en mogelijkheden onderzoeken. En daarin omhelst het misschien wel de kerngedachte van de historische avant-garde. Heel vaak gaat het hier dan ook over experimentele of avant-gardekunst en poëzie en probeer ik die te begrijpen en situeren. Daarbij heb ik echter ook aandacht voor de achterkant van deze artistieke praktijk. En dan bedoel ik lang niet alleen de ostentatief problematische aspecten ervan (het preken voor de eigen parochie, bijvoorbeeld), maar ook eigenschappen die vaak onderbelicht zijn gebleven omdat ze niet pasten in het officiële kritische verhaal. Als je het dogma van de autonomie en zelfreferentialiteit eenmaal achter je hebt gelaten, blijken deze teksten doorlopend de discussie aan te gaan met de concrete, historische realiteit. Avant-gardepoëzie is niet alleen maar esoterisch, hiëratisch of abstract, ze is ook vaak existentieel, sentimenteel en communicatief. En aan de andere kant van het spectrum (dat van de liedjes, de popmuziek, de *hollers*) heerst lang niet alleen de eendimensionaliteit, maar spelen (inter)tekstualiteit en taligheid eveneens een bepalende rol.

Die blijvende klemtoon op de taligheid van de poëzie is geen toegeving aan het formalistische discours, maar een vanzelfsprekendheid. Poëzie wordt hier beschouwd als een bijzondere vorm van altijd ideologisch geladen retoriek die afwisselend verleidt, manipuleert, ontroert en analyseert. Naïviteit is daarbij niet aan de orde, intelligentie en emotionaliteit zijn dat hopelijk des te meer.

Door avant-gardepoëzie te verbinden met popmuziek en schijnbare

oerkreten probeer ik bruggen te bouwen in een al te versnipperd, vaak zelfs in getto's verdeeld landschap. In plaats van veilig opgesloten te blijven in je eigen versie van de wereld is het wellicht productiever grensgebieden te exploreren en momenten van al dan niet bewuste *cross-over* op te zoeken: van de ene opvatting in de andere, van het ene medium in het andere, van het ene genre in het andere, van het ene register in het andere, van het ene publiek naar het andere. Veel apodictische definitiepogingen in de twintigste eeuw waren het gevolg van poëtische en paradigmadebatten binnen de academische literatuurbeschuwing. En nieuwe inzichten en visies op de literatuurbeschuwing hingen samen met evoluties in de literatuur zelf. Roman Jakobson, bijvoorbeeld, begon als Russisch futurist en ontwikkelde een formalistische benadering die goed aansloot op het werk van zijn generatiegenoten. T.S. Eliot wordt niet toevallig als wegbepalend beschouwd voor zowel de modernistische poëzie als het *New Criticism*. De deconstructie werd omarmd door postmoderne dichters die er een theoretisch fundament vonden voor hun eigen nochtans grondeloze werk. De twintigste eeuw was ook op dat vlak een periode van strijd om het grote gelijk. Die strijd is vandaag niet noodzakelijk voorbij. Net zomin als de geschiedenis voorbij is, kan poëtische strijd iets uit het verleden zijn. Maar het rabiante of/of-discours heeft nu misschien wel zijn tijd gehad. Concreet: teksten gaan én over wie ze schrijft én over wie ze leest én over de tijd waarin ze gemaakt worden én over de taal, het genre en het register waarin ze zijn geschreven. Dat in *Oneigenlijk gebruik* doorlopend mediums specifieke vragen centraal staan (hoe hangen in een gedicht taalgebruik en betekenis samen? wat is de betekenis van klank, beeldgebruik...?) maakt duidelijk dat de formalistische erfenis niet zonder meer verworpen wordt. De mediums specifieke kwesties worden echter aangevuld met opstellen waarin heel concrete historische gebeurtenissen en maatschappelijke evoluties worden bestudeerd aan de hand van gedichten en liedteksten. Hun wereldse inbedding is zonder meer een feit, maar daarmee is het laatste woord er uiteraard nog niet over gezegd.

Het spel, de spelers en het speelveld

Zo valt dit boek uiteen in twee delen. In het eerste staan algemene teksten centraal waarin poëtische stellingnames en exploraties te vinden zijn over de (strijd om de) uitdrukkingvorm. Of, om in de metaforiek van Wittgenstein te blijven, essays over *het speelveld* en *het spel*: poëzie en autonomie, poëzie en politiek, poëzie en publiek, poëzie en muziek, poëzie en imago, zowaar zelfs poëzie en interpunctie en, altijd opnieuw, poëzie en taal. In het tweede deel gaat het dan om hoe concrete *spelers* daarmee omgaan. In een reeks

min of meer chronologisch gepresenteerde casestudies worden motieven en onderwerpen uit deel één hernomen in de context van een oeuvre, thema, periode of boek. In beide delen zijn de spelers – dichters, critici, muzikanten – geen abstracte woordvoerders van opvattingen, maar heel concrete mensen met ambities, verlangens, agenda's en blinde vlekken. Een blinde vlek van de literaire kritiek – het plezier van de tekst – vormt het onderwerp van het slotessay.

En dan is er nog de misschien wel belangrijkste blinde vlek: de manier waarop lezers leven met gedichten, hoe die gedichten mee vorm helpen geven aan zo'n leven... De *eigenlijke betekenis* van poëzie is wellicht daarin gelegen: hoe ze via de taal onze waarneming en beleving kleurt, hoe ze ruimten biedt om tijdelijk in te verblijven, hoe ze je aanzet de boel (van je begrip, van je leven) te overdenken en open te gooien, hoe ze nabijheid weet te creëren zonder dat ze je opslokt. Dat is wellicht de bijdrage van de poëzie aan de beschaving.

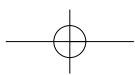
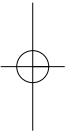
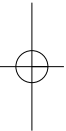
Wat Rilke wist (uit de Zevende Elegie):

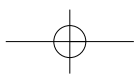
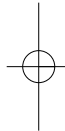
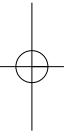
Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte,
denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.
Denn auch das Nächste ist weit für die Menschen. Uns soll
dies nicht verwirren; es stärke in uns die Bewahrung
der noch erkannten Gestalt.

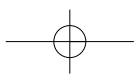
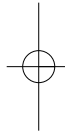
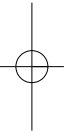
(Elke matte kentering der tijden kent zulke ontferden,
wie het vroegere niet meer, het nabije nog niet toebehoort.
Want zelfs het meest nabije is de mensen nog ver. Ons mag
dit niet verwarren; het sterke ons dat wij behoeden
de gestalten die wij nog zien.)

In haar lange prozagedicht 'Jukebox Cruci-fix' (1975) verhaalt Patti Smith over haar gevecht met de schim van Jim Morrison. Uiteindelijk trekt ze naar Parijs om zijn grafte bezoeken en zo, hopelijk, ook zichzelf. Wat ze aantreft, is weinig verheffend, 'a dirt site in Section 6' (400). Wanneer ze weer wil vertrekken wordt ze in gebroken Engels aangesproken door een oude, in zwart geklede vrouw die haar vraagt waarom Amerikanen hun dichters niet eren. Het antwoord is wat poëzie zelden is, direct en even onverwachts als energiek: 'because we don't look back'. Het is een uitspraak die het verschil tussen de Europese en Amerikaanse cultuur op scherp lijkt te zetten: Europa, het gecultiveerde museum versus Amerika, de zichzelf altijd weer ontwikkelende toekomst. Maar zo eenduidig is het nooit en dus ook nu niet. Want

in hetzelfde gedicht lamenteert Smith naast Morrison ook nog andere vroeg-geknakten als Johnny Ace, Buddy Holly, Janis Joplin en Jimi Hendrix. Een vorm van eerbetoon die in de Amerikaanse populaire cultuur intussen bijna de allure van een heiligencultus heeft aangenomen. Bovendien beschrijft Smith hier hoe zij zelf als Amerikaanse een landgenoot gaat eren op een Frans kerkhof dat op haar overkomt als een bepaald niet glorieus onderhouden plek. Niet alle helden krijgen een praalgraf. En dus betekent haar 'we don't look back' wellicht iets anders. De titel van haar gedicht opent deze deur: blijf niet hangen bij dat kruis en graf, maar fix het, maak zelf iets, maak er je eigen muziek van en durf te spelen. Blijf niet hangen in Robert Morris. Zie Adorno en Deleuze niet als grenswachters. Kijk dieper in jezelf dan ooit tevoren. Kijk daarna rond. En vooruit.







Gevallen van de wereld

Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie

Tout ce qui touche à la poésie est difficile. (Paul Valéry)

Ik ben niet een verbitterde dichter. Ik sta niet
met een fluwelen jasje en lange haren te kankeren
op mijn tijd, omdat mijn tijd mij en mijn ziel
niet hoogschatten wil. Ik heb mij aangepast,
ik ben een gewoon mens.

(Martinus Nijhoff)

I don't rhyme for the sake of riddlin' (Public Enemy)

Ik maak mezelf graag wijs dat poëzie mijn grote liefde is. Er is echter slechts één welgebekte nodig die me voor de voeten gooit dat poëzie schrijven en lezen een overjaarse romantische bezigheid is en dat het genre eigenlijk al jarenlang klinisch dood is, of ik sta met mijn mond vol tanden. Een echte poëziefhebber zou dan Lucebert citeren ('Alles van waarde is weerloos'), maar van die stoplap weiger ik me te bedienen. Ik hoop zo meteen duidelijk te maken waarom.

Witold Gombrowicz is meer dan welgebekt. Zijn tirade 'Tegen de dichters' in zijn *Dagboek 1953-1969* is voor de vermeende poëziefhebber in mij tegelijk een ramp en een zegen. Een ramp, omdat ik geneigd ben de man gelijk te geven. Zowel het gemiddelde discours over poëzie als het gros der gedichten zelf vind ik van een weemakende zoetigheid, een wereldvreemde zweverigheid en, vooral, een weerzinwekkende religieuzerige pretentie. Een zegen echter ook, omdat hij me dwingt voor mezelf nu eens eindelijk uit te maken wat poëzie dan wel moet en kan zijn.

Het zuivere, heilige, onschuldige woord

De modernistische overlevering wil dat het allemaal begonnen is in de negentiende eeuw. De dichter trok zich ontgoocheld uit de wereld terug, uitgestoten door een haar eigen vulgariteit cultiverende burgerij, verloochend door de hogere klassen die hun macht en invloed tanend wisten, onbegrepen door het analfabète proletariaat. Zich wentelend in des dichters aangeboren *contrairigheid* ging de lyriek op kamers. In volwaardige pre-'68-stijl

kwam ze in opstand tegen de enkel nog op economisch denken gebaseerde maatschappij en de wetenschap, die uit zou zijn op de volledige ontraadseling van het 'schone geheim der natuur'. De poëzie ontwikkelde zich zo tot dé tegenstander van het moderne leven. Haar protest weerklonk echter niet op straat, zoals bij haar studerende sympathisanten een eeuw later. Uit ivoeren mansardes stegen – nauwelijks hoorbaar in de door industrie en tramgeklingel hardhorend geworden negentiende eeuw – keurig rijmende alexandrijnen en de poëtische handboeken getrouwe sonnetten op. Dat in plaats van de eeuwige schoonheid nu het verval werd bezongen, choqueerde hier en daar wel een standvastige openbare aanklager, maar sterkte de dichter tegelijk in zijn goddelijke waan. De *poète maudit* was geboren. Hij liet zich aanspreken met 'maître' en knielde zelf tweemaal daags voor het heilige schrijn der poëzie. Een nieuwe godsdienst, kortom, en de eredienst werd gecelebreerd volgens de regels van Mallarmés nooit voltooide *Boek*.

Het begon echter al veel vroeger. Rond het jaar 102 van onze tijdrekening, bijvoorbeeld, schreef de Romeinse historicus Tacitus het retorische traktaat *Dialogus de oratoribus* (Gesprek over de redenaars). Daarin geeft een zekere Maternus aan waarom, volgens hem, de poëzie het ultieme genre is. Ze komt tot stand, zo betoogt hij, ver weg van het geraas en wapengekletter van alledag: 'de geest trekt zich terug in zuivere oorden van onschuld en geniet van gewijde verblijfplaatsen. Hier staat de wieg van de woordkunst, hier is haar heiligdom, in deze gedaante werd ze verwelkomd in de harten van de mensen, toen die nog zuiver waren en door geen feilen besmet. In deze vorm spraken de orakels.' (in Den Boeft, 42) Vrij van enige wereldlijke, retorische smet lijkt de lyricus wel de stem van God Zelve te bezitten: zuiver, heilig en onschuldig.

Die zelfingenomenheid is sinds de Romeinen bepaald niet afgenomen. Waar de dichter eerst nog werd gezien als de woordvoerder van God ('En ze zeggen de waarheid. Een dichter is iets lichts, op vleugels en van de goden,' aldus Sokrates in *Io* van Plato; idem, 22), stijgt hij ('zij?') al snel nog enkele plaatsen in de hiërarchie (de dichter als schepper naast God bij Philip Sidney, de 'goddelijk-geïnspireerde enthousiast' bij Edward Young, 137) om uiteindelijk vanaf de romantiek zonder meer aan God te worden gelijkgesteld. Zonder enig spoor van ironie recupereert Shelley Aristoteles' godsbeschrijving 'onbewogen bewegers' om zijn vakgenoten aan te duiden. 'Dichters zijn de niet erkende wetgevers van de wereld,' besluit hij zijn *Defence of Poetry* (1821, Den Boeft 157) en in die formulering zit zowel de geïmpliceerde prentie als de openbare miskennis van de dichters verrat. Die twee elementen plachten elkaar de volgende decennia alleen nog maar te versterken: hoe minder de wereld hen moest, hoe genialer ze zichzelf achtten.

Het modernisme in de eerste helft van deze eeuw markeert een opvallende verschuiving. Enerzijds distantiëren dichters als Nijhoff en Van Ostaijen zich duidelijk van de goddelijke pretenties van hun voorgangers en verlate tijdgenoten ('Daarna werd ik een doodgewoon dichter, dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt', Van Ostaijen, 330). Zij, echter, beginnen aan hun lyriek zélf zuiverheids-certificaten toe te kennen. En op die manier komt ook de metafysica langs de achterdeur weer binnen: 'Enmaal de zuivere dichtkunst als hypothese gesteld, komt men, van welk punt der lijn men ook moge vertrekken, steeds tot deze slotsom dat de poëzie, om het kort te zeggen de laagste trap van de ekstase is.' (Van Ostaijen, 374)

De Tweede Wereldoorlog toont de wereld hoe verlopen sjamanen met het woord catastrofes kunnen aanrichten. Mensengroepen werden tegen elkaar opgezet en uiteindelijk met orale bevelen vernietigd. In een van haar *Frankfurter Colleges* stelt Ingeborg Bachmann dat dichters na zulke gebeurtenissen niet langer profeten of spreekbuizen kunnen zijn: 'van een heilig gezang, van een missie, van een uitverkoren gemeenschap van kunstenaars kan vandaag geen sprake meer zijn.' (30) Dichters zijn meer dan ooit en per definitie eenzaam; ze kunnen en mogen alleen voor zichzelf spreken. En met een verwijzing naar het werk van Paul Celan geeft ze aan dat die monoloog eigenlijk een zoektocht naar de taal is. Voor haar bleek die tocht toen al niet meer lonend. Bachmann hield deze lezing in december 1959, ongeveer op het moment waarop ze stopte met dichten en proza begon te schrijven. Was de poëzie door de geschiedenis onttroond en op een dood spoor gezet?

De Holocaust heeft de dichters haast letterlijk met verstomming geslagen. Niet toevallig horen de stilte en de verhouding tussen het zwijgen en het spreken tot de belangrijkste motieven in de naoorlogse poëzie. Dat geldt overigens ook voor de Vlaamse en Nederlandse poëzievernieuwing uit de jaren vijftig, hoe geruchtmakend en exuberant die ook moge overkomen. In navolging van Francis Ponge noemde Jan Walravens de dichters in 1952 'ambassadeurs van de stilte'. (560) Net als de mystici maakt de dichter zich leeg van alle kennis en passies om daarna, wanneer het zwijgen onhoudbaar is geworden, in een haast metafysische orkaan van woorden en beelden los te barsten. De hernieuwde belangstelling begin jaren vijftig voor de romantici, Hölderlin en het late werk van Rilke kan onder meer in dit licht worden verklaard: de manier waarop zij volgens de overlevering dichtten, past perfect in het hier beschreven beeld. De bloednuchtere Walravens hoedt er zich weliswaar voor om de moderne dichters expliciet zienerscapaciteiten toe te schrijven, maar tussen de regels blijkt toch ook hij grote verwachtingen te koesteren. De dichters vatten immers het moderne levensgevoel – door hem

in *Tijd en Mens* gekarakteriseerd in termen van ‘verwarring’ en ‘een groot verlangen naar zuiverheid’ (313) – en hij hoopt dat de moderne kunst erin zal slagen om via het tweede het eerste te overwinnen, om alles ‘nu eens te doen in alle zuiverheid en alle eerlijkheid’. (318) Ondanks (of is het hier: wegens) het loodzware existentialisme dat een auteur als Walravens met zich meertorst, blijft ook hij geïnfecteerd met het zuiverheidsvirus.

Schone woorden

In de klassieke, minder modernistisch geïnspireerde poëzie zijn de ambities sowieso nooit bijgesteld. De vooraanstaande en uitermate scherpzinnige katholieke criticus Albert Westerlinck hoopte dat zijn studie *Het Schoone Geheim der Poëzie. Beluisterd niet ontlusterd* (1946) zou mogen bijdragen tot ‘een rijker, edeler, grooter, schooner leven’. (13) Die humanistische pretentie geldt eigenlijk nog altijd – zij het nu veelal onuitgesproken – voor zowat de hele *Poetry International*-school die al decennia het beeld van de dichter in de Westerse wereld bepaalt (van Amichai tot Heaney, van Breytenbach tot Szymborska): esthetisch uitermate verantwoorde, niet té onbegrijpelijke gedichten waaruit – zij het uiteraard niet meer zo didactisch als een eeuw geleden – een of andere levenswijsheid te puren valt en waarmee de dichter in de smaak kan vallen bij het zo op levensbevestiging en -wijsheid gestelde Nobelprijsc Comité. Nobelprijswinnaar Seamus Heaney gaf in het jaar dat hij die prijs kreeg (1995) zijn verzamelde Oxfordse poëziecolleges uit, onder de hun poëtica keurig samenvattende titel *The Redress of Poetry*. Het *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases* geeft voor ‘to redress’ zowel ‘remedy’, ‘rectify’, ‘restore’ als ‘reward’. Heaney is voldoende taalgoochelaar om al die betekenissen geïmpliceerd te hebben toen hij voor deze titel koos. Bovendien kan ook de genitiefconstructie in de titel op twee manieren worden gelezen (wat poëzie kan doen én wat dit boek voor en met poëzie doet). De flaptekst maakt doel en betekenis helemaal duidelijk: ‘Heaney discusses and celebrates poetry’s special ability to redress spiritual balance and to function as a counterweight to hostile and oppressive forces in the world (...) and the whole book constitutes a vivid proof of the claim that “poetry is strong enough to help”.’ Met zo’n blurb hengel je in de boekhandel niet alleen naar een plaats in de sectie Literaire Kritiek, maar meteen ook bij de afdelingen Zelfhulp en New Age. Het Nederlands ontbeert een woord dat al die betekenissen van ‘redress’ bevat, maar met *De genoegdoening van poëzie* heeft men bij de vertaling van Heaney’s essays ongetwijfeld voor de belangrijkste gekozen: poëzie geeft je voldoening en kan een soort van herstel bewerkstelligen. (Het woordenboek geeft overigens ook een godsdienstige

betekenis, voor ‘de genoegdoening van Jezus Christus: Jezus’ sterven tot delging van de zonden der mensen’. Ook deze connotatie is aanwezig bij Heaney: poëzie als kracht die recht maakt wat door mensen is krom geraakt, levensbevestigend én -gevend.)

Een van Heaneys overigens zeer lezenswaardige essays gaat over ‘Last Things in the Poetry of W.B. Yeats and Philip Larkin’. De dood, met andere woorden. Hij bespreekt onder meer Larkins fameuze gedicht ‘Aubade’ (‘I work all day, and get half-drunk at night’, 208), voor het eerst gepubliceerd in de *Times Literary Supplement*, twee dagen voor kerstmis in 1977. Die timing zal Larkin zeker bevallen zijn; vlak voor het grote feest van het nieuwe beginnende leven publiceerde hij een van de indrukwekkendste, meest illusieloze doodsgedichten uit de poëziegeschiedenis. Zelf omschreef hij het in een brief aan zijn goede vriendin en romanschrijfster Barbara Pym als ‘my in-a-funk-about-death poem’. (Thwaite 574) Heaney noemt het niet onterecht het ultieme postchristelijke gedicht in de Engelse taal. In zijn essay bewondert hij de technische virtuositeit van de dichter en confronteert diens weinig spirituele visie (zie ook de Vlaamse volkswijsheid: *en als we dood zijn, dan groeit er gras op onze buik*) met die van de *lebensbejahende* Yeats – die andere Ierse Nobelprijswinnaar, die geloof hechtte aan allerlei occulte theorieën en dus ook aan de overwinning van de geest op het dode lichaam. Larkin, echter, laat er geen twijfel over bestaan en gaapt diep in de ultieme kloof:

But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

Waarna hij zich opwindt over de leugen die religies verspreiden (‘to pretend we never die’) en de dood met een uitermate klinisch beeld onherroepelijk samenvat: ‘The anaesthetic from which none come round.’ (208) De reacties op dit gedicht waren extreem. Voor veel Larkin-fans is het zijn beste gedicht. Anderen waren geschokt. Dat Larkin benadrukt dat – wat Bob Dylan en vele andere zweefdichters ook mogen beweren – de dood wel degelijk *the end* is, werd niet bepaald toegejuicht. Een van Larkins collega’s in de universiteitsbibliotheek van Hull vertelde zijn biograaf later: ‘I remember reading it and it upset me so much it nearly ruined my holiday.’ (Motion 469) Heaney citeert het niet minder revelerende commentaar van de Poolse Nobelprijswinnaar Czeslaw Miłosz: ‘the poem leaves me not only dissatisfied but indignant, and I wonder why myself. Perhaps we forget too easily the centuries-old mutual

hostility between reason, science and science-inspired philosophy on the one hand and poetry on the other? Perhaps the author of the poem went over to the side of the adversary and his ratiocination strikes me as betrayal?' (158) Dit waren voor Miłosz louter retorische vragen. Larkin had een taboe doorbroken en dat verdiende alleen maar afkeuring. Voor mij is Miłosz' standpunt echter even onbegrijpelijk als de wereldvreemde condoomuitspraken van wijlen die andere conservatieve Pool, in Rome.

Vanwaar komt toch die haast masochistische drang van veel dichters om de wereld (en dus ook de poëzie) te reduceren tot het 'geestelijke', niet-rati-onele, niet-materiële en onwetenschappelijke, en alles wat daaraan niet beantwoordt als 'verraad' van de hand te wijzen? De dichter mag zijn god-delijke pretenties dan al openlijk afgelegd hebben, de romantische waan ('ik alleen heb de wereld begrepen') wordt nog altijd gecultiveerd. Het is een makkelijke positie, want het lijkt of er volstrekt niets tegen in te brengen valt. Ze is namelijk gebaseerd op een cirkelredenering van de eerste orde. Iedere relativering van de zachte zekerheden van de dichter (het belang van het instinctieve en het emotionele, de aandacht voor het kleine en het kwets-bare, voor wat verloren dreigt te gaan...) kan hooghartig worden afgedaan met de altijd raak treffende Lucebert-regel die ik eerder weigerde te citeren. Die weigering impliceerde niet dat ik het oneens zou zijn met Lucebert; een snelle kijk naar de wereld bewijst zijn gelijk dagelijks. (Luceberts vers werd intussen gebezigd als reclameslogan van een verzekeringsbedrijf en het CDA zette de variant 'Alles van waarde is weerbaar' in een campagne in.) Ik word er echter onwel van als die regel weer eens als escapistische dooddoe-ner gehanteerd wordt. In plaats van echt de discussie aan te gaan, van te onderzoeken of de bijdragen die door wetenschappers en filosofen van allerlei allooi worden geleverd niet waardevol zouden kunnen zijn (óók voor het poëtische discours), haalt de dichter hautain zijn neus op. En intussen wordt hij meer en meer gemarginaliseerd, minder en minder beluisterd en door andere, veel minder conservatieve kunstvormen uit het gezichtsveld gedruimd. Maar voor de dichters is die evolutie niet onrustwekkend; ze is een bewijs te meer van het grote gelijk. Immers, alles van waarde...

De ideologie van de marge

Door de combinatie van maatschappelijke irrelevantie en morele pretentie lijken de hedendaagse dichters wel de fundamentalistische Groenen van de literatuur: halfzacht, op sandalen, fluisterend, sympathiek (in het beste geval), volslagen wereldvreemd en overbodig. De gewilde marginalisering van de dichters in de romantiek en de avant-garde was gebaseerd op een

misschien wat al te naïef en ambitieus plan en grootse idealen: de volledige verandering van het bestaan vanuit de marge, door het poëtiseren van de hele maatschappij. De huidige ivoren toren maskeert echter niet meer of minder dan een structurele blindheid voor de complexiteit van het bestaan. De afkeer die gekoesterd wordt van grote delen van het ‘onpoëtische’ bestaan neigt naar fundamentalisme. Hier is niet langer sprake van ‘de genoegdoening van poëzie’ maar van zelfgenoegzaamheid.

Die zelfgenoegzaamheid manifesteert zich niet alleen op het vlak van de onderwerpen die in veel gedichten behandeld worden. Aangezien vorm en inhoud één (horen te) zijn, vind je die spiritualiteit en bravigheid ook weer-spiegeld in de gehanteerde beeldspraak, het vocabulaire en de taalregisters: beelden ontleend aan de natuur, de huiskamer of Elseviers tweedelige *Geschiedenis der Westerse Kunst*; gedichten gesteld in keurig algemeen Nederlands (of: Engels, Frans, Duits...), bedachtzaam geformuleerd, ingehouden, genuanceerd. Boven zowat elk gedicht prijkt de bekende gevarendriehoek: ‘Hier vloekt men niet. De God der Muzen ziet u.’ In onze zo op schijnbeschaving gestelde wereld tonen de dichters zich in hun werk de *primi inter pares*; zij zijn de vlijtigste – zij het wat schlemielige – leerlingetjes van de klas: in hun gedichten komen geen dissonante geluiden voor, alleen maar harmonisch en metrisch verantwoord verwoorde diepe gevoelens en gedachten, eloquent verpakt medelijden met oude vrouwtjes en verwaarloosde huisdieren, deemoed en (in wat extremere gevallen) speelse seks en licht ironische zelfspot. Ze behoren tot wat Elvis Costello, in een andere context, de ‘Fuck me, I’m sensitive’-school noemde. Zelfgenoegzaamheid gaat hand in hand met aandachttrekkerij.

Waarmee niet gezegd wil zijn dat dit soort poëzie noodzakelijkerwijs enig engagement zou ontberen. Deze dichters hebben een sterke reputatie wat de verdediging van het vrije woord en het aanklagen van ander onrecht in de wereld betreft. Alleen: het in de gemiddelde poëzie bedreven engagement is van een volstrekt veilige aard. Al te zelden zet de dichter zichzelf (zijn eigen ideeën en gevoelens) écht op het spel. Het lijkt of de dichter buiten het gewoel staat en het vanaf dat Archimedespunt in de kosmos opneemt voor de verdrukten der aarde. Maar wanneer lees ik eens een gedicht waaruit blijkt dat de dichter zelf ook een verdrukker is of zou kunnen zijn, een verdrukker of verdringer van zijn eigen diepste gedachten nog wel, die gedachten die hem zelf zouden kunnen afschrikken, die van de moordenaar, de barbaar, de vreemdeling in hem? (‘Ik ben een beul in ’t diepst van mijn gedachten’.) Wanneer hoor ik eens die andere stemmen aan het woord, die stemmen die zichzelf níet controleren en censureren; die naast zachtmoedigheid en begrip ook woede, haat en machteloosheid kennen?

In dichterskringen hangt men nog altijd de op zichzelf sympathieke misvatting aan dat het kwaad in de wereld alleen kan worden bestreden door er goeieghed tegenover te stellen. Door (en hier sluit ik opnieuw aan bij het begin van mijn betoog) zuivere poëzie te schrijven. Poëzie die niet besmet, onteerd, vervuild en verkracht is. Ik citeer even twee zeer verschillende, maar gerespecteerde Vlaamse denkers-dichters: 'In poëzie die deze naam waard is, wordt niet gelogen, kan niet gelogen worden, omdat de taal er in haar oeroude, eerste betekenis wordt aangewend. (...) Goede poëzie duldt geen slogantaal, geen politieke taal, geen reclametaal. Goede poëzie is het tegendeel van dat alles.' (Jozef Deleu). Maar dan vraag ik me af: hoe komt het dat zoveel reclameslogans gebruik maken van poëtische middelen? Omdat die verleiden. Poëzie wil toch ook de lezer verleiden – waarin onderscheidt ze zich dan van reclame? Reclame wil een product verkopen en het gedicht alleen zichzelf. Maar is het gedicht ook geen product? Een vehikel waarmee de dichter zijn gevoelens en gedachten en woorden wil verzilveren? En is *Mei* van Gorter plots geen gedicht meer omdat 'een nieuwe lente en een nieuw geluid' gebezigd wordt voor commerciële doeleinden? En verliest *Bezette Stad* aan poëtisch gehalte omdat die bundel aan elkaar hangt van de commerciële slogans, de politieke taal én de leugens? En vooral: wat moeten we ons voorstellen bij taal die 'in haar oeroude, eerste betekenis wordt aangewend'? Voor mijn part is taal ontstaan om elkaar aanwijzingen te geven hoe indringers het efficiëntst de kop konden worden ingeslagen.

Een genuanceerdere, maar mij toch ook op twee punten wezenlijk vreemde poëtica beschrijft Stefan Hertmans in 'Vitale melancholie', het slotessay van *Sneeuwdoosjes* (1989). In een sterk door Paul Celans Meridian-lezing beïnvloed betoog pleit Hertmans voor een kritische poëzie, die opnieuw gezien durft te worden als 'kritiek op de instrumentele rede'. (172) Daar valt veel voor te zeggen, en dat doet hij dan ook. Maar moet je daarom poëzie 'het werkelijke spreken over de wereld' noemen (170)? Verwordt ambitie daar niet tot pretentie? (Pretentie die ik niet zozeer Hertmans persoonlijk als wel de dichters als *kaste* verwijt.) En is het niet naïef te denken dat het echt mogelijk is om (wat het post-Auschwitz en post-Adornotijdperk vraagt, volgens Hertmans) poëzie te schrijven die 'vrijwillig afstand (doet) van het representeren van elke ideologie'? (174) Uiteraard doelt de auteur hier in de eerste plaats op poëzie die niet langer naadloos probeert samen te vallen met een bepaalde ideologie, die er geen spreekbuis meer van wil zijn (cf. Bachmann, supra). Maar is uiteindelijk niet elk spreken ideologisch bepaald? Zit niet elk taalgebruik – ook het meest voorzichtige, poëtische, gewild-zuivere – in één of andere ideologie ingebed? Bewijst Miłosz' reactie op 'Aubade' van Larkin niet dat iederéén een verborgen agenda heeft, en dat

een gedicht als dat van Larkin en de commotie die het teweegbracht eigenlijk ongewild aantoonde dat die agenda vaak allerm minst emanciperend en kritisch is? En als ideologie overall is, waarom willen zoveel dichters dat dan niet geweten hebben? Doen we er niet beter aan toe te geven dat ook poëtisch taalgebruik in hoge mate retorisch, manipulerend, polemiserend en ideologiserend is? En dat het niet alleen naïef, maar zelfs escapistisch is om dat niet te doen? En vooral: dat de poëzie ongelooflijke kansen mist door zoveel terreinen braak te laten liggen?

Wat ook kan

In al zijn verontwaardigd enthousiasme geeft dit essay misschien de indruk perfect te weten waar het met de poëzie naartoe moet. Of dat zo is, moet nog blijken. (En dat blijken zal veeleer in de poëzie zelf moeten geschieden dan in de karige rest van dit vertoog.) Maar vooral: dit geargumenteer dreigt vast te lopen in een contradictie. Enerzijds wordt de poëzie gettogedrag verweten en al-dan-niet-bewust-gewilde marginalisering; tegelijk wordt er wat meewarig gedaan over 'begrijpelijke' poëzie met 'humanistische' bedoelingen – precies die soort poëzie die door het 'grote publiek' gesmaakt wordt en op en voor allerlei gelegenheden (publieke samenkomsten en meetings, doodsprentjes en geboorteaankondigingen...) gebruikt wordt. Die poëzie mag er uiteraard best zijn. Maar voor mij hoeft ze niet langer. Mij gaat het om een ander soort poëzie. Poëzie die geen angst heeft voor haar eigen tijd, maar toch ook niet in modieus, pseudofuturistisch gedaas vervalt; poëzie die niet afkerig is van de wetenschap, de filosofie en de media, maar in al die elementen mogelijkheden ziet om haar beelden- en onderwerpenarsenaal uit te breiden; poëzie die haar eigen onrust, onzekerheid en ideologische geladenheid cultiveert en tot poëtische lucht- en gasbellen opblaast; die bewust retorisch is en daarmee durft te spelen; poëzie waarin gevloekt wordt en waarin scheten worden gelaten; poëzie die niet vies is van dialect of ander 'normafwijkend' taalgebruik; die de spreektaal niet schuwt, maar toch ook de densiteit niet opgeeft; die niet voor of tegen het sonnet is, maar blijk geeft van versgevoel en een scherp oor voor metrum, die een speels en dwingend ritme aandurft dat de woorden verder stuwt, zonder opnieuw in de bedwelmende taalroes van Vijftig te vervallen; die deze roes echter ook niet ontkent, maar hem ironisch, ontmaskerend haast integreert; die beelden niet langer als ornamenten gebruikt, maar als alternatieve vensters op de werkelijkheid; die beseft dat taal die werkelijkheid niet kan weergeven, maar die deze wetenschap toch ook niet aangrijpt om opnieuw de autonome ivoren toren in te vluchten. Poëzie, kortom, die geen zelfcensuur toe-

past, geen verraad pleegt aan het leven, maar in alle betekenissen van de woorden van de wereld gevallen is.

Notes Towards a Realist Construct

Over poëzie en werkelijkheid

Hier sieht man, daß der Solipsismus, streng durchgeführt, mit dem reinen Realismus zusammenfällt. (Ludwig Wittgenstein *Tractatus* 5.64 – 1922)

Het realisme is de vlaamse erfzonde. Het heeft ons in de wereld gekompro-mitteerd. (Paul van Ostaijen, 1926, 365)

When the term *realism* is applied to poetry, it is apt to upset our sense of reality. (Lyn Hejinian, 1989)

Semantische scherpslijperij volgt misschien later. Nu alvast deze vraag: wat zou het realiteitsgehalte van een gedicht kunnen zijn? Het lijkt een absurde vraag. Poëzie is, zo niet per definitie dan toch per plebisciet, een kwestie van kunstigheid. In het gedicht worden de dingen ‘mooier’ of in ieder geval ‘anders’ gezegd dan ze in werkelijkheid zijn. Poëzie verfraait, verscherpt, vergroot, vervormt de realiteit. Poëzie is artificieel.

Maar zo eenvoudig is het natuurlijk nooit, en dus ook nu niet. Als bijna alle klassiek geworden, gecanoniseerde gedichten iets gemeenschappelijk hebben, dan is het wel dat ze nauw lijken aan te sluiten bij de spreektaal. Beperken we ons voorlopig tot het Nederlandse taalgebied. Herman Gorter, Martinus Nijhoff, Willem Elsschot, M. Vasalis, Hans Andreus, Herman de Coninck, J.C. Bloem, Leonard Nolens... het gros van de gecanoniseerde, veelgelezen dichters schrijft poëzie in die dagelijkse omgangstaal. Niet dat hun taal daar helemaal mee samenvalt: ook bij deze dichters is de taal bewust bewerkt, maar in tegenstelling tot – overigens ook gecanoniseerde – dichters als Lucebert of Ter Balkt brengen Andreus en co geen hoogwaardig kabba-listisch gestamel voort, maar een vorm van geïntensiveerd en geconcentreerd parlando. Hoewel deze spreektaalpoëzie bij lezers en bloemlezers populair is, wordt ze in dichterskringen vaak minder hoog aangeslagen. De voorkeur die zelfs een eminent vertegenwoordiger van dat soort poëzie als Herman de Coninck uitsprak voor de metafysische hakkeldigedichten van Hans Faverey of Jos de Haes’ ‘Een kus in Ter Kameron’ suggereert dat ook hij vond dat poëzie aan kracht en belang wint wanneer ze de grenzen van de ‘natuurlijke’ spreektaal opzoekt of zelfs verlaat. Het werk van een dichter als Lucebert verhoudt zich blijkbaar tot die spreektaal zoals de ‘Openbaring volgens Johannes’ zich verhoudt tot ‘Deuteronomium’. En net zoals exegeten

zich veel sneller zullen laten uitdagen door Apocalyptische geschriften dan door een praktisch wetboek, zo ook verkiezen geroutineerde poëzielezers en dichters vaak raadselachtige gedichten boven literair *angehauchte* spreektaal. Met mijn gebruik van woorden als ‘raadsel’ en ‘kabbalistisch’ plaats ik deze eerste variant onwillekeurig in de categorie ‘metafysica’. Als we op zoek willen gaan naar de realiteitswaarde van het gedicht, komen we met dit soort gedichten op het eerste gezicht dus geen stap verder.

Het realiteitsgehalte van een gedicht heeft voor de lezer blijkbaar vooral te maken met de gebruikte taal: in de genoemde spreektaalpoëzie wordt verwezen naar de werkelijkheid zoals we die (her)kennen (ze gaat op een tamelijk directe manier over leven, liefde en dood), met woorden die we – als we even eloquent en verfijnd zouden zijn als de dichter – ook op die manier zouden kunnen gebruiken. Het betreft hier dus poëzie waarvan, zoals T.S. Eliot schreef in zijn lezing ‘The Music of Poetry’ (1942), de lezer kan zeggen: ‘that is how I should talk if I could talk poetry’. (58) In een blad als *Yang* lijkt deze poëzie niet welkom: daar krijg je soms de indruk dat dichters pas worden opgenomen als ze zich expliciet afzetten tegen en systematisch verwijderen van de gewone spreektaal. Niemand (durf ik hopen) spreekt zijn buurman aan zoals pakweg Bruce Andrews (‘Ben je het beu’, *Yang* 2000/3) of Marc Kregting. Zij schrijven teksten die de verwoording en dus ook de beleving van de realiteit willen doorbreken, vertragen, verstoren, op zijn kop zetten. Maar zijn ze daarom (per definitie) minder realistisch?

Cowboy & indiaan

Maar eerst nog even een andere vraag. Een vraag die zo onnozel is, dat we haar niet meer stellen en al helemaal niet meer beantwoorden. Waarom zou de mens in godsnaam kunstwerken willen die de realiteit nabootsen? De realiteit is ons allen toch bekend, die zien we toch elke dag? Verlangt de mens niet naar alles wat anders is dan de dagelijkse realiteit? Kijk naar het grote succes van *The Lord of the Rings*, *Harry Potter* of een genre als *fantasy* – dát is wat de mensen willen: teksten (films, strips, games) waarin een totaal nieuw universum wordt gecreëerd, waarin de zwaarte kracht en andere aardse wetten niet gelden. Ja, maar vooral toch ook: nee. Niet alleen volgt ook dat genre – en hetzelfde geldt voor, bijvoorbeeld, *romance novels* – wetten en schema’s die veelal zijn overgenomen uit de wereld-zoals-we-die-denken-te-kennen (liefde-dood, goed-kwaad, strijd-opgave...), over het algemeen is de graad van realisme nog altijd een belangrijk criterium wanneer door leken over kunst wordt geoordeeld (‘net echt’, ‘die kleuren waren zo gelijkend’, ‘ja, zo praat die man werkelijk’).

De kloof met de burger tekent zich, wat de kunst betreft, precies op dat punt af: kunstenaars en critici hebben zich zowat de hele vorige eeuw uitgesloofd om werken te maken en te analyseren waarin de onmogelijkheid van een realistische weergave werd gethematiseerd ('je kán in een kunstwerk de werkelijkheid niet nabootsen of uitbeelden, en elk kunstwerk dat iets anders pretendeert *liegt*') en intussen bleef het gros van het kunstminnend publiek hardnekkig naar werken verlangen waarin juist werd gedaan *alsof dat wél kan*. En in dat *alsof* zit bijgevolg het hele spanningsveld verborgen waarbinnen elke discussie over deze kwestie zich afspeelt. Kinderen die cowboy & indiaan spelen, weten uiteraard ook wel dat ze geen cowboy of indiaan zijn, maar ze doen wel dapper *alsof*, omdat die *alias* hun mogelijkheden tijdens het spel biedt die dat spelen er niet alleen spannender op maakt, maar ook instructiever. Als Karelte en Mieke gewoon Karelte en Mieke spelen, wordt het al snel een saaie boel; dat spelen ze immers niet, dat zijn ze. Als cowboy of indiaan daarentegen komen ze in situaties terecht die onbekend zijn, en waarin ze kunnen improviseren, dingen uitproberen, ervaring(en) opdoen... leren.

Het staat niet hip te beweren dat mensen graag leren, maar het feit dat zo vele mensen van kunstwerken verwachten dat ze een duidelijke band vertonen met het (hun) leven, wekt toch het sterke vermoeden dat ze 'er iets aan willen hebben' en dat 'iets' overtreft volgens mij het verlangen naar escapisme, loutere ontspanning, verstrooiing of ontroering. Ze willen voelen wat 'echte liefde' is, of wat het betekent een naaste te verliezen. Het betreft hier natuurlijk geen praktische kennis (hoe bak ik een ei? wanneer dient de olie ververst?), maar wel kennis van en voor het leven. Het is het soort kennis dat Hollywood in tonnen beweert te leveren en waarvan 'echte' kunstenaars en critici al decennia stellen dat ze niet bestaat en dus onmogelijk over te brengen is. En dat laatste lijkt de belangrijkste 'kennis' te zijn die de moderne/postmoderne kunst overbrengt: over het leven kunnen we eigenlijk niets 'echt' zeggen en dus zeggen we alles 'tussen aanhalingstekens'. (Een kwantitatief substantiële niche in de kunstwereld heeft zich gespecialiseerd in het overbrengen van alleen maar die aanhalingstekens.)

Op de wisselmarkten van het dagelijkse leven heeft de kunst zich zo gemarginaliseerd tot een Monopolybiljet waarop in grote letters *s p e c i m e n* staat afgedrukt. Het is een status waarop vele kunstenaars zich laten voorstaan: met deze kunst kan je niets aanvragen, ze is niet-instrumenteel (maar als mijn galerist erin gelooft word ik er zelf wel schatrijk mee). Dit punt wordt echter doorlopend zo ostentatief gemaakt, dat er ook hier wellicht een instructieve ambitie meespeelt. Het punt (dat ik niet kan maken) is... En dat is dan uiteraard de al vaker gesignaleerde contradictie waarin dit

artistieke (c.q. filosofische) discours gevangen zit: hoewel het medium niet toestaat een echte of ware mededeling te doen, wordt juist dit feit (of moet ik zeggen: geloofspunt) keer op keer herhaald, gethematiseerd en als kunstwerk verkocht. En zo levert uiteindelijk ook deze kunst 'nuttige' of 'relevante' kennis op over 'het leven'.

Op deze manier over kunst spreken wordt in artistieke en academische kringen veelal als ketterij beschouwd. Juist datgene wat van een kunstwerk níet tot 'inhoud' en 'kennis' herleid ('gedegradéerd') kan worden, heet er het artistieke gehalte van uit te maken. Dat is misschien wel het meest centrale credo van de moderne kunst: vorm is inhoud. En die vorm kan (los van uiteraard triviale informatie als: bestaat uit drie strofen; is met verf geschilderd) niet als kennis worden beschouwd. Daarom ook wordt de moderne kunst *autonoom* genoemd: ze heeft zich niet alleen geëmancipeerd van de politiek en de moraal, maar ook van het leven. Ze verwijst enkel naar zichzelf. (Naar haar eigen tekens, naar de vorm.) Zo wil het alvast de theorie. In de praktijk is dit, althans wat de literatuur betreft, absolute onzin. Zodra een tekst woorden gebruikt, verwijst hij naar de realiteit. Met andere woorden: met uitzondering van letterklankbeeldgedichten als die van Theo van Doesburg/I.K. Bonset en sjamanistische klankgedichten (al dan niet van dadaïstische origine), verwijst elke literaire tekst *woordelijk* naar de realiteit. Maar maakt dat die tekst ook realistisch?

Een opmerkelijke contradictie

Poëticaveranderingen doen zich vaak voor op momenten dat de werkelijkheid op een ingrijpend andere manier wordt ervaren. Nieuwe literatuuropvattingen dienen zich immers aan uit onvrede met de vorige. In ons taalgebied is dat onder meer gebeurd in de jaren twintig en vijftig (twee opstoten van modernisme) en in de jaren tachtig (het postmodernisme); de toen vigerende literatuuropvattingen werden als verouderd, niet langer accuraat en te braaf van de hand gewezen. Die kwalificaties suggereren dat de afgewezen poëzie *au fond* te weinig realistisch werd gevonden (te weinig in overeenstemming met, bijvoorbeeld, het levensgevoel na de respectieve wereldoorlogen of het leven na de vermeende dood van wat ik gemakshalve maar weer eens de Grote Verhalen noem). Als je de poëzie leest die toen onder experimenteel vuur kwam te liggen, dan is die reactie meer dan begrijpelijk. Verzen als deze van Anton van Duinkerken ('Mijn ziel zij gelijk aan de ziel van de vrouw/die mij toezond uw godlijke groet/Want zij is de wuivende, die Gij mij gaaft/en ik dank U, het leven is goed', 135) correspondeerden misschien wel met de diepste zielendrang des dichters, maar niet meer het levensge-

voel van auteurs als Hugo Claus of Gust Gils die, naar het vaak geciteerde woord van Jan Walravens, waren opgevoed door de Tweede Wereldoorlog. Opmerkelijk is echter dat de poëzie van nogal wat Vijftigers (en dan vooral die van de meest prominente dichter: Lucebert) misschien wel beter aangepast was aan het naoorlogse levensgevoel, maar daarom nog niet *realistischer* overkwam. Zeker ook door toedoen van contemporaine commentatoren als Jan Walravens en Paul Rodenko is deze poëzie al heel snel *meta-fysisch* geduid. Een soortgelijk scenario speelde zich een kwarteeuw later af. Dat de volgende strofe uit ‘Cognacglas’ van Eddy van Vliet (‘De geur van het haardvuur aait de neuzen/der porseleinen honden/Dit is het ware leven/armoede is een rode leugen’) niet op instemmend gejuich werd onthaald door een generatie die was opgegroeid met Joy Division en die dweept met Georg Trakl en Gertrude Stein hoeft geen betoog. Hier werd een wereld gepresenteerd die door die generatie door en door *vals* werd gevonden. Dirk van Bastelaeres afrekening met Herman Leenders werd niet alleen gemotiveerd door Leenders’ choquerende gebrek aan aandacht en respect jegens ‘de singulariteit en tegenover het andere, in ons en buiten ons’ (121), maar ook door het volgens de criticus leugenachtige wereldbeeld dat uit Leenders’ werk spreekt. Van Bastelaere heeft het in dit verband over de ‘Bokrijk-ervaring’ (127): ‘In dit soort gedichten, die onder het mom van een “existentiële” problematiek (leven en dood) doelbewust de geschiedenis, de negativiteit, de complexiteit van de wereld uitsluiten, presenteert Leenders een *voorbij* ideologie als een realiteit’. (126)

In feite krijg je hier dus een afrekening met het realisme op een dubbel niveau: teksten zoals die van Leenders, die pretenderen iets over de realiteit te zeggen, zijn oneerlijk omdat de erin uitgesproken werkelijkheidsvisie in feite totaal irreëel is (‘In deze tijden van bio-industrie, hormonenmaffia en overbemesting presenteren deze gedichten ons doodleuk een boerenleven dat bestaat uit pap, gemaaid gras, het kweken van groente en het pissen in de lochting’, 127) én omdat ze onvoldoende rekenschap afleggen van hun tekstuele karakter (‘het functioneren van poëzie als een linguïstische constructie’, 121). Hieruit concluderen dat het Van Bastelaere dan te doen zou zijn om een metafictionele presentatie van een *bijdetijdse* ideologie is aantrekkelijk (ik kom hier op terug), maar misschien toch ook misleidend. In dat opzicht is een lemma uit zijn intussen bijna twintig jaar oude poëtica ‘Rifbouw’ (Yang, nr. 144, 1989-1990) bijzonder instructief: ‘Discontinuïteit: Voor Kristien Hemmerechts was de [discontinuïteit] in een roman van Louise Erdrich een kwestie van verhoogde mimesis. “Het leven is ook behoorlijk discontinu”, merkte ze mild, vergoelijkend op. De beroemde schrijfster gaat daarin voorbij aan wat de discontinuïteit in essentie is: een betekenis-

vorm die alle idolen van de positiviteit (klassieke schoonheid, systeemzin, existentiële zekerheden) subverteert.' Hemmerechts beschouwde de discontinuïteit in de roman dus als een *iconische* (*symbolische*) presentatie voor de (haar) beleving van de realiteit en zag haar werkelijkheidsvisie (positief) bevestigd door het boek in kwestie. Van Bastelaere daarentegen is het niet om (positieve) bevestigingen, maar om (negatieve) ontkrachtingen te doen. Niet toevallig richt hij zijn pijlen op wat hij 'alle idolen van de positiviteit' noemt. (Zie ook de termen waarmee hij Hemmerechts' interpretatie afwijst: 'vergoelijkend', 'mild'.)

Het kritische potentieel van de literatuur zit 'm voor Van Bastelaere in het aangeven van wat woorden *niet* kunnen: ze staan *niet* in een direct, onlosmakelijk verband met de dingen, ze zijn dus *niet* in staat tot mimesis (of realisme, zo u die term verkiest). Dat wil echter niet zeggen dat ze helemaal los staan van die werkelijkheid: 'Het gedicht heeft niet een representatieve functie, maar is presentatie. Poëzie is geen afgeleide, maar een constituant van de werkelijkheid. Geen platte mimesis, maar performantie' (cursivering GB). Tot op zekere hoogte is dit een herformulering van de autonomiestatus van het gedicht: poëzie is niet alleen geen rekenschap verschuldigd aan kerk, staat of moraal (de autonomieversie van Tachtig) en evenmin aan de Vlaamse Beweging, de dagelijkse sentimenten en zelfs niet aan de zichtbare realiteit (Van Ostaijen), het gedicht staat uiteindelijk alleen voor zichzelf. De wereld die door het gedicht wordt opgeroepen, bestaat slechts binnen de grenzen van dat specifieke gedicht. Er is dus in geen enkel geval een één-op-één-relatie tussen de tekstuele 'werkelijkheid' en de buitentekstuele 'werkelijkheid'. (Ik ga er hier dus van uit dat er zoiets bestaat als een buitentekstuele werkelijkheid.)

Ik denk niet dat je in de eenentwintigste eeuw nog veel dichters vindt die geloven dat die één-op-één-relatie er *wél* zou kunnen zijn. Zo beschouwd is de kloof tussen de postmodern en de 'anderen' dus helemaal niet zo groot. Een alternatieve manier om dat verschil te duiden, is misschien Van Bastelaeres gebruik van de woorden 'geen platte mimesis'. Zoals ik al eerder aangaf: de realiteit 'gewoon' willen uitbeelden, nabootsen of oproepen is in het huidige kunstbestel zonder meer onbehoorlijk. Ook in dat opzicht zijn dichters als Van Bastelaere, Spinoy en Faverey duidelijk erfgenamen van Van Ostaijen. Niet dat ze zijn filosofisch idealisme delen, maar het is er hen net als hem om te doen de grenzen van de (re)presentatie aan te geven.

Het is ook niet toevallig dat Spinoy Van Ostaijen in verband brengt met de esthetica van het sublieme. Nog los van de filosofische aspecten van deze kwestie (cf. Spinoy's proefschrift over Van Ostaijen, Kant en Lyotard en de passages hierover in hoofdstuk 7.1 van mijn *Van Ostaijen tot heden*) valt het op

dat in deze poëzie ook voornamelijk *verheven* onderwerpen óf banale onderwerpen in een *verheven* context aan bod komen. Spinoy thematiseert bijvoorbeeld wel pornografie, maar hij doet dat in een ironische context en in een uiterst verzorgde stijl ('Van porno hangt een waas van krullen/om de kom, de brooddeegbleke onderbuik.//Miljoenen cellen bips'...). En ook bij Van Bastelaere valt op hoe alledaagse onderwerpen en woorden (de 'Eurostar', 'een kut zonder naam', 'kodak', 'het gegiechel van Myriam'... – de voorbeelden komen uit *Hartswedervaren*) worden opgenomen in een uitgesproken ironisch, historiserend, kunstkritisch of filosofisch discours. Er zijn dus wel verwijzingen naar de dagelijkse realiteit, maar alles wordt in het werk gesteld om het banale en anekdotische te overstijgen. Dat 'gegiechel van Myriam', bijvoorbeeld, wordt meteen gevolgd door 'de bloemenjurken van [videaste] Pipilotti Rist'. (Spinoy's pornogedicht is evenzeer ingebed in zo'n *high art*-context: het heet 'Bettina Rheims'.) Het is, om dit alles heel concreet te maken, vooralsnog moeilijk denkbaar dat we bij deze dichters een gedicht zullen lezen waarin een *boterham met chocopasta* figureert als louter en alleen maar een *boterham met chocopasta*. De *platte mimesis* moet te allen prijze worden vermeden.

Ook de voorliefde van deze dichters voor de hedendaagse (epistemologische, fenomenologische) continentale filosofie geeft aan dat zij bepaald niet in eerste instantie bezig zijn met empirie en pragmatiek. (Al is deze manier van redeneren hun uiteraard ook niet helemaal vreemd. Op een lezing in Antwerpen in 1994 stelde Van Bastelaere dat de anakoloet – de retorische figuur bij uitstek van het gedicht, aldus 'Rifbouw' – helemaal niet zo'n vergezochte retorische figuur is; immers: in het dagelijkse leven spreken wij allemaal in anakoloeten...). Als ze met andere dichters afrekenen omdat die een weinig plausibel wereldbeeld verspreiden in hun werk, dan moet daaruit niet worden geconcludeerd dat het hun zelf te doen zou zijn om een realistische presentatie. Hun gaat het veeleer om het *afgrondelijke*, en niet om het *gronden* van de taal in de werkelijkheid. En daarbij speelt wellicht ook mee dat deze kritische houding ten opzichte van realisme en mimese in de Westerse traditie gelijk is komen te staan met, zoals Antoine Compagnon het formuleert in *Le Démon de la théorie* (1998), 'un parti idéologique, antibourgeois et anticapitaliste'. (123) De burgerlijke ideologie is gegrondvest op de illusie dat taal de dingen aanwezig kan stellen, net zoals ze valselijk suggereert dat het bezitten van dingen geluk zou genereren. De kritische traditie heeft zich tot doel gesteld deze illusies te ontmaskeren. Maar impliceert dit dan ook per definitie dat de band tussen tekst en wereld wordt doorgeknipt?

Alles was im Buch ist, ist die Welt

In de Nederlandstalige poëzie is de afgelopen negentig jaar (grofweg: sinds Van Ostaijen in conflict kwam met de dichters van 't Fonteintje én die van Ruimte) steeds opnieuw een onderscheid gemaakt tussen de zogenaamde 'taalgerichte' (moderne, postmoderne) teksten aan de ene kant en de zogenaamd 'realiteitsbetrokken' (klassieke, neoclassicistische, nieuwrealistische, neoromantische, neobiedermeier) teksten aan de andere. Van Ostaijen werd zo de aanvoerder van het kamp waarin verder ook bijvoorbeeld Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Hans Faverey, Paul De Vree, Stefan Hertmans, Astrid Lampe, Marc Kregting, F. van Dixhoorn, Lucas Hüsgen, Rozalie Hirs en Nick J. Swarth figureren. En aan de andere kant treffen we dan bijvoorbeeld Raymond Herreman, Willem Elsschot, Jan Greshoff, Eddy du Perron, M. Vasalis, Herman de Coninck, Miriam Van hee, Luuk Gruwez, Anna Enquist, Koen Stassijns, Tjitske Jansen en Hagar Peeters. Het is een onderverdeling waar iets voor te zeggen valt (vgl. mijn bijdrage in het poëziummer van *Bzzlletin*, oktober 2000), maar die mij voor de voortgang van het genre op dit moment buitengewoon nefast want onproductief lijkt. Niet alleen lijkt deze tweedeling geen recht te doen aan enkele van de interessantste dichters uit het taalgebied (Jan Hanlo, Chris J. van Geel, K. Schippers, Fritzi Harmsen van Beek, zelfs Kees Ouwens), de geponeerde verschillen in de beide kampen zijn ook lang niet zo absoluut als vaak wordt beweerd (ook de taligen schrijven over de realiteit en ook de werkelijkheidsbetrokkenen laten zich veelal leiden door de taal). Juist in een eigenzinnige synthese van aspecten van deze beide soorten poëzie zitten intrigerende ontwikkelingsmogelijkheden.

In plaats van op een ostentatieve manier aan te geven dat taal een onpersoonlijke constructie is waarmee een schijn van een (de) wereld wordt opgewekt en waarmee *schijnbaar* gecommuniceerd wordt, kan de dichter er ook van uitgaan dat een gedicht geschreven wordt in de taal die *gewoon* elke dag gebruikt wordt. Een gedicht hoeft dan niet langer te benadrukken dat het een onpersoonlijke constructie is waarin uiteindelijk enkel de taal aan het woord is. Dat is dan theoretisch gezien misschien wel zo, het benadrukken van dat aspect lijkt me intussen eigenlijk een beperking in te houden van de dichterlijke praktijk. Je kan er ook gewoon vanuit gaan dat dit zo is, zonder het te thematiseren. Net zoals Karel'tje en Mieke wéten dat ze geen cowboy en ook geen indiaan zijn, en intussen toch dapper doen alsof. Juist dat genoemde *alsof*-karakter zou het gedicht meer kunnen uitspelen. Een gedicht moet zichzelf dan niet langer retorisch-wellustig – en tegelijk didactisch-illustratief! – in de wielen rijden (door het opzetten van schijnredeneringen, het gebruik van figuren als de anakoloet, het exploreren van

de onvermijdelijke aporie...), maar het gebruikt juist zo ostentatief mogelijk de taal van alledag en laat die zich dan tegen zichzelf keren.

Voor alle duidelijkheid: het gaat er in dit alsof-spel dus níet om te doen alsof taal een transparant medium is. Het oude dictum van Sjklovsky dat de dichterlijke taal de perceptie van de wereld door de lezer moet vertragen door die wereld als *vreemd* voor te stellen (*ostranenie*) blijft onverkort gelden. Alleen gebeurt dat minder demonstratief. En dat is het punt waarop de parlandopoëzie in het spel kan komen. Nogmaals: niet om in naïef-gebald gebabbel te hervallen, maar om de lezer letterlijk en figuurlijk aan te spreken, hem in en door het gedicht te loodsen en hem dan – haast ongemerkt, en juist daardoor erg krachtig – van zijn welbehagen te ontdoen.

Educatief, ontwrichtend realisme

‘Vergiß nicht, daß ein Gedicht, wenn auch in der Sprache der Mitteilung abgefaßt, nicht im Sprachspiel der Mitteilung verwendet wird,’ aldus Ludwig Wittgenstein in *Zettel* (nr. 160). Met andere woorden: hoewel het gedicht in dezelfde taal geschreven is als die waarin mededelingen worden gedaan, is het het gedicht toch niet om die mededeling te doen. De taal heeft hier dus een andere functie. Wittgenstein heeft *au fond* natuurlijk gelijk, maar misschien is zijn uitspraak net iets te absoluut gesteld. Want ook al is het niet de bedoeling van het gedicht om iets mee te delen, aangezien het de ‘gewone’ taal gebruikt, deelt het toch onwillekeurig iets mee. Wat het in eerste instantie meedeelt, is natuurlijk die taal zelf. Of concreter: de manier waarop de spreker in kwestie (het lyrische ik) die taal gebruikt. En net daarin schuilt dan – de late Wittgenstein indachtig – de betekenis. Zoals Marjorie Perloff uitvoerig heeft aangetoond in *Wittgenstein’s Ladder* leent die ‘doctrine’ zich uitstekend voor verdere poëtische exploratie. Het lyrische ik dat aan het woord is, kan via zijn – door de dichter zeer bewust geconstrueerde – taal veel over zijn wereldbeeld en intenties verraden. Zeker ook als we ervan uitgaan dat de taal en de realiteit verschillende grootheden zijn, is het interessant om te onderzoeken hoe dat inzicht in het dagelijkse taalgebruik helemaal níet speelt. Hoe, anders gezegd, de taal – die in wezen enkel naar zichzelf verwijst – gebruikt wordt om naar alle mogelijke buitentalige ‘realiteiten’ te verwijzen, met het oog op het veranderen, verkrijgen en beheersen van die realiteit. Het mag dan een transcendente illusie van de eerste orde zijn, het is wél de orde waarin we allemaal meedraaien. Het is de orde die onze realiteit maakt.

Dat is uiteindelijk wat er zou kunnen gebeuren: de twee belangrijkste constructies waarop poëzie gebaseerd is – ‘het lyrische ik’ en de mogelijk-

heid tot 'referentie door middel van de taal' – worden in het gedicht zodanig *over the top* gejaagd dat er opnieuw een realistisch effect ontstaat, dat zichzelf echter tegelijk ook weer ondergraaft. In het volle besef dat het gedicht vals, manipulatief en misselijkmakend behaagziek is, ga ik op zoek naar de verzen die deze epitheta met stijl en inzicht weten te dragen. De poëzie zou dan bij uitstek het genre kunnen zijn waarin de zogenaamd gewone spreektaal – het parlando van de Gedichtendagdichters waarover ik het aan het begin had – geënt wordt op niet zozeer de zelfreferentiële als wel in hoge mate zelfbewuste taal van de hedendaagse dichtpraktijk. (Een eigengereide broer van *flarf* is het, al bestond die term nog niet toen dit essay ontstond.) Alle aspecten van spreektaaligheid komen hiervoor in aanmerking: de slordigheid waarmee met woorden wordt omgesprongen, de achteloosheid waarmee imperatieven worden gebruikt ('speel mee en win!'), de verborgen agenda die spreekt uit sommige modale werkwoorden ('je moet je dat niet zo aantrekken'), de regionale verschillen die uit de hedendaagse Nederlandse (lees: Randstad-Hollandse) poëzie totaal zijn weggefilterd en zo meer. Door ons, met ons en in ons spreekt de retoriek van de taal, die onze taal is en onze ideologie.

Imagoprobleem, zei u?

Over beroemde politici met een bijzondere hobby

Niet iedereen kan een dichter zijn, maar iedereen heeft de plicht een burger te zijn. (Nikolaj Nekrasov)

Ze figureerden prominent tijdens de antioorlogsbetogingen voorjaar 2003 op Times Square in New York, de slogans en bordes van de organisatie 'Poets against the War in Iraq'. In onze door slecht verteerde Tachtigersidealen eenzijdig ontwikkelde cultuur kennen we dit soort actiegroepen niet, maar in Amerika kijken ze er niet van op. Zeker in de nasleep van 9/11 blijkt het gedicht ginds weer een geschikt vehikel om politieke boodschappen de wereld in te sturen of om aan traumaverwerking te doen. In een land waar boeken verschijnen met titels als *Origami Bridges: Poems of Psychoanalysis and Fire*, lag het voor de hand dat er ook elegische verzen zouden worden geschreven over de moeder, vader en zoon van alle terroristische aanslagen.

Hoewel poëzie in ons taalgebied deze functie enkel nog en veeleer pro forma op rouwkaarten vervult, vinden we die Amerikaanse voorbeelden toch niet echt vreemd. Ze passen immers perfect in ook ons beeld van wat poëzie vermag en van wat een dichter eigenlijk doet en is. Een dichter, moet u weten, is een halfzachte, sandaal dragende neohippie die zijn godgegeven welbespraaktheid gebruikt om zeer diepe gevoelens te verwoorden waarin ook anderen zich ontroerd, weldadig of helend kunnen herkennen. Dichters zijn bijgevolg voorspelbare antioorlogsdemonstranten en evidente rouwbegeleiders. Op hen kan je altijd rekenen wanneer de dood in het geding is. Als hoofdaandeelhouders van het Goede, het Ware en het Schone proberen deze zoetwatervissende verzenmakers immers bij uitstek een stem te geven aan wie onderdrukt, bedreigd of anderszins gewelddadig bejegend wordt. Het zijn eigenschappen die dichters sympathiek maken bij schwärmerige studenten letteren, oudere dames en macrobioten. Het zijn echter evenzeer eigenschappen die in onze door brutale machtspolitiek, ongebreideld winstbejag en cynisch pragmatisme beheerste wereld de dichter wijzen op zijn of haar volstreekte maatschappelijke irrelevantie. In de hiërarchie der Beroepen die Ertoe Doen bevindt de dichter zich ergens helemaal onderaan, naast de kaboutermutsontwerper, de blokfluitreparateur en de oudekrantencollectieurbestuurder.

Dat is ooit anders geweest. Zolang we in God geloofden, zagen we de dichter als diens geprivilegieerde spreekbuis op aarde. En toen we omstreeks de vorige eeuwwisseling ophielden in God te geloven, hebben we

een tijdlang gedacht dat de dichter zonder meer Zijn plaatsvervanger kon zijn. In het bezorgen van aflaten, het miraculeus genezen van aambeien en het garanderen van het eeuwige leven bleken Stephane Mallarmé, Willem Kloos en Stefan George echter niet geschoold en alras keerden de versbekeerde sonnettenlezers zich ontgoocheld van de dichtkunst af. Wanneer we nog eens honderd jaar later een Dichter des Vaderlands denken te moeten verkiezen, komen we niet toevallig terecht bij Gerrit Komrij – de man die van het belazeren der kluit met succes zijn hoofdbezigheid heeft gemaakt.

Maar nogmaals: het kan ook anders. Dat bewijzen enkele toch wel spectaculaire voorbeelden uit andere landen, culturen en taalgebieden. De poëzie geniet er niet alleen een bijzonder maatschappelijk prestige, ze wordt er ook beoefend door het slag mensen dat dit prestige alleen maar kan vergroten. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Zuid-Afrikaanse president Thabo Mbeki, die bij de machtsoverdracht in 1999 zijn geroemde voorganger Nelson Mandela eerde in een lang lofdicht. Waar Bill Clinton bij zijn eigen inauguratie de zwarte dichteres Maya Angelou inhuurde en Robert Frost de dichter van dienst was bij het aantreden van J.F. Kennedy, deed Mbeki het poëtische werk zelf. Daarmee zocht hij aansluiting bij de lokale traditie van de orale lofzangers, de Imbongi (een variant van wat elders in Afrika *griots* worden genoemd). Mbeki, een groot liefhebber van William Butler Yeats en zelf de auteur van een dissertatie over romantische poëzie, citeert in zijn speeches als president geregeld collega-dichters die niet vies waren van politiek. In zijn slottoespraak voor de Wereldconferentie tegen Racisme in Durban in 2001 haalde hij de Chileense schrijver-diplomaat-presidentskandidaat Pablo Neruda aan. Tot besluit van een congres in 1999 citeerde hij ter ontspanning Vladimir Majakovski's ironische 'Symposium gekte'. Poëzie functioneert hier niet alleen als een vorm van verluchting, maar ook als verlichting: door een dichter uitgesproken woorden verlenen een discours een gewijde wijsheid die louter politieke toespraken al lang niet meer durven claimen.

Het is een aura waarvoor men ook aan de andere kant van het politieke spectrum in Zuid-Afrika niet ongevoelig is. De beruchte leider van de Afrikaner Weerstandsbeweging Eugene Terre Blanche dankt zijn faam niet alleen aan zijn veroordeling wegens moordpoging en uitgesproken racistische uitspraken en een dito optreden in Louis Theroux' BBC-tv-programma *Weird Weekends*, maar ook aan de poëzie-cd Tolbos. Terwijl op de achtergrond een begeleidingsband iets speelt wat het schmalzerige midden houdt tussen Stef Bos en de vroege Suzanne Vega, reciteert de Überblanke Man weemoedige verzen over het schone Transvaalse land dat God zijn rasgenoten heeft toebedeeld. Twaalf eigen gedichten, naast klassieke verzen uit de Afrikaanse poëzie van Eugène Marais, Jan F.E. Celliers en Toon van den Heever.

Bij de persvoorstelling aan de Universiteit van Pretoria in november 1998 deed Terre Blanche er alles aan om een strikte scheiding tussen zijn politieke en poëtische bezigheden te suggereren. Er hingen niet eens hakenkruisen, stelde een reporter verwonderd vast. Maar aan de toog signaleerde hij toch medestanders van de leider die er niet uitzagen alsof poëzie hen ook maar één dag zou weghouden van hun schietbaan. Impliciet was deze cd natuurlijk wél een politieke daad: niet alleen recupereerde Terre Blanche hier enkele grote namen uit de Afrikaanse literatuurgeschiedenis voor zijn uitgesproken behoudsgezinde project, uit zijn eigen, uitdrukkelijk als niet-politiek omschreven werk spreekt onvermijdelijk ook zijn eigen ideologie. Vooralsnog ongepubliceerd zijn de vele volksnationalistische verzen van zijn hand, maar de op deze cd vrijgegeven natuurgedichten getuigen evenzeer van zijn volstrekt onproblematische vereenzelving van volk en bodem. Op de website van de Afrikaner Weerstandsbeweging kun je overigens mp3-bestanden downloaden van deze opnamen. Het maakt van zijn poëzie de subtielste vorm van propaganda die Terre Blanche ooit uitprobeerde – apartheidspolitiek met het patina van zachtaardig humanisme.

In navolging van Mao – wellicht de meest geciteerde woordkunstenaar uit de geschiedenis – blijkt ook de vorige Chinese president Jiang Zemin zich met de dichtkunst onledig te houden. Hij, echter, laat geen duizend bloemen bloeien, maar schrijft zich met zijn werk naadloos in de topoi en het beeldgebruik van de klassieke Chinese poëzie in. Terwijl het communisme in zijn land in een razend tempo ontmanteld wordt ten voordele van een onbegrensd kapitalisme, probeert hij met zijn in officiële schoolboeken opgenomen verzen een Culturele Anti-Revolutie aan te zwengelen: overlevering, traditie en cultuur zijn waarden die door de partij gepromoot worden in de hoop dat de bevolking die partij zelf ook als onderdeel van die cultuur en traditie zal gaan zien, waardoor de maatschappelijke druk om het eenpartijstelsel te wijzigen zou moeten afnemen.

Jiang is niet de eerste rode leider die aan de dichtkunst een grote invloed toekent. De ijver en toewijding waarmee communistische voormannen er in de geschiedenis een erezaak van hebben gemaakt om dichters het zwijgen op te leggen, bewijst dat zij de kracht van het woord bepaald niet onderschatten. Het lot van Osip Mandelstam mag hiervoor symbool staan: een hekeldicht over de overigens als tiener zelf ook poëtisch actieve Iosif Stalin leverde hem een veroordeling tot dwangarbeid op wegens ‘contrarevolutionaire activiteiten’. Dat Stalin hiermee Mandelstams gelijk op gruwelijke wijze bevestigde, kon de dictator allicht niets schelen. ‘Zijn woorden zijn onwrikbaar als loden gewichten,’ had de dichter geschreven, ‘[h]ij smeedt series dekreten, als hoefijzers/die hij mikt op je voorhoofd, je kruis of je

oog'. Zijn eigen verbanning toonde inderdaad ten overvloede aan dat de woorden van een politicus zwaarder wegen dan die van een schrijver. Mandelstam zou zijn verblijf in het Siberische concentratiekamp niet overleven.

Hoewel politieke leiders met woorden kunnen doen waar dichters alleen maar van kunnen dromen – echt ingrijpen in de werkelijkheid, met name – blijken zij zich in de praktijk toch vaak niet tot dat politieke woordgebruik te beperken. Een in velerlei opzicht buitengewoon voorbeeld van de dichter-politicus leverde de in december 2006 overleden Saparmurat Nyazov, de eerste president van Turkmenistan. Op de officiële website van zijn land werd de man niet alleen geroemd als de Vader des Vaderlands, maar ook als de winnaar van de Internationale Makhtumkuli-Prijs. Die prijs verdiende hij omdat hij de levensdroom van de gelijknamige Turkmeense denker en dichter in vervulling liet gaan door bij de implosie van het Sovjetrijk van Turkmenistan een onafhankelijke staat te maken. Hoewel hij zelf op dat moment al voorzitter was van de Opperste Sovjet in zijn deelstaat, bleek zijn populariteit niet te lijden onder het verval van het grote communistische rijk. Bij presidentsverkiezingen in de eerste helft van de jaren negentig haalde hij steevast tussen de 98,3 en 99,5 procent van de stemmen. Door hem in 1999 tot president-voor-het-leven te benoemen, bespaarden de Turkmenen zich de moeite nog verkiezingen te organiseren. En waarom zouden ze ook? Ze wisten zich geregeerd door een geïnspireerd leider en een waardig winnaar van de vermelde prijs. Nyazovs geloof in de kracht van het woord kende inderdaad zijn gelijke niet. Zo schafte hij in augustus 2002 per decreet de ouderdom af: door de nieuwe bepaling worden de Turkmenen pas op hun vijfentachtigste als 'bejaard' beschouwd, maar aangezien de gemiddelde inwoner van het land nauwelijks de zestig haalt, blijft dat voor de meeste van Nyazovs landgenoten een onbereikbare levensfase. Tenzij de levensverwachting in het land plots zou gaan stijgen, wat niet helemaal uitgesloten is want in dezelfde periode publiceerde de president ook een dichtbundel genaamd *Gezegend Zij Mijn Volk*. Dit was lang niet zijn eerste poëtische exploit. Een maand eerder las hij tijdens een kabinetsraad zijn oogstgedicht 'Witte Tarwe' voor, volgens het journaal op de Turkmeense staatstelevisie een 'meesterwerk' dat dringend op muziek dient te worden gezet. Bij diezelfde gelegenheid ontving Turkmenbashi, zoals Nyazov zich laat noemen, een handgemaakt tapijt waarin een van zijn gedichten was verweven. Poëzie was voor hem duidelijk veel meer dan een hobby. Het was een politiek instrument dat de inwoners moest stimuleren in hun bezigheden en dat de president keer op keer bevestigde in zijn functie als verlicht en creatief leider. Poëzie is hier de allerindividueelste expressie van de allercollectiefste missie.

Een uitspraak van Daniel Ortega werpt een interessant licht op deze opvatting. De ex-president van Nicaragua verklaarde in augustus 2001 in *Newsweek*: 'Ik beschouw mezelf niet als een politicus, maar wel als een dichter. Om een revolutionair te zijn, moet je een dichter zijn, je moet een droom hebben.' Voor Ortega is de dichter dus duidelijk geen irrelevante verzenmompelaar, maar een visionair. En de visioenen van de dichter legitimeren zijn concrete, politieke daden. Ortega's weigering om zichzelf als politicus te zien moet dus niet begrepen worden als een abdicatie van de politiek. Door zich te tooien met het aura van de per definitie idealistische zienerdichter tracht hij de onvermijdelijk wat vulgaire alledaagsheid van het politieke bedrijf te overstijgen. Zijn missie is overduidelijk niet van deze wereld. Hij wordt niet geleid door primair winstbejag of egocentrische ambitie, maar door een Droom die hem door de Muze zelve is ingeblazen.

De dichterlijke lauweren lijken dus bij uitstek geschikt om de doorweekse politicus de allure van een boventijdelijke staatsman te bezorgen. Een interessante omkering: juist omdat het genre in wezen irrelevant (want ondoelmatig, schijnbaar onbaatzuchtig) is in onze maatschappij, kan het de beoefenaar van de dichtkunst extra cultureel kapitaal opleveren. Is het alleen mijn indruk dat het imago van de Vlaamse toppoliticus Herman Van Rompuy geprofiteerd heeft van de haiku's die de christendemocraat sinds enkele jaren op zijn weblog plaatst? Tijdens de lange Belgische regeringsformatie van 2007 schreef de toponderhandelaar over het kasteel waar de beraadslagingen plaatsvonden:

HERTOGINNEDAL
Grijs en gotisch zwijgt
het huis stil starend naar dat
gedraaf en gedruis.

Hier spreekt de ultieme staatsman: volstrekt *au-dessus de la mêlée* en ook nog eens thuis in klassieke versvormen en bouwstijlen. In de praktijk hield Van Rompuy vanzelfsprekend het belang van zijn eigen partij in de gaten en onder meer door daar via deze kleine poëtische observaties afstand van te nemen, lukte hem dat wonderwel.

Ook Dominique de Villepin hoefde op dit gebied van niemand lessen te ontvangen. De voormalige Franse premier, die internationale roem vergaarde met zijn eloquente verzet tegen de oorlog in Irak, mag binnenskamers dan wel een onbeschofterik zijn die ambassadeurs en diplomaten schoffeert middels weinig dichterlijk aandoende krachttermen, zijn door de Académie Française gelauwerde verzen bezorgen hem in eigen land net

dat je ne sais quoi-tikkeltje extra dat hem onderscheidt van de gemiddelde machts politicianus. Dat hij altijd midden op straat loopt, een historische studie pleegde over Napoleon en zich ten dienste stelde van de corrupte president Chirac, had hem het imago van een overijdele, machtswellustige en opportunistische zakkenwasser kunnen opleveren. Als *homme de lettres* leek hij echter lange tijd boven elke verdenking verheven.

De Villepin mag dan als politicianus enigszins teren op zijn dichterschap, hij is tegelijkertijd modern genoeg om niet zijn verzen zelf in te zetten op het politieke schaakbord. Poëzie als propaganda wordt in onze gewesten tegenwoordig immers met hoongelach van tafel geveegd. Dat is ooit anders geweest. Baldur von Schirach, bijvoorbeeld, maakte niet alleen naam als leider van de Hitlerjugend, maar ook als auteur van gloedvolle gedichten als 'An die Fahne' ('Du bist die Kraft, die jeden Kämpfer wirbt'). En dichter bij huis zijn ons de lofgedichten op Hitler bekend van George Kettmann, Ferdinand Vercnocke en Jozef De Belder. Ook aan de andere zijde van het ideologische spectrum werd de dichtkunst ingezet: onder meer Jan Campert, Anthonie Donker, Jan Engelman en Herman Van Snick schreven verzen vol verzet en vrijheidsverlangen. Dat dit soort poëzie in ons taalgebied nadien nog nauwelijks werd bedreven, komt niet alleen doordat ons concrete oorlogen bespaard zijn gebleven, maar vooral doordat – meer nog dan de schoonheid – de retoriek haar gezicht heeft verbrand tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zo bang is de Nederlandse poëzie geworden voor alles wat naar ideologie ruikt, dat ze zich verschanst heeft in haar reservaat vol fabeldieren, lege plekken en totaal witte kamers. (Wat natuurlijk ook een ideologische keuze is.)

Wanneer je aanschouwt hoe het eraan toegaat in literaturen waar poëzie nog wel als propagandamiddel wordt ingezet, dan krijgt die Nederlandstalige gezapigheid plots weer iets aantrekkelijks. Nemen we als exemplaar het werk van de beroemdste Balkandichter van dit moment:

Bekeer jullie tot mijn nieuwe geloof menigte
Ik bied jullie iets wat nooit iemand eerder
heeft gehad
[...]
Wie nooit eerder brood had zal
gevoed worden door het licht van mijn zon
Niets mensen is verboden in mijn geloof
Het gaat over liefde, over drinken
en over naar de Zon kijken zolang als
je wilt

[...]

O gehoorzaam mijn roep broeders, mensen
menigte
Bekeer je tot mijn nieuwe geloof o menigte
nu het nog kan

[...]

Deze dichter houdt er duidelijk een oudtestamentisch discours op na. Er zit een belofte in zijn gedicht, maar ook een impliciet dreigement. Aanhangers van het nieuwe geloof wacht een paradijselijk bestaan vol vrijheid, liefde, voedsel en drank, maar wie zich niet tijdig bekeert, zou wel eens helemaal niets kunnen krijgen. Bij nader toezien is het overigens nog maar de vraag of zelfs de bekeerlingen alleen maar zegeningen te wachten staan. Ze zullen immers zo lang als ze willen in de zon kunnen kijken. Maar wat kan nog de waarde en de warmte van die zon zijn, als ze elk verblindend effect verloren heeft? Of is het net de bedoeling iedereen te verblinden? Zit die verblindingsimmers niet in de valse toezegging dat er totale vrijheid kan en zal heersen? Even merkwaardig: de niet-geïdentificeerde stem die aan het woord is in dit gedicht, noemt haar 'mijn zon'. Spreekt hier God zelve? Het is in elk geval een stem met autoritaire neigingen, want ze waarschuwt de ongehoorzamen. Zelfs deze oppervlakkige analyse legt een wereldbeeld met totalitaire trekken bloot: in ruil voor de gehoorzaamheid en overgave van de mensen, belooft het gedicht hun de totale vrijheid en het grote geluk.

In een van zijn andere gedichten schrijft de auteur: 'Nu ik verkeer in deze gekke toestand van heftigheid/ben ik tot alles in staat/[...]/net als God eis en verlang ik/de onmiddellijke vernietiging van alles/wat geen doel heeft en geen/schoonheid'. Dit is duidelijk geen poëzie van en voor tere zielen. Hier spreekt een vervaarlijke mengeling uit van romantische passie en welhaast blinde vernietigingsdrift. Al wat niet past in het schema van Nut en Schoonheid, wordt genadeloos weggemaaid. De auteur van deze verzen heeft het helaas niet bij woorden gelaten. Het maakt Radovan Karadzic een van de meest gezochte mannen ter wereld.

Dat lot deelt hij met Osama Bin Laden. Ook van deze fundamentalistische leider zijn verzen bekend, onder meer over zijn vertrek uit zijn vaderland Saoedi-Arabië en zijn belofte om alle ontrouwen (niet-moslims) die ginds verblijven te bevechten. Van de tweede man van Al-Qaeda, Ayman al-Zawahiri, circuleren eveneens opnamen waarop hij zijn eigen gedichten voordraagt, lovende grafredes voor de martelaren in Afghanistan. Opnieuw gaat het om poëzie met een propagandistische boodschap, een boodschap die de dichters via hun door vele nieuwsdiensten gretig uitgezonden video-

boodschappen en geluidstapes tot in de verste uithoeken van de wereld hebben weten te verspreiden.

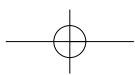
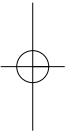
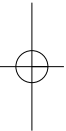
Een geval apart in dit opzicht was Saddam Hussein. De Iraakse dictator had al enige bekendheid opgebouwd met zijn romandebuut *Zabiba en de koning* toen hij in maart 2003, terwijl de Brits-Amerikaanse invasietroepen aan zijn grenzen klaar stonden, zijn vierde roman aan het afwerken was, het visionaire *Eruit, jij vervloekte*. De poëzie had hij altijd bijzonder hoog geschat en ook op dat vlak koesterde hij ambities. Zijn drukke taken als staatshoofd hadden het hem echter verhinderd. Proza schrijven, dat lukte nog wel in die hectiek, maar verzen? Zo beschouwd kwam de buitenlandse invasie als geroepen. Enkele maanden voor zijn dood verklaarde hij vanuit de gevangenis aan zijn Libanese advocate Bushra Khalil: 'Ik had nooit tijd om gedichten te schrijven. Maar nu ben ik een dichter geworden.' Zijn dichterslijke stem bleek opvallend te lijken op zijn politieke: 'Mijn geest blijft fier overeind en zal niet wankelen/Door mijn lichaam stroomt het bloed van de groten.' De strop wenkte, maar de dichter versaaide niet.

Het lijkt een paradox: hoewel de dichter in onze maatschappij een absoluut marginale figuur is, profileren per definitie publiekgerichte politici zich maar wat graag als dichters. Ook de Amerikaanse presidenten Abraham Lincoln en Jimmy Carter schreven gedichten, de eerste na winst in de slag om Gettysburg, de tweede met titels als 'My First Try for Votes'. Binnen de Arabische cultuur mag poëzie dan al heel anders functioneren dan in het Westen, Osama Bin Laden blijkt zich niet minder gretig dan zijn ketterse collega's in de rest van de wereld met het aura van de bevlogene ziener te willen omgeven.

Misschien is het helemaal niet zo vreemd: per definitie zijn dichters en politici mensen van het Woord. Sting zong het al in 'De do do do' ten tijde van The Police: 'poets, priests and politicians/have words to thank for their positions'. Het ligt dus eigenlijk voor de hand dat politici ook dichter (denken te) zijn. Dat ook Johannes Paulus II dichtbundels uitgaf, past perfect in dit plaatje. Zowel de liefde voor de taal en de retorische mogelijkheden die ze biedt als het imago dat de poëzie heeft en de politiek al lang niet meer (zuiverheid, bevlogenheid, onbaatzuchtigheid) blijkt een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit te oefenen.

Het is een gevaarlijke cocktail. Elke politicus die dichter is, verdient het extra gewantwoord te worden. De kracht van het woord wordt hier immers ingezet voor een project dat niet louter retorisch is, maar werkelijk. Waar de dichter de werkelijkheid met poëzie tracht te verzachten of te verklaren, schakelt de politicus de poëzie in om allerlei (niet zelden totalitaire) ideeën werkelijkheid te laten worden.

En zo lijken we terug bij af. De dichter die het alleen bij mooie woorden houdt, staat maatschappelijk buitenspel. En de dichter-politicus die zijn eloquentie ten dienste stelt van een ideaal in de wereld, slaagt daar misschien wel in, maar dreigt net door de vertaling van die idee naar de realiteit de poëzie op te offeren. Het imagoprobleem van dit genre lijkt onoplosbaar. Misschien moet het dat debacle maar zonder valse schaamte in zijn eigen voordeel draaien en zich specialiseren in de mislukking. Het gedicht zou zich verder kunnen ontwikkelen tot het medium bij uitstek om de retoriek van woordzwendelaars en andere praatjesmakers te onderzoeken. Om mooie woorden ad infinitum door andere mooie woorden te laten ontmaskeren. *Dat is wat ik u verzeker/en ik weet/dat u weet/dat ik daarvoor op u reken/omdat u daarvoor op mij rekent.* Op het eind schiet er dan niet veel meer over, geen idealen, maar ook geen zuiverheidswaan. Oorlogen zal de poëzie niet kunnen tegenhouden, maar het zou al mooi zijn als ze niet langer gebruikt werd om ze te ontketenen of te vergoelijken.



Expliciete lyriek (nu ook voor abstracto's!)

Over levenslessen, sentiment en anekdotiek in de moderne poëzie

Misschien groeide het besef halverwege de jaren tachtig met de hype rond *The Singing Detective*. Het woord postmodern was nauwelijks tot de massacultuur doorgedrongen, maar op televisie gebeurde het gewoon, zonder dat er meteen nieuwe, schijnbaar dure woorden voor nodig bleken. Veronica zond het Amerikaanse *Moonlighting* (1985-1989) uit, een detectiveserie met een toen nog van ampel hoofdhaar voorziene Bruce Willis en de ravissant blonde Cybill Shepherd. De hoofdvraag – (wanneer) zullen de hoofdpersonages het met elkaar doen? – kon spitsvondig over vele seizoenen worden uitgesmeerd; de vermakelijke misdaadnevenplots werden immers doorlopend onderbroken door scènes met stakende scriptschrijvers, te laat arriverende openingsgeneriekszangers en al dan niet metafysisch gelardeerde zoektochten naar de betekenis van het leven. De eindeloze reeks meta-ironische knipogen, razendsnelle dialogen en absurde achtervolgingen doet vandaag misschien licht gedateerd aan, maar was toen uitermate functioneel. Voor een generatie die opgroeide met de geföhnde *fakers* van Spandau Ballet en Kajagoogoo kon ‘echte emotie’ enkel tussen aanhalingstekens – in een context die deze gevoelens doorlopend met slimme grappen en grollen wegrelatieveerde. De postmoderne ironie had dus slechts één doel: entertainenderwijs camoufleren dat *Moonlighting* iets wezenlijks trachtte te zeggen over bindingsangst en eenzaamheid in de laatkapitalistische grootstad.

De hogecultuurvariant van deze tactiek werd in dezelfde periode opgediend door de VPRO. In het door Dennis Potter voor de BBC geschreven *The Singing Detective* (1986) maakte de kijker kennis met veellagige verhaallijnen, psychoanalytisch aangelengde psoriasis en een schier eindeloze reeks populaire liedjes uit de jaren dertig en veertig. Die soundtrack oversteeg op een bepaald moment zo mogelijk nog de populariteit van de reeks zelf. Ook in een blad als *Humo*, dat op de doctrinaire muziekbladzijden doorgaans niet veel ophad met echt populaire muziek, verschenen juichende beschouwingen over de muziek uit *The Singing Detective*. Dat is opvallend omdat deze bovenal gekenmerkt wordt door een eigenschap die in kringen die zich graag op hun betere smaak laten voorstaan buitengewoon verdacht is: behalve uitermate meezingbaar en professioneel aanstekelijk gearrangeerd zijn nogal wat liedjes uit deze reeks immers ongeneerd sentimenteel.

'You always hurt the one you love/The one you shouldn't hurt at all' zingen The Mills Brothers en ze schuwen daarbij geen tremolo. In 'Till Then' vragen ze – met een zacht-dwingende doowop op de achtergrond – hun lief geduldig op hen te willen wachten. Al Jolson intussen geeft in 'After You've Gone' ootmoedig toe dat het vertrek van zijn geliefde hem in tranen achterliet. En Ray Noble schrikt er in 'Little Dutch Mill' niet voor terug om alle woordspelingen die het adjectief 'Dutch' toelaat, uit te proberen in een schaamteloos onnozel liefdesliedje dat niet eens de moeite doet om slecht af te lopen. In de serie zelfliep alles natuurlijk wel slecht af en net het grote contrast tussen het onbezonnen geluk van de liedjes en de schrijnende aftakeling van het door en door cynische hoofdpersonage maakte duidelijk hoe mis het in het leven kan gaan. Een expliciete thematisering van die neergang zou veel minder indringende televisie hebben opgeleverd. En naar een programma met veertig jaar oude zeemzoete liedjes zou niemand gekeken hebben. Maar juist in de combinatie zat het geheim. Een publiek dat – als elk publiek – snakte naar echte emoties, kreeg die op indirecte wijze geserveerd.

Een niet zo makkelijk te beantwoorden vraag is waar die hekel aan expliciete gevoelsuitingen in de hedendaagse kunst en literatuur vandaan komt. Het is, voor een keer, geen directe erfenis van de historische avant-garde. Het expressionisme, bijvoorbeeld, kan met zijn uitroeptekens en herhaalde Ach Mensch- en O-kreten niet van overdreven subtiliteit verdacht worden op dit vlak. Wanneer het pijn deed bij de expressionisten deed het erg veel pijn en wanneer wanhoop overheerste, werden daar slechts zelden expressionistische grapjes over gemaakt. Dat de futuristen alles snel, dynamisch, hard en meedogenloos wilden, blijkt bij de eerste aanblik van een willekeurige bladzijde Marinetti. Waar de nihilistische dadaïsten tegen waren, daarvan maakten ze bepaald geen geheim. En het surrealisme mag dan al de omweg van het onderbewustzijn als lievelingsroute hebben uitgekozen, wanneer ze het over de liefde wilden hebben, dichtten Breton en Éluard niet over vuilnisbakken. Maar misschien wel over vliegende tapijten. Als tegendraadse erfgenamen van het symbolisme vonden ook de surrealisten dat het mysterie van het bestaan gerespecteerd en zelfs gevierd moest worden. Waar de symbolisten de sluipweg van de zwaan en de roos kozen, schreven de surrealisten over een handschoen of een groen ei.

Sinds de tweede helft van de negentiende eeuw lijkt er in de poëzie een taboe te rusten op de rechtstreekse uitdrukking van gevoelens en gebeurtenissen. Dat dit gebeurt als reactie op de zwaar gevoelsgeladen romantiek en ongeveer gelijktijdig met de doorbraak van het realisme in het proza is vast geen toeval. Het positivistische geloof in de kenbaarheid van de wereld is de

moderne dichter totaal vreemd en met het naturalisme kan hij weinig. Maar ook de romantiek voldoet niet langer: dat een directe uitstroom van gevoelens een lyrische waarheid zou kunnen opleveren, leek al even naïef als de materialistische overtuiging dat een beschrijving van de tastbare buitenwereld *realistisch* zou kunnen zijn. De eerlijkheid gebiedt ons dus te zeggen: we weten waarom we het gecompliceerd maken. Dat is omdat het moeilijk *is*. De anekdote en concrete gebeurtenis vallen uit de gratie als poëtisch materiaal en de (letterlijke) betekenis van woorden lijkt plots minder interessant dan hun klankkleur, vorm en schijnbaar elektrische geladenheid. Van dan af knetteren de letteren, maar wie niet goed is afgestemd verneemt alleen maar ruis.

De voorkeur voor het indirecte hangt sterk samen met een neoplatoons geloof dat de direct waarneembare werkelijkheid niet de enige, niet de echte is. Positief geformuleerd heet het dat de gelaagdheid en genuanceerdheid van de dagelijkse ervaring meer recht worden gedaan in zoekende, klinkende en botsende verzen dan in louter beschrijvende taal. Vaak gaat achter deze houding echter ook een nauwelijks verholten minachting voor de dagelijkse realiteit schuil. Militanten van het absolute als ze zijn, verwerpen veel schrijvers wat hun voor de voeten loopt en verkiezen ze het onpeilbare zwerk, ook als er onverwachte, de zwaartekracht trotserende drollen in hangen. Want het mag dan doorlopend over het sublieme gaan in de hedendaagse kunst en literatuur, hooggestemd trachten ze niet langer te zijn. De belangrijkste opdracht is de banaliteit te vermijden, het bijzondere op te zoeken en dit, tot uitpuutens toe, te exploreren.

Ook is het een vorm van verzet. De wereld wordt onttoverd door wetenschap & techniek en in God wordt niet langer geloofd, maar de schrijver weigert zich neer te leggen bij de verzakelijking en vervlakking die deze evoluties met zich brengen. De hieruit voortvloeiende zoektochten naar het absolute lopen uit in het 'Rien' van Stephane Mallarmé, het 'Merde' van Alfred Jarry en, uiteindelijk, het extatisch nihilisme van dada. Het gedicht probeert de ene keer de zuiverheid die de wereld is verloren radicaal te compenseren, dan weer – machteloos agressief – haar te doen exploderen. Aan banaliteit en ontluistering kan niet worden toegegeven, tenzij ze zelf tot kunstvorm kunnen worden verheven. En dat kan, aan het begin van de twintigste eeuw. Het lijkt zelfs of de maatschappij erom vraagt. Heldere taal bracht eerst kennis en welstand, maar al snel ook totale destructie. Zij ruikt niet alleen naar wetenschap, maar sinds Verdun en Passendale ook naar doelloze slachtpartijen. Om verdere collaboratie te voorkomen, sluiten de dichters zich op in hun eigen lexicon. Zij worden daar niet gestoord.

Natuurlijk gaat het ook over spel en creativiteit. De wereld afbeelden

zoals hij is, lijkt minder interessant. Het wordt pas indrukwekkend – de dichter, een pauw – wanneer je die realiteit bewerkt en vervormt, wanneer je ze naar je toe schrijft. De droge mededeling dat je eenzaam bent en daar triest van wordt, lijkt voor niemand interessant. Toch is dat niet helemaal waar. Buiten het officiële literaire circuit is het lyrische ik nooit geïdealiseerd en de auteur nooit dood verklaard. De niet te onderschatten hoeveelheid als therapeutisch gediskwalificeerde poëzie die je vindt op het internet en in de prullenbakken van uitgeverijen en literaire tijdschriften suggereert dat directe, autobiografische gevoelsuitstorting en levenslessen voor veel makers van groot belang zijn. En het aanhoudende megasucces van Bond Zonder Naam-spreuken en van de verzen van Toon Hermans en Nel Benschop toont aan dat er ook een substantieel publiek voor bestaat. Herkenningseffecten blijven in onze cultuur van groot belang. Alleen wil een gespecialiseerd en gestudeerd deel van de bevolking dat niet geweten hebben. Het gaat dus ook over distinctie.

Ook de meest verfijnde, gesofisticeerde, ascetische abstracto snakt in zijn loft echter wel eens naar een vorm van artistieke verademing. Een flard melodie die zich laat nafluiten. Een verhaalfragment dat je herkent. Een personage dat zich – al is het maar één scène lang – leent tot identificatie. Een gedicht dat je toestaat een gevoel te hebben. De truc van de kunstenaar die de meerwaardezoeker tot zijn publiek mag rekenen, bestaat er dus in een uitweg uit de omweg te vinden. Geen stroom directe gevoelsuitingen of opzichtige *tranches de vie*, maar evenmin algehele abstraherende deconstructions. Een manier dus om te camoufleren dat ook jij dealt in de herkenning-gevoelens waar iedereen van houdt en naar verlangt.

Eind 1984 – *Moonlighting* en *The Singing Detective* waren al in productie – bracht Raymond van het Groenewoud na een korte carrièrestop de plaat *Habba!* uit. Het bijna-titelnummer had niet alleen een quasi betekenisloze titel – ‘Habba Habba Hoek Hoek’ –, ook de rest van de tekst verkende in de Nederlandstalige muziek ongekende plekken van Absurdistan. In het refreinachtige begin wordt er gerijmd en gevarieerd op de titel: ‘Habbahabbahoekhoek/Neemt u al mijn kazen mee/Habbahabbahoekhoek/Mijn kazen en mijn smeerpaté/Habbahabbahoekhoek/Een zwezerik bij mijn poussecafé/Habbahabbahoekhoek/Ik denk niet veel, maar ik eet voor twee.’ In de tweede strofe lijkt er een andere ik aan het woord. Deze, immers, denkt wel veel en komt tot verbazende inzichten: ‘Toen ik gisteren ontdekte/Dat Stalin een lepeltje was/'k Kon 't niet geloven om ten verbazende/Kazen zijn kras.’ De eerste twee regels mogen historiografisch veeleer revisionistisch zijn, het vervolg tart ook nog eens de wetten van de Nederlandse taal. Ook

de rest van de tekst paart grilligheid aan taalcreativiteit. Opmerkelijke poëzie ook, in de brug: 'Dat prachtig doffe geluid/De keeper trapt hem weer uit/We komen tot het besluit/Tot het besluit', waarna opnieuw varianten op de titel worden uitgetoet. Zo ook in het slotdeel: 'Habbahabbahoekhoek/breng mij naar mijn ambulance/Habbahabbahoekhoek/Mijn witte, mooie ambulance/Habbahabbahoekhoek/Nieuwe, oude ambulance/Habbahabbahoekhoek/Mijn Duitse scheper spreekt ook Frans/Maar meestal blaft hij luidkeels/Habbahabbahoekhoek'. Dit alles quasi geroepen, op een voor die tijd hippe ritmebegeleiding. Misschien was het zelfs een vroege poging tot Nederrap. Maar zonder betekenis was het natuurlijk allemaal niet. Tussen de rijmende onzin over pratende honden en ongewone menucombinaties frappeert die herhaalde frase over een ambulance. Opmerkelijk daarbij is de affectieve band die de ik met dit voertuig suggereert te hebben ('Mijn witte, mooie ambulance'), wat misschien kan verklaren waarom hij expliciet vraagt naar die ambulance gebracht te worden. Waarschijnlijker is echter dat hij om medische redenen opgehaald en weggebracht wil worden. En gezien zijn denksprongen zouden die redenen wel eens vooral van psychische aard kunnen zijn. Dat het in dit nummer geen vrolijke onzin maar bittere ernst betreft, blijkt het duidelijkst in de korte strofe die aan de ambulancepassage vooraf gaat: 'Habbahabbahoekhoek/Het leven kan zo triestig zijn/Habba/Twee literflessen zijnawijn.' De slotregel lijkt op een flauwe metathesis (wijnazijn – zijnawijn), maar wat eraan voorafgaat, heeft geen stijlfiguurdecoder nodig. Het leven kan zo triestig zijn. Een tekst waarvan deze zin het expliciete motief of refrein is, zou zelfs in rockmiddens flauw worden bevonden. Maar ingebed in lekker klinkende wartaal, komt het over als een onweerlegbare uitspraak. Voor wie zo ver wil gaan in de interpretatie, kan hier immers een gek aan het woord zijn die smeekt om afgevoerd te worden, richting lobotomie (een woord dat overigens voorkomt in 'Wanneer zal ik bevrijd zijn', een ander nummer op de plaat). Dat het leven voor die persoon triestig is, hoeft geen betoog. Maar wie geen poging doet de verschillende frasen van dit lied betekenisvol met elkaar te verbinden, hoort eigenlijk maar één *normale* zin: het leven kan zo triestig zijn. Dat is de uitweg uit de omweg: door het te verpakken in nonsens klinkt de platitude plots opnieuw fris en overtuigend. Wat in andere contexten een tenenkrullend cliché zou zijn, krijgt hier bijna de allure van een filosofisch maxime.

In de moderne poëzie is het een beproefd procédé. Ik betoogde in *Van Ostaijen tot heden* dat de Nederlandstalige poëzie net modern wordt wanneer vooraanstaande dichters niet langer expliciet over hun 'eenzaam leven' dichtten (Julius Vuylsteke), maar over eenzaamheid als 'een geometries begrip'

(Paul van Ostaijen). Ondanks die neiging tot abstraheren komen in de modernistische en avant-gardepoëzie opmerkelijk vaak expliciete regels voor. Dat zij niet altijd meteen op die manier gepercipieerd worden, heeft opnieuw alles te maken met de context waarin ze in het gedicht zijn opgenomen.

Zo, bijvoorbeeld, dezelfde Van Ostaijen, die – terwijl hij zich in zijn grammatische opstellen uit dezelfde periode kant tegen uitdrukkelijke gevoelsuitstortingen in de poëzie – verzen schrijft als ‘Ik wil bloot zijn/en beginnen’ (‘Vers 6’). Dat hij er toch mee wegkomt, heeft wellicht te maken met de regels die eraan voorafgaan:

ik zal mij geven een stuk gereten arme grond
 een vertrapte grond
 een heidegrond
 een bezette stad

Volstrekt onbegrijpelijk zijn deze verzen niet, maar glashelder evenmin. De ik heeft zichzelf vlak voordien geestelijk bankroet verklaard (‘Ik zal beginnen mijn débacle te geven/ik zal beginnen mijn faljiet te geven’) en verbeeldt deze mislukking door zichzelf, tot vier keer toe, iets te ‘geven’. Uiterst armoedige geschenken zijn het, schraal, onvruchtbaar, unheimisch. Maar op een concreet, anekdotisch niveau kloppen ze niet. Hoezo, iemand een bezette stad schenken? En net door dat contrast tussen het beeldende van deze strofe en het uitdrukkelijke van het ‘bloot zijn’ krijgt dat slot zijn verpletterend effect waardoor het klassiek is kunnen worden, zonder eerst als cliché te zijn ervaren. Dit duidelijke slot functioneert als een soort onderschrift bij de beeldende fotoreeks die eraan voorafgaat: ik wil even bloot zijn als die door iedereen verlaten en geminachte grond, die door iedereen veroemde stad, om dan van daaruit opnieuw te kunnen beginnen. Nuller dan nul kan niet, bloter evenmin. Het einde ‘verklaart’ zo in zekere zin het voorafgaande, terwijl dat voorafgaande dankzij zijn verbeeldingskracht mysterie verleent aan wat anders te expliciet zou zijn.

Zo werkt, als het goed is, ook een foto in de krant. Het beeld verscherpt de duidelijke inhoud net doordat het zelf niét zo eenduidig is als het artikel waarbij het staat afgedrukt. En ook omgekeerd: wanneer je afgeleid dreigt te geraken door de al te esthetische aspecten van een gedicht, trekt die onliner je opnieuw en met kracht naar de inhoud. Niet door zijn neiging tot betekenisloosheid, maar net door dit moment van onweerlegbare inhoud te midden het klank- en lichtspel treft het grandioze gedicht.

Het werkt voor emotionele passages, maar ook voor verhalende, anekdotische, zelfs filosofische fragmenten. Neem dit weinig subtiële stuk:

‘sinds je moeder goede zaken maakt/met de montage van haar geldzucht en jouw schaamteloos lichaam/zijn je lippen – nu als in steeds/modieuzer gewaden gehuld zo/gewaagder lijkend dan ooit – mij toch/armelijk mager geworden.’ Het is geen volstrekt banale mededeling, maar echt poëzie wordt ze pas omdat er verzen aan voorafgingen als ‘de oude meepse barg ligt/nimmermeer in drab/maar voorgoed op zachte kussens onder – uitgerekend –/de weelderigste boom Ons rest/slechts een schaduw dun als een dasspeld/om af te koelen Lesbia’. (254) De naamgeving van het personage functioneert als eerste betekenisvolle richtingaanwijzer na enkele habbahoekse regels. Dat wat volgt rechttoe rechtaan is, doet hier niet af aan dat begin, maar compenseert – integendeel – die extreme aanvangsregels.

In het oeuvre van Lucebert is dit voorwaar geen uitzondering. In *apocriefde analphabetische naam* (1952), bijvoorbeeld, thematiseert de dichter vanaf het beruchte openingsgedicht ‘Sonnet’ (‘ik/mij/ik/mij’, 17) de mogelijkheid om als ik te spreken. Het is een expliciet zelfonderzoek (‘waar ben ik/waar ga ik’, 19), dat enkel in schijn tot duidelijke antwoorden kan leiden. Het ik valt niet samen met zichzelf. Het loopt zichzelf, zijn gevoelens en gedachten soms wanhopig-jubelend achterna in beelden die zich niet tot eenduidige uitspraken reduceren laten (‘ik spreek melkglazen bevruchting in de lucht’). Doorlopend valt op hoe Lucebert expliciterende verzen (‘ik ben geen lieflijke dichter’) inbedt in beeldcomplexen (‘voortaan zal de hete ijzere keel/der ontroerde beulen muzikaal opengaan’, 18). Deze afwisseling van heldere stelligheid en onvatbare beeldrijkmomente laat hem toe te spreken terwijl hij zingt, en omgekeerd.

Gerrit Kouwenaars methode is soortgelijk, maar werkt veeleer andersom. Hij begint vaak met duidelijke, spreektaalige regels (‘Ik heb nooit naar iets anders getracht dan dit’; ‘het moest er eenmaal van komen dat men alles/al kende’, ‘Als er geen oorlog is is men geborgen’) waardoor je je meteen – in *medias res* – in het gedicht getrokken weet, welkom, met standvastige grond onder je voeten. En dat is geen luxe, want vrijwel meteen in het volgende vers wordt die helderheid ontregeld door complexe beelden. Hans Faverey heet een nog abstractere dichter te zijn, het wit aftastend, bang om iets duidelijk te zeggen. Maar dat is niet zo. ‘Nooit is iets echt/werkelijk lelijk. Zelfs de verschrikking/heeft sporen nagelaten van liefde/en van ingehouden ontsnapte schoonheid,’ schrijft hij ergens in *Hinderlijke goden*. (548) Zonder regelafbrekingen kon het zo in *Filosofie Magazine*. Maar daar zou men dan wellicht schrikken van eerdere regels waarin hoofdhaar in brand wordt gestoken of sneeuwuielen de ik doorschouwen om zo zichzelf ‘te hervinden’.

Een andere manier om indirect sentiment of expliciete gedachten toe te laten in een gedicht is bewust thematiseren dat je dat aan het doen bent en dat je beseft hoe twijfelachtig dat is. Wouter Godijn slaagt er in zijn bundel *Kamermuziek of de weg naar de onverschilligheid* soms in dat te doen zonder al te flauw te worden. Zo onderbreekt hij een riskante aanhef door er – Boem Paukeslag-gewijs – een soundtrack aan toe te voegen, waarna de regel opzichtig wordt afgebroken. (14)

De blauwe planeet is de planeet die kan kijken
naar zichzelf, die zijn blik eindeloos

– tadadadàààà: een symfonie vouwt zich bloem-

rijk open, een zéér zelfingenomen
gebeurtenis, over-
donderend –

laat glijden over zijn weiden, bergkammen, zeeën, goud-
gele woestijnen, met miljarden ogen:

Zo'n gezochte afbreking na 'bloem' zou door elke redacteur verworpen moeten worden, maar niet hier. Doordat diezelfde regel ook begint met een streepje ('– tadadadàààà') wordt even de suggestie gewekt dat je de woorden tussen die streepjes als een geheel kan lezen: een symfonie vouwt zich tot/als een bloem. Dat is geen evident beeld, en de voorgaande regels profiteren mee van die complexiteit. Drie regels later ontdek je dan dat deze tussengedachte eigenlijk ophoudt na 'over-/donderend' en dat je een liggend streepje zag, waar het een afbreekstreepje betrof, maar net die gewilde interpunctiechaos maakt van deze aanhef iets bijzonders. Doordat de dichter zelf ook nog eens aangeeft hier een 'zéér zelfingenomen/gebeurtenis' te beschrijven, wekt hij al helemaal de indruk te beseffen wat er aan de hand is, maar het ook niet te kunnen helpen. Op nog gladder ijs begeeft Godijn zich wanneer hij die 'miljarden ogen' begint op te sommen ('hongerige/kille/domme/lege/lieve/melige'...), waarna hij een metamoment inlast dat het vaak, maar niet hier, helemaal kan verknoeien:

– het verzinnen van deze opsomming is een touwladder
gevlochten van woorden laten zakken
zoals de mannen in het stripverhaal
die 's nachts uit een hoge toren proberen te ontsnappen

Veel duidelijker kan hij niet zijn: deze opsomming moet hem een ontsnapingsmogelijkheid bieden wanneer de overigens door hem zelf geënsceerde schmalz hem te veel wordt. Waarna nóg een metamoment volgt, waarmee de dichter wellicht hoopt, wegens ostentatieve overdaad, de sentimentaliteitsbelasting te kunnen ontlopen:

(nu moet ik vermijden uit te weiden over de maan:

hoe ze toekijkt
als de mannen glijden
het snoetje van de maan – de fakir

die een touwladder omhoog zou kunnen laten klimmen) –

De dichter beseft heel goed dat de maan in een gedicht eigenlijk niet meer kan. Of beter: ze achteloos vermelden kan misschien nog net, maar ze beschrijven is er ver, ver over. Door dat besef te uiten, kan de dichter zichzelf echter toestaan het alsnog een keer, de allerlaatste keer, te proberen. Hij speelt heel hoog spel door het dan ook nog eens over 'het snoetje' van die vermaledijde maan te hebben, maar opnieuw vermijdt hij de kitsch, deze maal door vernuftig de eerder naar beneden gelaten touwladder terug naar boven te laten klimmen en zelf mee te ontsnappen. Door op deze manier beelden op elkaar te laten reageren – ze te ontvouwen om ze nadien terug binnen te halen – verbindt Godijn de anders misschien al te disparate elementen en registers uit dit gedicht met elkaar. De uitweg uit de omweg dreigt hier een labyrint te worden, maar de dichter slaagt erin niemand te laten verdwalen.

Gewaagder nog dan het opnemen van expliciete gevoelens, sentimenten en anekdotes, is het gedicht gebruiken om levenslessen te communiceren. Dat wordt al helemaal niet meer getolereerd. Als zelfs het onderwijs, de kerk en de politiek niet meer belerend mogen zijn, hoe zou de dichtkunst zich dat dan nog wel kunnen permitteren? Anderzijds, degradeert de poëzie zichzelf niet tot vermaak en verstrooiing voor gevorderde lezers wanneer ze niet langer probeert iets wezenlijks te zeggen? Ook dat maakt John Ashbery tot zo'n belangwekkend dichter: in de maalstroom van zijn doorlopend van register veranderende verzen wordt niets geschuwd, niet het sentimentele cliché ('You meant more than life to me', 12), niet de stem die ons leidend toesprekt en dan dingen zegt als: 'It's like practicing a scale: at once different and never the same./Ask not why we do these things. Ask why we find them

meaningful.’ (68) Het leven als het eindeloos oefenen van toonladders – in wezen is het niet meer dan een iets minder wanhopige variant op Sisyphus’ invulling. Net als in veel andere verzen uit zijn bundel *Where Shall I Wander* (2005) maakt de hoogbejaarde Ashbery (1927) de balans op en zoekt hij formuleringen die de kracht kunnen geven om door te gaan, wat alleen maar kan lukken wanneer hij niet tracht de dingen vast te leggen. En dat doet hij dan ook niet. Er wordt natuurlijk geen direct antwoord gegeven, maar zinging wordt niet uit de weg gegaan. In het vervolg van de geciteerde strofe suggereert hij de vraag naar het waarom te stellen aan ‘the cuckoo transfixed in mid-flight/between the pagoda and the hermit’s rococo cave. He may tell you.’ (68) Aarzelend tussen de rol van sociaal dier en geconcentreerde eenzelligheid vullen we het leven in. Maar hoe dat te doen blijft onduidelijk, want halverwege blijft de vogel hangen. Alsnog kan hij alle kanten uit. Meer advies valt te halen in ‘Counterpane’, dat begint als volgt:

One might as well pick up the pieces.
 What else are they for? And interrupt someone’s organ recital –
 we are interruptions, aren’t we? I mean in the highest sense
 of a target, welcoming all the dust and noise
 as though we were the city’s apron. (65)

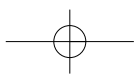
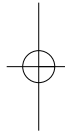
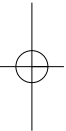
Dat we dus net zo goed de brokstukken kunnen oprapen. Wat zouden we er anders mee? Hier wordt orde aangebracht die twee regels later nog wordt versterkt (wij = onderbrekingen), maar door het grandioze beeld van de mensen als de stadsschort waarop alle stof en lawaai zich verzamelen toch weer wordt opengegoid. In wezen is het dezelfde techniek: levenswijsheden worden in de tekst gesmokkeld samen met ongrijpbare beelden die de levenswijsheid daardoor tegelijk accentueren en minder eenduidig maken. Zo ook in het slot van hetzelfde gedicht:

Life is a warehouse sale for the initiated,
 i.e., those who know where to go and find it,
 then make it back to the abandoned comb
 we’ve thought about so intensely across the spruced-up years. (66)

Het leven als georganiseerde chaos of chaotische organisatie – dat ligt nog open.

‘Expliciete lyriek’ zou de titel worden van het poëzienummer dat we met de redactie van *Yang* in de zomer van 1997 in elkaar probeerden te steken. Het

vatte precies samen wat we ambieerden (een vanzelfsprekend tot mislukken gedoemde poging de essentie van het genre te expliciteren: 'dit is voor ons lyriek'), maar we verborgen die ambitie onder een intertekstueel woordgrapje dat zelfs de allerpostmodernste uit de poule der vroegere redacteurs verbaasd achterliet. Wij hadden het in die jaren op cd-hoesjes vaak gebezigde Explicit lyrics-label voor ogen gehad waarmee gewezen wordt op de aanwezigheid van seksueel expliciete teksten. Maar zo had Dirk van Bastelaere het niet begrepen. 'Hoezo, expliciete lyriek?' Waren we plots van ons geloof gevallen en verloochenden we de *indeterminacy* van het moderne gedicht? Nee, dat deden we niet. Of toch niet helemaal. Maar de deur mocht eindelijk wel eens op een kier, waardoor het gedicht opnieuw een voelende, denkende, handelende ik binnenlaat, die spreekt tot ons als heeft hij iets te zeggen. Want als hij niets te zeggen heeft, waarom spreekt hij dan?



Streepjescode

Over de aangrijpende startstopmethode van Emily Dickinson

Split the Lark – and you’ll find the Music – (861)¹

In een onbewaakt moment in mijn collectie verzeild geraakt: een deel in het Nederlands vertaalde aforismen, ontleend aan het werk van Emily Dickinson, *Geheimen*. De dichter gedegradeerd tot *Bond Zonder Naam*-spreukproducent. Hoofdzonde. ‘Het gedicht is niet: geest, fraaie zinnen.’ Toch begrijp ik de verleiding. Niet alleen past het in de mythologie rond Dickinson (de schatkamer van het geheime, nagelaten werk), elke nieuwe lectuur van haar werk levert regels op die je wilt gebruiken als motto, kapstok, *wijsheid*.

Op dit punt hadden de Vent-aanhangers gelijk: de kracht van een tekst wordt in hoge mate bepaald door de durf van de stem die spreekt. Het apodictische in de stijl als het ultieme retorische middel. Het is wat Arnon Grunberg groot maakt (‘Meer nog dan geluk zoeken mensen betekenis. Ook als ze eraan doodgaan’), het is ook een grote troef van Emily Dickinson (1830-1886). Uitspraken doen alsof ze bedoeld zijn om uitgehouwen te worden in Mount Rushmore en er nog mee weggkomen ook. ‘The Heart asks Pleasure – first –/And then – Excuse from Pain –’. (536) Of: ‘Peace is a fiction of our Faith –’. (912) Of, in een brief: ‘Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted’. (L459). Sommige gedichten klinken vanaf de eerste regel als razend spannende korte verhalen, gedoemd om slecht af te lopen, maar met fascinerende tragische helden in de hoofdrol: ‘I took my Power in my Hand –/And went against the World’. (334) Of: ‘My Life had stood – a Loaded Gun –/In Corners – till a Day’. (754)

Het lijkt onwaarschijnlijk: dat ielige vrouwtje op die ene foto, bezit die een stem die bakens splijt? Nou en of. Mocht het in die niet voor publicatie bedoelde gedichten nog relatief makkelijk zijn om zo’n assertieve grote mond op te zetten, ook in haar brieven permitteert ze zich opmerkingen die de geadresseerde in zijn of haar zak kan steken. Neem bijvoorbeeld haar ongekende manier om een huwelijksaanzoek te weigeren en net daardoor de relatie open en betrokken te houden: ‘dost you know that “No” is the wildest word we consign to Language’. (L562) Het is een ‘nee’ waarop je, zoals ook meermaals is gebeurd, Dickinsons hele biografie kunt bouwen: haar weigering zich te conformeren aan de religieuze geplogenheden van haar streng puriteinse familie, haar herhaalde weigering haar werk in boekvorm

te publiceren, haar weigering om buiten te komen, om een ‘normaal’ sociaal leven te leiden. En wat haar literaire werk betreft kan daaraan toegevoegd worden: de weigering gedichten te schrijven zoals de Angelsaksische gebruiken dat voorschreven.

– **omgevallen uitroepeteken of echoput** –

Los nog van de hier niet op te lossen vraag of de manier waarop haar werk uiteindelijk in boekvorm is overgeleverd overeenstemt met Dickinsons eigen bedoelingen en praktijk (zie hierover noot 1), respecteren haar gedichten niet de in de negentiende eeuw heersende opvattingen over de verkunst. Zo rijmt ze niet op plaatsen waar dat gebruikelijk was en heeft ze wel heel erg liberale opvattingen over wat klinker- en medeklinkerrijm behelzen. Ook al gebruikte ze vaak de uit de volkspoëzie en Shakespeares tijd bekende *common ballad meter* (afwisselend acht en zes lettergrepen), niet minder frequent varieerde ze hierop en schreef ze kortere of langere regels of parodieerde ze metrische patronen van in die tijd veelgezongen kerkhymnen. De wellicht meest kenmerkende eigenaardigheden van haar gedichten zijn de liggende streepjes die in bijna elk vers voorkomen. In een extreem maar niet eens onrepresentatief gedicht ziet dit er dan bijvoorbeeld zo uit:

'Tis Opposites – Entice –
Deformed Men – ponder Grace –
Bright fires – the Blanketless –
The Lost – Day's face –

The Blind – esteem it be
Enough Estate – to see –
The Captive – strangles new –
For deeming – Beggars – play –

To lack – enamor Thee –
Tho' the Divinity –
Be only
Me – (355)

Van een in organische versregels uitgesproken gedachte kan hier geen sprake zijn. Veeleer van een zichzelf met opzet saboterende en daardoor versterkende constructie. De tegendelen die elkaar volgens de tekst aantrekken, worden door de streepjes onoverbrugbaar van elkaar verwijderd. Het gemis

waar dit gedicht over gaat (misvormden talen naar gratie, wie het koud heeft verlangd een vuur, een blinde te zien...) wordt er niet door weggenomen, maar onderstreept. De strofes zijn ook niet symmetrisch opgebouwd met links van het streepje de verlanger en rechts het verlangde. Het streepje is dus geen gekantelde symmetrie-as, maar een gemankeerde brug. In verzen 3 en 4 lijkt het streepje het werkwoord te vervangen, in de tweede strofe functioneert het eerder als een georganiseerd opthoud. Dat geldt in het bijzonder voor die verzen waarin de gevangene getergd wordt door wat hij ervaart als het cynische gedrag van de bedelaar (waarom schooien, zo suggereert ook vertaler Peter Versteegen in zijn interpretatie, als je de vrijheid hebt, 567). Het welhaast onnoemelijke van het vermoeden van de gevangene (bedelaars – spelen) wordt door het de lectuur vertragende streepje geaccentueerd. In dit geval lijkt het streepje een omgevallen en op de meest betekenisvolle plek terechtgekomen uitroep teken.

Opvallend echter is dat Dickinson die streepjes ook vaak op het eind van een regel plaatst, waar de lectuur sowieso vertraagd wordt. Daar lijkt het of ze de resonantie van het slotwoord nog wat wil verlengen. Zo beschouwd is het streepje na het al opvallend alleen op een regel geplaatste slotwoord 'Me' bijna akelig functioneel: de Goddelijkheid die je mist ben je zelf, is je zelf – galm galm galm. De leegte waarover het gedicht gaat, wordt zo in klank en beeld benadrukt.

– de drempel van de dood –

Het is een gemeenplaats te stellen dat in het werk van Emily Dickinson de dood alomtegenwoordig is. Overigens is dit onzorgvuldig uitgedrukt: in de negentiende eeuw was, ook in de hogere kringen in Europa en de vs, de dood alomtegenwoordig in het leven. Vooral tuberculose eiste veel slachtoffers. Dickinsons biograaf Alfred Habegger geeft een lijst van meer dan dertig kennissen en verwanten van de dichter die aan TBC zijn overleden. (640-641) Ook de kindersterfte was erg hoog. Van in haar jongste jaren tot en met de dood van haar lievelingsneefje Gilbert (zoon van broer Austin en hartsvriendin Sue) drie jaar voor haar eigen dood, zag Emily Dickinson overal in haar omgeving kinderen overlijden. (77; 615-621) Het epistolaire verslag van haar eerste, volgens Habegger zonder meer traumatiserende ervaring met de dood op haar dertiende bevat een heel vroeg betekenisvol liggend streepje. Twee jaar na de feiten beschrijft ze hoe haar stervende achternichte Sophia 'lay mild & beautiful as in health & her pale features lit up with an unearthly – smile'. (L32) Dat streepje kan, zoals Habegger stelt, een denkpauze suggereren waarin Dickinson op zoek is naar het juiste

woord. (172) Maar het trekt natuurlijk ook de aandacht, het bouwt suspense op, telt af tot de climax: het blanke gelaat lichtte op door een geheimzinnige... glimlach. Dat een gelaat oplicht door een glimlach is op zichzelf helemaal niet vreemd. Het geheimzinnige zit hem in de tegenstelling tussen dat blij gelaat en de nakende dood. Ook die dood wordt door dat streepje nog even uitgesteld. Maar niet voor lang want, zoals de volwassen dichteres zou noteren, 'Death is the Common Right/of Toads and Men'. (583) Of: 'Death is the supple Suitor/That wins at last -'. (1445) Of, finaal: 'Many things - are fruitless -/'Tis a Baffling Earth -/But there is no Gratitude/Like the Grace - of Death -'. (614)

- de Kouwenaarvariant -

Dat het liggend streepje gebruikt kan worden om uitstel van executie te verkrijgen en zo een taferel te verlengen zal de Nederlandstalige poëzielezer niet verrassen. Gerrit Kouwenaar maakt er al jaren zijn handelsmerk van elke slotregel af te sluiten met zo'n streepje. Een gedachte wordt uitgesproken en blijft dan onbestemd, meerduidelig hangen. Dit is de slotstrofe van 'de laatste dagen van de zomer' uit *Een geur van verbrande veren* (1992):

verzwijg hoe de taal langs de lippen invalt
hoe de grond het gedicht overstelpt, geen mond
zal spreken wat hier overwintert -

Dit is natuurlijk een in hoge mate iconisch streepje: na verzen waarin de taal het begeeft en het gedicht door de natuur wordt verzwolgen en het spreken ophoudt, markeert het streepje diezelfde dingen, heel concreet: geen mond zal spreken, oeps, en het gedicht houdt op, het zwijgen zet abrupt in. Tegelijk vormt het streepje ook hier een soort brug - na de overwintering volgt er vast weer een lente waarin gesproken kan worden. Het streepje bevestigt én ontkent wat de strofe zegt. Iets soortgelijks treft in het volgende, weergalozed gedicht van Dickinson:

After great pain, a formal feeling comes -
The Nerves sit ceremonious, like Tombs -
The stiff Heart questions 'was it He, that bore,'
And 'Yesterday, or Centuries before?'

The Feet, mechanical, go round -
A Wooden way
Of Ground, or Air, or Ought -

Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone –

This is the Hour of Lead –
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow –
First – Chill – then Stupor – then the letting go – (341)

Om te voorkomen dat een al te sterke pijn het lichaam helemaal kan uitwoenen, ontstaat als vanzelf een chemisch, kalmerend karkas, een *cordon emotionnel* dat steun geeft door de synapsen tijdelijk op non-actief te zetten. Het lijkt een organisch redmiddel, maar het is tegelijk de dood in de pot. Of beter: de dood in het lijf. De tot rust gebrachte zenuwen worden met tomben vergeleken, het uur waarin dit mechanisme zich voltrekt, is van lood. Alle beelden suggereren verharding, ontzieling, levensverlies. Dit uur, dit proces, ‘indien overleefd’ benadrukt de dichter, wordt herinnerd zoals bevrozende mensen zich de sneeuw herinneren – eerst de kilte, dan de intredende gevoeleloosheid, dan het laten gaan. Het streepje dat hierop volgt kan dat loslaten symboliseren (ook de taal wordt opgeschort), maar doordat er geen punt volgt, lijkt het ook hier een doordurend proces. Het loslaten impliceert dus niet noodzakelijk de dood (‘indien overleefd’ houdt in dat het overleefbaar is). Opvallend is dat in de zoals-vergelijking de bevrozende persoon zich niet de eigenlijke vrieskou herinnert, maar de hiermee gepaard gaande sneeuw. Het uur van lood blijft dus in het geheugen als een sneeuwvui die alles bedekt en de weerstand wegneemt, waarna er misschien toch kan worden voortgeleefd. Het liggend streepje als levensverlengende *downer*?

– blaasbalg –

De almaar terugkerende streepjes in Dickinsons gedichten lijken dan misschien op stokken in de wielen – dat hort, en stoot – ze vergroten wellicht finaal de zeggingskracht. Ze geven lucht, letterlijk. ‘Dashes drew liberty of interruption inside the structure of each poem. Hush of hesitation for breath and for breathing,’ aldus ook Susan Howe, in *My Emily Dickinson*. (23) Denk die streepjes weg en haar werk klinkt snel retorisch, zoals dat van haar leeftijdsgenoot Gezelle (1830-1899) soms. Pompóm Pompóm Pompóm Pompóm/Pompóm Pompóm Pompóm.

Het lijkt misschien of, samen met de hoofdletters, juist de streepjes een pompeuze plechtstatigheid de teksten binnenbrengen. Maar eigenlijk vormen ze vaak de voorbode van een koerswijziging of een schalks dan wel cas-

sant terzijde ('Tis Life's award – to die', 762). In plaats van een alles verzwellende whitmanianse vloedgolf, lijken de verzen van Dickinson zichzelf bij elk woord opnieuw bij te sturen. Er is tijd om te denken, om het juiste woord op de juiste plaats te krijgen en de lezer deelgenoot te maken van dat proces.

De streepjes vormen een bewuste obstructie, waardoor Dickinsons vers het ongekeerde midden kan opzoeken tussen roep en stotter. Of zoals vertaler Peter Verstegen het uitdrukt: 'de soms door drie of meer streepjes onderbroken versregels geven een nadrukkelijk, soms dramatisch stamelend effect' (442-3):

Better – than Music!
 For I – who heard it –
 I was used – to the Birds – before –
 This – was different – 'Twas Translation –
 Of all tunes I knew – and more – (503)

De dichter zoekt haar woorden en vindt ze – altijd. In dat streepje zit tegelijk de spanning van het zoeken en de vastberaden opluchting van het vinden, de verbazing over wat ze wil verwoorden en over het feit dat dit nog lukt ook.

Dat is natuurlijk ook het bepalende verschil tussen dat eerder genoemde *Geheimen*-boekje en een gedicht. De citaten in het boekje functioneren als vals aforisme en zijn veelal niet sterk genoeg om te overleven op een tegeltje. Binnen de retorische context van een concreet gedicht werken ze echter geheel anders. Zo bevat het *Geheimen*-boekje deze wijsheid: ('Life – is what we make it –'). Het gedicht daarentegen begint zo:

Life – is what we make it –
 Death – We do not know – (698)

Wat dus in de ene context een triviaal axioma lijkt, wordt in het gedicht zelf de opmaat naar een redenering die door de liggende streepjes wordt gestut dan wel dramatisch gestuwd. Leven – ademhaling – maken we zelf; dood – ademhaling – we hebben geen idee.

– hindernis/betekenis –

In hoge mate bepalen de streepjes het ritme van Dickinsons verzen, maar ze maken deze ook inhoudelijk rijker en complex. Veel meer nog dan de normaal gebruikte komma's vertragen streepjes de lectuur, leggen ze accenten en genereren ze betekenis. 'I asked no other thing –/No other – was denied

–’, begint ergens een gedicht eenvoudig. (621) Maar zelfs in deze schijnbaar eenduidige context is het streepje meer dan een diakritisch teken. De herne-
ming van ‘no other’ op de tweede regel vergroot de nadruk, zoals in een
gewone conversatie. *Echt maar één*. Het streepje dat dan volgt, last een pauze
in, waardoor een kort moment van spanning ontstaat: kreeg ze dat ene
ding? Tegelijk doet het streepje alle voorgaande woorden bij elkaar horen.
Ik vroeg maar één ding; echt maar één. Door wat er dan volgt (‘– was denied –’)
wordt niet alleen wederom een brug gelegd tussen de zinsdelen, het twee-
de vers klinkt er gelaagder door dan wanneer er simpelweg had gestaan ‘No
other was denied.’ In plaats van ‘Ik vroeg geen ander ding/geen ander werd
geweigerd’ staat er nu, door dat streepje, tegelijkertijd ‘Ik vroeg geen ander
ding/niets anders werd me geweigerd’ en ‘Ik vroeg maar één ding/één ding
maar, en net dat werd me geweigerd’. Het niet-krijgen wordt er acuter door
en voor wie neiging tot empathie heeft zelfs schrijnender.

Een erg gecondenseerde variant hierop bieden deze beginregels:

At least – to pray – is left – is left –
Oh Jesus – in the Air – (502)

De welhaast wanhopige opluchting dat dan tenminste het bidden nog over-
blijft, zit in de herhaling van ‘is left’. Tegelijk maakt net die jammerend uit-
geputte echo van ‘is left’ deze zin extra desolaat. En door die tweede ‘is left’
te lezen als enjambement (‘is left –/Oh Jesus – in the air’) wordt de breuk tus-
sen de biddende aardling en de kosmische godheid volstrekt: de ene blijft
achter met het gebed, de ander hangt geïsoleerd in de lucht.

Waar komma’s scheiden, kunnen streepjes tegelijk op afstand houden
en verbinden. In het gedicht ‘Angels, in the early morning’ komt twee keer
een opsomming voor waarin de activiteiten van de engelen door streepjes
aan elkaar worden gelinkt: ‘Stooping – plucking – smiling – flying –’. (94)
De stroom waarin die bezigheden zich afspelen, wordt door de streepjes-
reeks geëvoeerd als betroffen ze de automatisch op elkaar volgende kralen
van een rozenkrans. Vaker echter onderbreken de streepjes de stroom van
de tekst, suggereren ze een stenotoon die de lezer mondjesmaat vooruit
stuurt (‘And Immortality – can be almost –/Not quite – Content –’, 495), leg-
gen ze spreektaalige accenten die de elegantie van het Vers bewust doorbre-
ken (‘I – Years – had been – from home’, 609) of doen ze heel bewust de
woorden botsen (‘A still – Volcano [...] /A quiet – Earthquakestyle –’, 601).

Door de ene keer wel, de andere keer niet een streepje te plaatsen aan het
eind van een regel creëert Dickinson twee soorten enjambement.

Of course – I prayed –
 And did God Care?
 He cared as much as on the Air
 A Bird – had stamped her foot –
 And cried ‘Give Me’ – (376)

Los nog van de schijnbaar ketterse mededeling die Dickinson hier doet, is dit ook technisch een verbluffend hoogtepunt in haar oeuvre. Door na ‘Air’ geen streepje te plaatsen functioneert de syntactische zin als eenheid, veel-
 eer dan de versregel (wat bij een streepje het geval zou zijn). Daardoor ligt het leestempo iets hoger, waardoor zowel het rijm (care-cared-air) als het futiele (een *vogel*) beter uitkomen. Dat laatste aspect krijgt een extra accent door het streepje tussen ‘Bird’ en het voetgestamp. Want juist in die pauze wordt de mogelijkheid opgehouden dat de vogel iets heel bijzonders doet dat God wel degelijk tot een gepast antwoord zou nopen. In het vervolg van deze passage wordt de bal opnieuw in het kamp van de ik gelegd en blijkt het voorgaande een beeldende definitie van het gebed te zijn geweest: dat, inderdaad, is bidden – stampvoetend ‘geef me’ roepen tot het opperwezen. Eens te meer blijkt de breuk tussen de aarde en het hemelse absoluut.

Fatale totaliteit

De zoektocht naar iets even absoluuts als het goddelijke vormt een centraal motief in het werk van Dickinson. Haar obsessieve bezigheid met het eigen werk suggereert hoe ze deze opdracht zelf invulde: door de poëzie. De ene keer beschrijft ze die als een poging de fundamentele breuk tussen de ik en de dingen te overbruggen (‘This is my letter to the World/That never wrote to Me –’, 441), de andere als een poging zelf die gigantische proporties aan te nemen:

To pile like Thunder to its close
 Then crumble grand away
 While Everything created hid
 This – would be Poetry – (1247)

Het is een sublieme visie, die met het gedicht als troosteres der bedrukten niets te maken heeft (ik gebruik de Stassaertvertaling bij de parafraze): de poëzie is als een ontzagwekkend onweer dat zichzelf tot het eind heeft opgeladen en dat al wat ademt zich doet verbergen, gespannen wachtend tot het grootse uiteenrollen (de manifestatie van het gedicht) zich voltrekt. Toch zit ook hier

de nederlaag al ingebakken: 'to its close' impliceert dat het hier om een fatale geste gaat. Noch in de liefde, noch in het gedicht kan het absolute echt productief worden ervaren: 'For None see God and live-' luidt de slotregel van dit gedicht ontzuenderend. Even absoluut als God blijkt alleen de dood.

De stap die Dickinson dan zet, maakt haar bij uitstek modern. In plaats van de verlossing te verwachten van de literatuur, verwacht ze dat die net de ontzetting over dit alles doet toenemen. Haar mentor T.W. Higginson vertrouwde ze in 1870 toe: 'If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way.' (L342a) De brave man wist niet wat hem overkwam. 'I never was with any one who drained my nerve power so much,' schreef hij in een brief nadat hij Dickinson (met wie hij tot dan enkel had gecorrespondeerd) voor het eerst had ontmoet, 'I am glad not to live near her'. (524) Haar ijzingwekkende absolutisme kan slechts vergeleken worden met dat van Franz Kafka ('wij hebben de boeken nodig die op ons werken als een ongeluk, dat ons veel verdriet doet, zoals de dood van iemand die wij meer liefhadden dan onszelf, alsof wij verbannen worden naar bossen, ver weg van alle mensen, als een zelfmoord, een boek moet de bijl zijn voor de dichtgevroren zee in ons', 27). In een samenleving waarin God centraal stond, kon deze houding alleen maar als te werelds overkomen. In een maatschappij die bestaat bij gratie van amusement en verdringing lijkt ze al helemaal van de wereld.

Dickinsons gedichten geven niet zelden blijk van een zelfde tomeloze ambitie. Want hoewel ze zich in een vaak geciteerde frase afzette tegen een eenduidig biografische lectuur van haar werk ('When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person', L268) is de persona die aan het woord is in haar gedichten wel degelijk nauw aan haar verwant: 'Perhaps I asked too large – I take – no less than skies' (352) schrijft ze dan. Of dit welhaast mystieke gedicht:

The hallowing of Pain
Like hallowing of Heaven
Obtains at a corporeal cost –
The Summit is not given –

To him who strives severe
At middle of the Hill –
But He who has achieved the Top –
All – is the price of All – (772)

Grote offers worden er gebracht, want zonder gaat het niet. De top wordt alleen gegeven aan wie hem heeft gehaald en daarvoor is volstrekte overgave nodig. Het lichaam lijdt, maar de ziel en geest niet minder. Als je alles wilt, moet je alles geven. En ben je alles kwijt. Het totale verlangen leidt enkel tot en naar de dood waar het al raakt aan het niets. En ook dat wist Emily Dickinson, de wijze: 'The Crash of nothing, yet of all –/How similar appears –'. (1503)

Gene zijde van het wit (eeuwig onvoltooid)

Over het fragmentaire

Het woord is een kort openscheuren van het zwijgen. (Giuseppe Ungarreti)

o. Het is de vraag van het wit. Hoeveel wit een gedicht kan verdragen voor het in het blad opgaat.

1. Over het fragment. De gedichten van Sappho en de filosofie van Heraclitus werden fragmentarisch overgeleverd. Dat fragmentaire bepaalt nu onze lectuur en interpretatie. Meer nog: vooral bij Heraclitus is het fragmentaire, het niet-systematische tot 'de boodschap' uitgeroepen. Maar wat als iemand morgen een papyrusrol vindt met Heraclitus' *De Nature*, volledig intact, in één geheel? 'Wij moeten met betrekking tot de belangrijkste dingen niet in het wilde weg verbanden leggen', vermaant de genoemde denker ons. Althans, zo beweert vertaler J. Mansfeld, die in zijn ironisch genoeg *Fragmenten* genoemde Heraclitus-verzameling diens gedachten zowaar systematiseert. Hetzelfde fragment vertaalt Cornelis Verhoeven in *Spreuken* echter als: 'Laten we niet zomaar een oordeel uitspreken over dingen die van het grootste belang zijn.' Zou in het Grieks 'verband' gelijk zijn aan 'oordeel'?

2. Lezen is verbanden leggen. Maar wanneer is een verband terecht? Kan een geprojecteerd verband een tekst veroordelen? Literatuurdocenten willen er wel eens de nadruk op leggen dat elke bewering over een tekst op tekstmateriaal gebaseerd moet zijn, en niet op achteloze *Hineininterpretierungen*. Maar wat met teksten die je als lezer doen verdrinken in de volheid (*Finnegans Wake*, de gedichten van Marc Kregting) of opgaan in de leegte (sommige teksten van Paul Celan of Samuel Beckett)? Gedichten die eerder uit dan uitwoorden bestaan, dwingen de lezer er haast toe om verbanden te leggen waar de tekst misschien niet om vraagt.

3. Ook het werk van Han Schouten is fragmentair – in de twee betekenissen. Er zijn louter verspreid gepubliceerde gedichten van hem bekend en die verzen lijken op het eerste gezicht uit brokstukken te bestaan. Alsof een volledig in steen uitgehouwen oergedicht te water is gelaten en alleen de belangrijkste woorden nog boven het oppervlak uitkomen. Enkel die woorden belanden op het blad, vormen het gedicht dat we te lezen krijgen. Zo lijkt het fragment geheel.

4. Paradox van het fragment: het streeft naar context, naar eenheid. Onze cultuur – ach, we *schwärmen* nu toch met grote woorden – zweert bij het fragment. U kent de gemeenplaatsen: de clipcultuur, de *cut-up*-romans, de collage. ‘Fragments are the only forms I trust’, aldus het postmoderne persona in het postmoderne verhaal van de postmoderne auteur in het postmoderne essay van de postmoderne dichter.² Maar kent u mensen die het fragment het fragment laten zijn? Die niet proberen een lijn te trekken door de disparate gegevens die hen overspoelen? Die er, zonder hartenleed, in slagen een gefragmenteerde relatie te hebben? Het misverstand bestaat erin dat we de beide polen (eenheid – fragment) verabsoluteerd hebben.

5. In de geheimtaal waarvan dichters zich bedienen als ze het over poëzie hebben, wordt het ‘spanning’ genoemd. Het precaire evenwicht tussen woorden die elkaar onder stroom zetten. Of niet. Het moeilijk te bespelen middenveld tussen ziekmakende pregnantie en bandeloze babbelzucht. Theater- of filmregisseurs zeggen wel eens dat een scène ‘juist’ moet zijn. Maar voor buitenstaanders zijn dat waarschijnlijk arbitraire kwalificaties. En indien niet arbitrair, dan toch ten minste relatief. Wat voor de ene helemaal juist zit, komt op een ander over als volstrekt verkeerd. ‘[D]e juistheid bestaat hieruit, dat het ene woord op de ene regel, de voorgaande en de daaropvolgende woorden zodanig genereert, en de lezing ervan beïnvloedt, dat het een geheel wordt.’ Aldus Schouten. Mooi geformuleerd. Herkenbaar zelfs. Maar het is geen antwoord. Het antwoord zit verscholen achter de invulling van dat *zodanig*.

6. De woorden in de gedichten van Schouten bezetten zowat de hardst bevochten plaatsen uit de Nederlandse literatuur. Waar andere dichters moeiteloos een eind weg lullen, of in het beste geval eerder spaarzaam zijn in de woorden die ze denken nodig te hebben voor het sfeertje dat ze willen oproepen of de anekdote die zo nodig moet opgerakeld, lijkt elke lettergreep in een Schouten-gedicht afgedwongen. Wie perst dan wie af? De dichter de taal, de taal het wit van het zwijgen of het wit de werkelijkheid?

7. Tegenstanders van hermetische poëzie beweren wel eens dat dichters die dit soort verzen schrijven eigenlijk een diepe verachting koesteren voor de dagelijkse werkelijkheid en dat ze die negatieve gevoelens sublimeren door zich te wentelen in een, in het beste geval, verheven *Unheimlichkeit* of, in het slechtste, totalitaristische onbegrijpelijkheid. Voorstanders van hun kant beweren dat hermetische poëzie juist veel democratischer is, aangezien ze openstaat voor velerlei interpretaties en ze de lezer dus niet in het keurslijf

van één lektuur dwingt. Met de tegenstanders wil ik me wel eens afvragen waar die schroom om 'gewone woorden' te gebruiken, om een duidelijke verwijzing naar het dagelijkse leven in te bouwen zijn oorsprong vindt. In een haast lichamelijke afkeer voor het achteloze gebabbel dat ons verstikt, waarschijnlijk. En, positief gesteld, in het besef dat de werkelijkheid alleen op schalkse wijze gevat kan worden. Niet door ze als 'werkelijk' te beschrijven, maar door haar onbeschrijfelijkheid te hypertroferen. Door, met andere woorden, te overdrijven. In beide richtingen. Joyce, Pound, Lucebert, Ashbery c.s. in een maalstroom van registers, talen en beelden; Mallarmé, Celan, Beckett, Faverey en Co door een uitgezuiverd – en toch de geschiedenis van de taal en haar gebruikers incorporerend – taalgebruik dat de pijnlijke stilte, de pijn van die stilte ook, probeert te overwinnen. Schreef Mallarmé niet dat hij de schoonheid pas vond nadat hij het niets had gevonden?

8. Wat is het dan, dat de dichter onder woorden wil brengen? Hij wil niets met het dagelijkse leven te maken hebben, niets met psychologie... In een interview maakt Schouten duidelijk dat het hem ook niet om één of ander ontologisch-filosofische stelling te doen is. Het verband ('Wij moeten met betrekking tot de belangrijkste dingen niet in het wilde weg verbanden leggen') dat de interviewers suggereerden met de modieuze 'alles beweegt'-gedachte van Heraclitus wil of kan hij niet bevestigen. Blijft over de concrete (want door en in de tekst afgelegde), creatieve 'beweging'. Van het ene woord naar het andere. Van de ene regel naar de andere. En terug. Als een rij dominostenen die tegelijk voor- en achteraan aan het vallen wordt gebracht: de beweging, de lektuur, de associaties, de interpretaties verlopen in beide richtingen. Tot twee keer toe benadrukt Schouten dat die beweging in stroperigheid verzandt. De stroperigheid die de woorden aan elkaar doet klitten en hun alle plastische associatiekracht ontnemt. Het moment waarop het centrale dominoblokje van de twee kanten tegelijk wordt geraakt.

9. Het is wat literatuur nooit kan zijn en wat ze al zo vaak heeft geprobeerd te zijn: louter bewegende vorm. De abstractie van moderne dans. Kandinsky, Klee, Mondriaan. De natte droom van de modernist. *Enkel wind te zijn en zelfverbaasd toekijken wat je onderweg allemaal oplicht.*

10. Niemand zal het in zijn hoofd halen de uitvoering van een vioolsonate uitdrukkelingsloos te noemen. Maar laat een schrijver zich even met klanken en beeldassociaties vermeien en hem wordt verweten niets gezegd te hebben. Terwijl het (tenzij hij zijn materiaal ultiem reduceert zoals Van Doesburg deed in zijn handvol 'letterklankbeelden') voor een schrijver nu net

onmogelijk is om niets te zeggen: woorden dragen altijd betekenis. Wat Schouten doet, is die betekenissen uitbuiten, het ene woord het andere laten uitlokken, de woorden onderling onvermoede allianties laten aangaan en vooral – en dat onderscheidt hem van veel andere hedendaagse dichters – die processen de genese van het gedicht laten determineren. Niet de uit te drukken ideeën bepalen hier het traject, maar de combinatiemogelijkheden van elk woord. Zo verwijzen de gedichten voortdurend naar de werkelijkheid én blijven ze (over) zichzelf (gaan).

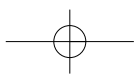
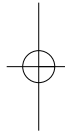
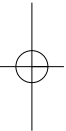
11. De paradox opgeheven door het fragment. Schouten, de zelfverkleerde bewegingsdichter, zet zich af tegen het verhalende (bij uitstek hét genre waarin een traject kan worden afgelegd en de dimensies bespeeld). Hij verkiest het lyrische genre, waarvan bekend is dat het een korte spanningsboog heeft,³ dat het door zijn vorm tijds- en ruimtecondenserend is en waarin dus niet toevallig zoveel contemplatieve ‘ding-poëzie’ wordt geschreven. Maar juist door het vele wit, door de ruimte die de dichter op het blad bestrijkt, door het verspreide, fragmentaire karakter van Schoutens poëzie wordt beweging hier mogelijk.

12. Verbanden leggen. Schouten construeert gefragmenteerde taalmechaniekjes. De delen hangen samen, maar ze gaan nergens naartoe, hebben geen andere functie dan het elkaar in beweging houden. Die beweging zit zowel in de directe semantische betekenis van de gebruikte woorden (‘zwiepte’, ‘zakke’, ‘wemelend’, ‘wankelen’, ‘stapelende’, ‘dreef’, ‘wervelde’...) als in de manier waarop ze op het blad geschikt zijn en op elkaar inspelen. Die beweging is een grafisch, semantisch en interactief ruimtelijk gebeuren: de woorden nemen op het witte blad de plaats die ze nodig hebben, ze geven aan waar het gebeuren zich afspeelt (‘over de grondplaat’, ‘een lage ruimte’, ‘grond’, ‘daar’, ‘lager’) en gaan semantische en grafische verbanden aan (‘**hittig verhoor**//wal druk//verval//walmt snoeihete’...). Zowel in een gedicht als in het interview gebruikt Schouten het beeld van ‘grond die opstouwt’ (in een ander gedicht ook ‘opgespoten grond’): woorden komen samen en blijken onvermoede connotaties te hebben die het gedicht verder helpen.

13. Verbanden leggen. Oordelen. Net als bijvoorbeeld Paul Celan (sneeuw, ijs, glas...) of Gerrit Kouwenaar (de verschillende eetmetaforen) blijkt Schouten een aantal sleutelwoorden te hebben die zijn gedichten dragen: ‘grond’, ‘vloer/drogvloer’, ‘kleef/kleeft’, ‘schaduw/beschaduwd/oogschaduwend’ komen vaak en in verschillende varianten voor. Er is natuurlijk

meer materiaal en onderzoek nodig om dit te bevestigen, maar zouden deze terugkerende beelden niet samenhangen met de stroop ('kleeft') die de beweging vooruitsnelt ('schaduw') en zo doet stilvallen ('grond')? En mag dat in verband gebracht worden met Sisyphus – het werk dat nooit af is, de beweging die stolt, waarna alles weer van vooraf aan...?

14. Het is de vraag naar het wit. Hoe oorverdovend de stilte moet zijn voor ze alles weer in beweging zet: het beeld, het gedicht, de werkelijkheid.



'Aspiring towards the condition of music'

Enkele notities over het strategische gebruik van muziek in de poëzie

Two guys visit Haydn, two journalists from Cologne,
they ask him about literary, programmatic pieces and he says:
'Yes,' he says, 'oh, I wrote this piece which was a dialogue between
God and a sinner.' Big theme, right? And they said, 'What's the name
of that piece?' He said, 'I forget'.

(Morton Feldman, *Give my regards to Eighth Street*, 166)

Laat me meteen met een psychologische platitudo in huis vallen: kunstenaars zijn moeilijke mensen. Het is ook nooit goed, of het deugt niet – dat type. Ook waar het de uitdrukkingmogelijkheden van hun veelal toch zelfgekozen medium betreft, zijn ze vaak uitgesproken malcontent. Zo citeerde de jonge Oostenrijkse componiste Olga Neuwirth in een interview met het weekblad *Knack* instemmend de woorden van haar landgenoot en grote voorganger Arnold Schönberg: 'O woord! Jij woord dat ik niet heb.' Arnold Schönberg (1874-1951), grondlegger van het twaalftonenstelsel en bijgevolg van onschatbaar belang voor bijna de gehele hedendaagse muziek, leraar van Alban Berg en Anton Webern en bovendien zelf een bepaald niet onverdienstelijk schilder (hij was gelieerd met de expressionistische groep *Der Blaue Reiter* en maakte zowat zestig schilderijen en tweehonderd tekeningen en aquarellen) – deze Arnold Schönberg verlangde juist naar dat expressiemiddel dat hem niet gegeven was: het woord.

Schijnbaar in scherp contrast met deze hartenkreet van Schönberg staat de volgende, ook vaak geciteerde uitspraak van Walter Pater (1839-1894): 'All art constantly aspires towards the condition of music.' (86) De componist heeft geen enkele reden tot klagen, want hij heeft alles waar andere kunstenaars alleen maar van kunnen dromen. Elke kunstvorm streeft ernaar muziek te zijn, aldus Pater in het essay 'The School of Giorgione' (1873), waarin hij op zoek gaat naar het geheim van de Venetiaanse school. En waarom wil elke kunstvorm muziek zijn? 'It is the art of music which completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed to constantly to tend and aspire.' (88) Nergens vallen vorm en inhoud zo perfect samen als in muziek,

aldus Pater; een strijkkwartet kun je niet samenvatten, er zijn geen woorden voor.

En zo heb je dus aan de ene kant de befaamde expressionistische schilder en atonale componist Arnold Schönberg die de woorden mist, en aan de andere kant de schrijver en vader van de *Æsthetic Movement* Walter Pater die streefde naar de pure, *woordloze* vorm. Toch zijn deze standpunten niet zo tegenstrijdig als op het eerste gezicht misschien lijkt. In hetzelfde essay heeft Pater het immers ook over het '*Anders-streben*' van alle kunstakten, een soort 'partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.' (85) Vandaar ook het gebruik van woorden bij componisten: ze zetten de verbeelding of inspiratie van de kunstenaar in werking en de eigenlijke betekenis van de woorden is dan van bijkomend belang. Dat blijkt, bijvoorbeeld, uit wat de eerder genoemde Arnold Schönberg schreef in zijn essay 'Das Verhältnis zum Text' in de almanak van Der Blaue Reiter in 1912; hij stelt daarin dat hij veel van zijn liederen voltooidde 'in vervoering over de beginklank van de eerste tekstwoorden, zonder mij ook maar in het minst te bekommeren om het verdere verloop van de poëtische gebeurtenissen, ja, zonder die in de roes van het componeren ook maar in het minst te begrijpen [...] en pas na dagen op de gedachte kwam te bekijken wat nu eigenlijk de poëtische inhoud was van mijn lied.' (in Freitag 12-13) Afgezien van het uitgesproken romantische karakter van deze uitspraak (de roes die hem van zijn zinnen lijkt te beroven...), blijkt Schönberg hier dus in eerste instantie gebruik te maken van de klank van de woorden; hij leent bij een andere kunstvorm juist die elementen die de kern uitmaken van zijn eigen discipline. Dat blijkt ook uit de genese van zijn laat-klassieke werk *Verklärte Nacht* dat in première ging in 1902. De partituur wordt voorafgegaan door het gelijknamige gedicht van Richard Dehmel, maar in het muziekstuk zelf, een strijksxtet, wordt van de tekst geen gebruikgemaakt. Het gedicht was dus slechts de katalysator die het componeren initieerde.

Dichten met klank en typografie

Eenzelfde, maar dan omgekeerde houding tekent de houding van veel dichters tegenover de muziek. Ze vertrekken vanuit de klank van de woorden en proberen de betekenislaag van de gebruikte woorden ondergeschikt te maken aan de klank. De dadaïsten gingen in dit opzicht heel ver. Hugo Ball schreef gedichten als 'Gadji Beri Bimba' die louter uit klanken bestonden. Raoul Hausmanns gedicht dat begon met de regel 'fmsbwtäzäu' inspireerde Kurt Schwitters in de herfst van 1921 tot de compositie van de *Ursonate* –

een tekst waarin de taal werd teruggebracht tot haar meest eenvoudige bestanddelen: hier werd gecomponeerd met letters en hun klank. Pas in 1926 vond Schwitters de vorm waarin de sonate nu bekend is en waarin ze in 1932 werd gepubliceerd en die ook als basis diende voor de vele openbare uitvoeringen door de kunstenaar. De structuur van de compositie volgt die van een 'normale' sonate: een inleiding – (eerste beweging) rondo – (tweede beweging) largo – (derde beweging) scherzo/trio/scherzo – (vierde beweging) presto/cadenza en een slotstuk. De gedrukte versie van de *Ursonate* werd niet door de auteur verzorgd. Jan Tschold duidde aan hoe de verschillende letters juist moeten worden uitgesproken (snelheid, toonhoogte, volume...). Het is een tekst die kan beschouwd worden als een partituur. (deel I, 214-242) Niet toevallig stelde Schwitters dat hij – zoals elke partituur – vele interpretaties mogelijk maakt. (deel 5, 289)

Die vergelijking met of terugkoppeling naar de partituur maakte Schwitters niet als eerste. Hét voorbeeld is wellicht Stéphane Mallarmé's *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* – het gedicht waarmee in 1895 de poëzie van de twintigste eeuw een aanvang nam, zoals Jerome Rothenberg en Pierre Joris stellen in *Poems for the Millennium*. (5) In zijn inleiding tot het werk legt Mallarmé zelf het verband met de muzikale notatiepraktijk: 'Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.' (406, cursivering, GB) Dat laatste was meer dan een stille wenk: om het gedicht als ultiem *Gesamtkunstwerk* te laten gelden, moest het vooral ook als een betekenisvolle klankstructuur én als een beeldcompositie worden beschouwd. De typografie speelde in die beide processen een bepalende rol. Bij Mallarmé gaat het er dus niet zozeer om het gedicht te laten opgaan in de muziek of in de beeldende kunst (zoals bij Apollinaire, Marinetti en eigenlijk ook Schwitters het geval is), maar die eigenschappen van de muziek, casus quo beeldende kunst toe te voegen aan wat altijd al de kenmerken van het gedicht waren geweest: juist door een combinatie van klank, beeld en betekenis kon het gedicht de opera evenaren dan wel verdringen als Opperkunstvorm.

Ook Paul van Ostaijen schatte het gedicht hoog, maar van wagneriaanse ambities over Totaalkunstwerken had hij weinig last. Voor *Bezette Stad* (1921) ontwikkelde hij wel zijn eigen variant van de partituurtheorie van Mallarmé. Het resultaat was een bundel met een naar Vlaamse normen eigenzinnig visueel karakter. Dat laatste aspect heeft het boek ook beroemd gemaakt in onze letteren, maar voor de dichter zelf speelde vooral het eerste, het muzikale element. 'De la musique avant toute chose,' citeerde hij instemmend Paul Verlaine. (4, 289) In 1920, toen hij ook aan *Bezette Stad* werkte, stelde Van Ostaijen in de circulaire voor het nooit verschenen avant-

gardistische tijdschrift *Sienjaal*: 'Ziehier: het klimmen en stijgen van de regels, magere en zware letters, de kaskaden van de vallende woorden over het blad, zelfs verscheidene lettertypen: zoveel middelen die typografies het ritme van het gesproken woord suggestief zullen weergeven. Bruggen van dichter naar lezer.' (4, 127) De gedrukte tekst moest de (voor)lezer dus een idee geven van hoe de tekst zou moeten klinken. De bedoeling van de visueel zo opvallende typografie was dus in de eerste plaats auditief. Dat impliceert echter niet dat de dichter geen enkele inhoudelijke ambitie meer zou hebben gehad. *Bezette Stad* heeft ook een onmiskenbare anekdotische en politieke laag, maar die heeft de dichter zelf altijd – poëticaal-strategisch – onderbelicht. In een periode waarin hij het Vlaamse moderne gedicht ten onder zag gaan in het naïeve verbalisme van de humanitaire expressionisten, benadrukte hij bewust die aspecten van het gedicht die genegeerd werden. Behalve als het soms wat impressionistische relaas van het leven in het bezette Antwerpen en als het vaak cynisch-groteske antipamflet van de communistische flamingant Van Ostaijen, laat *Bezette Stad* zich hier en daar ook lezen als een welhaast mystiek-surrealistisch visioen. Te midden van het geweld en de vervalg van de Eerste Wereldoorlog wordt de dichter getroffen door momenten van een vervreemdende schoonheid. Impliciet en expliciet tracht hij via het gedicht iets van die extase voelbaar te maken. Juist op het breukvlak van het muzikaal-auditieve en het visueel beleefde (geschouwde) en verwoorde (gehoorde) woord bevinden zich *Bezette Stad* en die andere Berlijnse bundel, het in een gekleurd handschrift overgeleverde *De Feesten van Angst en Pijn*.

Klank, betekenis, structuur

In Van Ostaijens latere (nagelaten) gedichten heet de semantische betekenis van de woorden nog aan belang ingeboet te hebben. Dat geldt lang niet voor alle gedichten, maar in een aantal van de walsen en berceuses zijn de klankverwantschappen tussen de gebruikte woorden duidelijk bijzonder belangrijk. In die evolutie speelde ook het geciteerde dictum van Pater een belangrijke rol. Van Ostaijen haalt het zelf instemmend aan in zijn essay 'Oscar Jespers' (1924, 4, 227): 'All art constantly aspires towards the condition of music.' In de context van dit opstel over beeldhouwkunst dient Pater niet alleen als tegengewicht voor alle anekdotische kunst, Van Ostaijen ontwikkelt hiervan vertrekkend ook een interessante metaforiek die, niet onverwacht, een opvallend metafysische boventoon krijgt. Eerst spreekt hij Julien Benda tegen, die in *Les dialogues d'Eleuthère* beweerd had 'dat alleen muziek het 'Unbedingte' uitdrukt'. (228) Nee, ook de beeldhouwkunst is

daartoe in staat, zo bewijst het werk van Jespers. Het lijkt of die iets heeft gepresteerd dat gezien de aard van de beeldhouwkunst niets minder dan een wonder mag heten: hij heeft er iets onstoffelijks van gemaakt. 'Het is iets de steen transcendent, iets dat als een aura om de steen is, iets onwezenliks als de tonen der muziek, waarin het hoogste der plastiek wordt bewaard'. Dat 'onwezenlijke' is in deze context uiteraard niet zonder belang – we verlaten stilaan de tastbare wereld en gaan op in iets van een andere, hogere orde. Hoewel het expliciet niet Jespers' intentie was, zo betoogt Van Ostaijen, toch is ook hij de uitvoerder geworden van 'de muzikale wet die inhoudt dat geen esthetiese vorm schepbaar is, die niet tevens de toeschouwer zou doen aankloppen aan de poort van de uiteindelijke vaderstad, waar alles geruisloze muziek is.' (228) Die vaderstad – zo zou Van Ostaijen in de 'Gebruiksaanwijzing der Lyriek' beweren – is die van 'het volmaakte weten' (373), maar in de context van dit verhaal over poëzie en muziek intrigeert vooral de bijstelling bij die vaderstad: 'waar alles geruisloze muziek is'. Hier geen toeters en bellen, geen subtiel strijkje zelfs: de hoogste muziek is die der stilte. En de hoogste vorm van poëzie is – naar analogie – de zuivere lyriek. Poëzie die niet ontsierd wordt door een herkenbare anekdote, een verhaaltje of expliciete gemoedsuitstortingen, noch door enige verbale krachtpatserij. Poëzie die, kortom, zo onopvallend, impliciet en *naturel* lijkt, dat ze er is zonder dat je het merkt. ('Bitte schön: wij trachten naar een literatuur die aliterair zou zijn', 379) Van Ostaijen vertrekt voor zijn eigen berceuses, polonaises en charlestons niet toevallig vanuit de als spontaan en onnadrukkelijk geboekstaafde kinder- en volksliedjes ('Ik zag Cecilia komen' in 'Polonaise', bijvoorbeeld). Dezelfde voorkeur bepaalt overigens ook zijn eigen muzieksmaak; zowel in zijn late brieven (1927) als in die uit Berlijn speelt hij Chopin uit tegen Wagner. 'Naar Wagner gaan en besluiten er niet meer naar toe te gaan is een zeer gewone opvolging van schuld en boete,' schreef hij in juni 1919 aan zijn vriend Geo van Tichelen. (in Borgers 227) De door zijn gastvrouw geneuriede mazurka's van de Poolse componist, daarentegen, verblijdden hem tijdens zijn laatste levensmaanden in het sanatorium van Miavoye. Hoewel Van Ostaijen bezwaarlijk een musicoloog kan worden genoemd, is deze inschatting niet zonder betekenis: het overgecomponeerde en bombastische van Wagner verwerpt hij, en de speelse schijnbaar-vanzelfsprekendheid van Chopin juicht hij toe. Niet dat Van Ostaijen zo naïef was te geloven dat deze muziek *werkelijk naturel* was. Elk door de kunstenaar nagestreefd effect is uiteindelijk terug te brengen tot techniek en materiaalbeheersing. Niet toevallig benadrukte hij in zijn poëtische geschriften doorlopend het belang van *métier*. Zijn eigen technische bagage en zijn onophoudelijke poëtische propaganda zorgden ervoor dat de

inhoud van zijn late gedichten jarenlang nauwelijks onderzocht werd. Conform zijn eigen bewering als zou hij niets te zeggen hebben gehad als dichter, werden zijn verzen louter beschouwd als afwisselend grappige en weemoedige *speeldoosjes*. Geruisloze muziek met metafysische inslag.

Wanneer de poëzie van Van Ostaijen los van zijn theoretische voorschriften beschouwd wordt, blijkt dat ze natuurlijk wel degelijk enig *geruis* veroorzaakt. Mensen richten er het woord tot stomme voorwerpen. Ze plegen er zelfmoord, sterven of houden al dan niet zachtvaardig hun hand op de mond van hun geliefde gedrukt. Apen weigeren er te water gelaten te worden, witte hazen steken de straat over, paarden trekken 's avonds naar hun stal. De betekenis van deze activiteiten blijft op het eerste gezicht duister, maar de toonaard waarin ze meegedeeld worden, bepaalt de sfeer en (dus) ook hoe dit alles geïnterpreteerd zal worden. Hier geldt dus eveneens: hoe muzikaler het geruis des te beter. En ook in dat opzicht sluit Van Ostaijen aan bij de poëtica van Walter Pater, die in hetzelfde essay als waaruit eerder werd geciteerd schrijft: 'the very perfection of such [lyric] poetry often appears to depend [...] on a certain suppression or vagueness of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding [Pater verwijst naar werk van Blake en Shakespeare, vooral dan in *Measure for Measure*, GB] in which the kindling force and poetry of the whole play seems to pass for a moment into an actual strain of music.' (87) Gezien de onweerlegbare semantische betekenisvolheid van zowel Shakespeares toneelwerk als Van Ostaijens late lyriek lijkt dit een erg subjectieve, zelfs twijfelachtige bewering: hoezo, de betekenis van deze werken wordt veeleer door de muzikaliteit en niet door de eigenlijke inhoud van de woorden tot stand gebracht? Maar misschien werkt het echt wel op deze manier. Ook in de teksten van de vergeten tijdgenoten van Shakespeare en Van Ostaijen zijn vast veel diepe ideeën, doorwrochte rijmschema's en opmerkelijke beelden te vinden. Deze eigenschappen vallen echter niet op, overstemd als ze worden door de haperende ritmering en zwaar-op-de-handse klankstructuur waarin ze worden meegedeeld. Maar wanneer de dichter tussen de regels – of beter: met de juiste noten – betekenis overbrengt, werkt het wel. Muziek als glijmiddel bij het toedienen van de moraal? Het lijkt er sterk op. Net zoals in de popmuziek relatieve (soms zelfs: grote) banaliteiten als diepe levenswijsheden verkocht kunnen worden omdat ze via een betoverende melodie gebracht worden, zo ook functioneert muzikale poëzie – het zou een pleonasme moeten zijn – doordat de muziek het punt onmiddellijk maakt dat door de semantische laag van de tekst en dus door het verstand net iets later wordt begrepen. Het is de troef van de schilderkunst en de muziek de toeschouwer of luisteraar door de *immediacy* van de kunst-

uiting te treffen. Wanneer die kenmerken – via typografie en/of klankgebruik – door het gedicht worden geadopteerd, kan het aan retorische overtuigingskracht winnen. Kan, want het kan ook helemaal mislopen. De muziek kan dus in geen enkel geval de *backing track* of begeleiding zijn bij wat wordt ‘gezegd’. Wat wordt gezegd, zit in die zang die spreekt.

Hoewel Van Ostaijen met die Pateriaanse poëtica duidelijk nog met één been in de *Aesthetic Movement* van de negentiende eeuw zit, vind je hier toch ook al sommige elementen die in verschillende taalgerichte avant-gardebewegingen in de twintigste eeuw zullen worden geëxploreerd. Bij de *zaoem*-gedichten van Chlebnikov zou de klank van de verschillende woordonderdelen centraal gesteld worden. In de dadaïstische experimenten van Schwitters, Ball en – voor de Nederlandse poëzie – de letterklankbeelden van Theo van Doesburg/I.K. Bonset kwam het er precies op aan door de volledige uitschakeling van een semantische betekenislaag op een andere manier betekenis over te brengen. Hier werd het ‘subject’ volledig ‘suppressed’ en ging alle aandacht naar de gevoelswaarde van de klank. De zuivere lyriek van Van Ostaijen bleef vasthouden aan de betekenis van de woorden, maar ook daar werd meer dan gemiddeld belang gehecht aan, zoals de dichter het zelf noemde, het ‘affekteren’ van de woorden.

Hoezeer de lyriek ook probeerde ‘zuiver’ te worden, enkel ‘muziek’ te zijn, het is niet toevallig dat het bekendste werkstuk van Schwitters een ‘Sonate’ is. In tegenstelling tot in de muziek is het bij poëzie nagenoeg onmogelijk om verschillende stemmen samen te laten weerklinken. Het zuiver lyrische, muzikale gedicht is dus veelal een compositie voor één instrument, voor één stem. Toch werd door de dadaïsten ook op dit vlak geëxperimenteerd; Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck en Marcel Janko, bijvoorbeeld, zijn verantwoordelijk voor ‘le poème simultane’ ‘L’amiral cherche une maison à louer’ waarin verschillende stemmen en talen tegen elkaar worden uitgespeeld. (in Rothenberg & Joris 308-309)

Na de Tweede Wereldoorlog zouden ook in de Nederlandstalige poëzie een aantal van de experimenten van wat intussen de historische avant-garde was gaan heten, worden herontdekt en verder ontwikkeld. In 1964 probeerden enkele Vlaamse dichters in het undergroundblad *Labris* zo’n simultaan-gedicht te enten op de technieken van de freejazz die op dat moment in volle ontwikkeling was. Het resultaat – de ‘labris suite’ – is een zeldzaam exemplaar van literaire groepsimprovisatie, maar overstijgt wellicht niet de status van curiosum. Het probleem met dit soort experimenten is immers dat ze alleen op papier werken. Bij mijn weten bestaan er geen uitvoeringen van en als die zouden bestaan dan is het resultaat wellicht even chaotisch als dat bij Tzara, Janko en Huelsenbeck: het is onmogelijk om de semantische

laag van woorden te begrijpen wanneer je vier-vijf mensen tegelijk en door elkaar hoort praten. In tegenstelling tot het dubbelkwartet van Ornette Coleman, waar je wel degelijk hoort hoe muzikanten op elkaar reageren en hoe ze na allerlei wilde omzwervingen elkaar terugvinden in een bepaald thema, is het bij het aanhoren van collectieve poëzie-improvisaties niet evident om meer te horen dan warrige klanken door elkaar. Het is wat de Labris-dichters betreft ook bij dit ene gezamenlijke experiment gebleven: een interessante poging om met woorden een equivalent uit te werken voor de explosieve en politiek geïnspireerde vrijheidsopisende improvisaties van de zwarte freejazz-muzikanten.

Sinds ten laatste Van Ostaijen vind je in de Nederlandstalige moderne (avant-garde)poëzie ook een stroming die juist ingaat tegen die vrijheidsdrang. ‘Pour aimer le vers libre, il faut aimer la liberté’, had hij gesteld in ‘Le Renouveau Lyrique en Belgique’ (4, 289) en volgens hem zou die liefde alleen nog onbekommerd aanwezig geweest zijn bij de generatie van Emile Verhaeren. Van Ostaijen kon natuurlijk moeilijk voorspellen dat de Vlaamse poëzie in de jaren vijftig en zestig bevolkt zou worden door vele tientallen experimentele dichters die het recht op totale vrijheid ook in de kunst zouden opeisen. Enkele decennia later blijkt vooral het werk van die dichters die de grenzen van de vrijheid onderzochten nog interessant; dat van Willy Roggeman, bijvoorbeeld, die zich evenzeer door de freejazz liet inspireren, maar die binnen die schijnbaar totale chaos op zoek ging naar wetmatigheden en formele principes.

Die principes kenmerken ook een belangrijk deel van de hedendaagse ‘klassieke’, ‘ernstige’ muziek. Sinds de jaren zestig kwam er ook in Vlaanderen aandacht voor de repetitieve of seriële muziek van onder meer Steve Reich en de op strenge wiskundige principes gebouwde muziek van de architect-componist Iannis Xenakis. In de literatuur gebeurde zelfs bijna letterlijk hetzelfde als in de muziek. Steve Reich had – uitdrukkelijk geïnspireerd door de subtiele manipulaties van de Amerikaanse spreektaal door dichters als William Carlos Williams, Robert Creeley en Charles Olson (Gross) – eerst met de klank en het ritme van de woorden gewerkt in de streng getimede werken ‘It’s Gonna Rain’ (1965) en ‘Come out’ (1966): herhaling en variatie/modulatie – principes die vervolgens ook weer door dichters werden toegepast.

Zo leverden Reich en Xenakis het poëtische denkraam voor de ontwikkeling van Mark Insingel in deze periode. In een van de essays uit zijn bundel *Woorden zijn oorden* (1981, 101) citeert Insingel Xenakis, waar die zich afvraagt of er een reële tegenstelling bestaat tussen continu-discontinu, of orde-wanorde en gedetermineerd-niet-gedetermineerd. Het is een vraag die

inderdaad ook voor de receptie van Insingels oeuvre niet zonder belang is, aangezien dat werk door nogal wat critici is beschouwd als dood-gedacht en -geconstrueerd. Insingel zelf denkt niet in die termen; voor hem hangt de kwaliteit van het kunstwerk af van de mate waarin de kunstenaar erin geslaagd is het werk te realiseren volgens een uniek procédé, een wetmatigheid die voor geen enkel ander werk geldt. Vanuit deze strenge formele principes werd een zuiverheid bereikt die scherp contrasteert met de weg die alvast de jazz zou inslaan in de jaren zeventig. Vooral in de fusion zou het zuiverheidsconcept helemaal ondergraven worden. Jazz en soul, blues en rock werden er op een manier met elkaar versmolten die vele puristen ook dertig jaar later nog altijd naar het toilet doet spurten.

Ook de dichter bezit de woorden niet

Zo niet Marc Kregting (1965), die al van in zijn debuut *De gezel* (1994) met muzikale principes en verwijzingen speelde en die deze in zijn boek *Hakkel je, hakkel je* (2000) expliciet thematiseert. Het boek is opgevat als een eigenzinnige hommage aan/afrekening met Jaco Pastorius, bassist bij onder meer Weather Report en Joni Mitchell – de zangeres die ook al een motto leverde voor Kregtings debuut *De gezel*. De bundel zet, aldus de auteur in een interview, ‘voor een deel de composities van Jaco Pastorius op tekst’ (26) – exact het omgekeerde dus van Arnold Schönberg, die zich door een tekst liet inspireren. De verhouding tussen muziek en literatuur/poëzie lijkt zich nog altijd af te spelen op het vlak van wat Pater het *Anders-streben* noemde: om hun eigen vitaliteit te garanderen, gaan kunstenaars leentjebuurt spelen bij andere kunstakken; ze nemen bepaalde principes over en gaan daar dan in wisselende mate van eigenzinnigheid of schatplichtigheid mee aan de slag. In het geval van Kregting gebeurt dat met nadruk op een eigenzinnige manier. Allerlei formele eigenschappen (motieven, strakke vorm, ritme) die muziek altijd al met lyriek gemeen heeft, hypertrofeert hij in de eerste afdeling die ‘normaal’ uitzijnde gedichten bevat. Het zijn gedichten die titels kregen van composities van Pastorius of van nummers waarop hij meespeelde. Elke vorm van herkenbare anekdote is ver te zoeken, maar er zijn wel motieven die in verschillende gedichten opduiken (verwijzingen naar soorten voedsel en eten, bijvoorbeeld) en hier en daar is er ook een duidelijke semantische link tussen de titel en het gedicht. In het openingsgedicht ‘Barbary Coast’ (9), bijvoorbeeld, roepen ‘zee’, ‘kaaiwerkers’, ‘boothals’ en ‘water’ inderdaad een soort kust op. En ‘Three Views of a Secret’ bestaat, zoals de titel al suggereert, uit drie delen. (27-29) ‘Portrait of Tracy’ is een bijzonder geval van interartistieke bevruchting. (17) Pastorius’ gelijknamige

ge compositie-annex-solouitvoering probeert met klanken wat schilders al eeuwenlang met verf proberen: een portret van een geliefde te maken. Kregtings gedicht maakt van die muzikale beeltenis een verbale en bespeelt terwijl hij dat doet zowel het muzikale als het schilderkunstige register:

Kijk hoe kalm ze wringt in haar lijst.
Ze hoopt veel terug. Kam, een stemming,
het zadel, haar fret. En het dopje van
de tandpasta, want haar brug is smoes.
Mooie inkerkering wordt dat. Ze is nog
niet droog of ze eet je lof of spieren

haar garen, drupt margarine in de tube.
Je doet drie vezels halen. Ginds doopt
een paraaf. Je bent haar lijst voor je.

Zou het een geslaagd portret zijn? De afgebeelde/verwoorde/op-muziekgezette lijkt niet helemaal ontevreden ('kalm'), maar tegelijk 'wringt' ze ook, 'in haar lijst' (de lijst om het geschilderde portret). Het keurslijf waarin ze door componist/schilder/auteur is gestoken, knelt blijkbaar. Geen ongewone toestand: elk portret, hoe goedbedoeld ook, legt iets vast wat per definitie veranderlijk is. Het is een uitvergoting (in de tijd) van een tijdelijke pose. Elk portret is, zo beschouwd, een karikatuur. Dat inzicht maakt van dit gedicht – en bij uitstek ook van de hele bundel – een meta-onderneming in het kwadraat. Wat Pastorius in zijn muziek trachtte te doen (emoties, gedachten, ervaringen verklanken), doet de dichter in nog heviger mate: het vloeiende van de muziek wordt in de woorden tot stilstand gebracht. De manier waarop Kregting te werk gaat, biedt echter ook argumenten om het tegendeel te beweren: deze teksten zijn dermate geconcentreerd dat er van echt vastleggen geen sprake kan zijn. Elke lectuur levert weer nieuwe interpretatiemogelijkheden op. Dat geldt misschien voor vele teksten, maar bij Kregting doet het dat in ongekende mate. Dat heeft onder meer te maken met zijn dubbelzinnige en elliptische zinsbouw ('Ze hoopt veel terug' – ze hoopt opnieuw en veel, maar misschien ook: ze verwacht in ruil veel terug te krijgen), en zijn zo mogelijk nog meerduidiger woordgebruik. Zowel 'kam' (synoniem: 'zadel'), 'een stemming', 'fret' als 'brug' verwijzen naar het snaarinstrument waarmee Pastorius Tracy tracht te vereeuwigen, maar ze kunnen ook gelezen worden in relatie tot het geschilderde portret: een dame met bont, het haar opgestoken met een kam, het gebit met een prothese – zie ook 'de tandpasta'. Wel meer woorden in dit gedicht verwijzen

naar de schilderkunst ('droog zijn', 'tube', 'vezels', 'een paraaf' als signatuur van de kunstenaar, nogmaals 'lijst'), net zoals er nog frasen zijn die het motief van het 'vastleggen'/afsluiten' hernemen ('dopje', 'inkerkering', 'lijst'). Dat 'lijst' zowel in het begin als aan het eind voorkomt, is natuurlijk ook niet zonder betekenis: binnen de contouren van die lijst hangt het portret – geschilderd, gespeeld of gedicht. De raadselachtige frase 'Je bent haar lijst voor je' versterkt die lectuur: jij, dichter/schilder/muzikant bent wat haar hier samenhoudt (de lijst), binnen jouw interpretatie. Maar de vele interne contradicties waarin deze lectuur zou uitdraaien als je er alle andere, hier niet vermelde woorden en motieven bij betreft ('smoes', 'eet je lof' 'spieren haar garen' ...) haalt die samenhang meteen weer onderuit. Gedichten als deze nodigen ertoe uit om ze met alle mogelijke hermeneutische geweld te lijf te gaan, maar meer dan aanzetten tot coherentie levert dat alles niet op. Zeker als je de tekst probeert te vergelijken met de textuur van Pastorius 'Portrait of Tracy' (een bassolo, eigenlijk) kan je in heel andere richtingen beginnen te interpreteren. Niet 'lijst', maar 'brug' is dan misschien wel het sleutelwoord – de verbinding tussen de verschillende kunsttakken, het deel in een compositie (the bridge) dat strofe met refrein verbindt, een klankbepalend onderdeel van de basgitaar vooral ook (meer nog: de brug is de plaats, zo blijkt op foto's, waar Pastorius met zijn rechterhand de snaren beroerde). Die brugfunctie lijkt me centraal te staan: dichter en muzikant verbinden niet alleen verschillende kunsttakken, ze verbinden ook binnen hun eigen tak verschillende stemmen.

Dat laatste aspect is cruciaal wanneer het erom gaat (deze) poëzie met (deze) muziek in verband te brengen: net zoals een bassolo tot Pastorius vaak eendimensionaal was, zo ook 'gaan' de meeste gedichten over één onderwerp. In een solo zoals 'Portrait of Tracy', speelde Pastorius echter flageoletten (boventonen) naadloos in (boven) de melodiële lijn, waardoor hij op één instrument met zichzelf in gesprek kon gaan. Dezelfde gelaagdheid bereikt de dichter Kregting wanneer hij motieven door elkaar weeft die in verschillende semantische velden gelezen kunnen worden en dus heel andere betekenissen kunnen genereren. Met één stem bereikt hij hier waar de Labris-dichters een hele groep voor nodig hadden. Zowel bij Pastorius als bij Kregting gaat het er uiteindelijk echter niet om veeldimensionale verhaaltjes te vertellen; net die aspecten die aan parafrase ontsnappen, maken de kracht uit van hun werk. Het ingenieuze start-stop-startritme van gedicht én muziektrack 'Portrait of Tracy', bijvoorbeeld, slaat de ultieme brug tussen deze twee kunstenaars. Het is bepaald geen geruisloze muziek, maar conform Paters dictum wordt ook hier begrip niet gekweekt via betekenis maar via klank en ritme. 'Hij deelt het voze mee/maar zegt dat niet,'

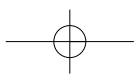
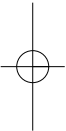
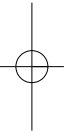
staat er later in de bundel (67) en dat vat het program mooi samen: kunst is impliciete mededeling. (Of, opnieuw Van Ostaijen: ‘dichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof’, 4, 375.)

In het tweede deel van *Hakkel je, hakkel je* doet de dichter (of beter: afzender ‘H.’) in een lange brief – ‘Geachte lieve heer’ – Pastorius’ leven uit de doeken, door het in de doeken te doen. Hier en daar duiken herkenbare feiten en personen uit zijn biografie op, maar die intrigeren minder dan schijnbaar achteloos tussengeworpen zinnnetjes als ‘U blijft lokaas voor het begin van ieder begin’. (60) In het derde deel – het lange gedicht ‘Zetangel’ – is de parallellie met Pastorius volgens de flaptekst alleen nog op het vlak van de techniek terug te vinden: ‘hooguit nog beïnvloed door Pastorius’ techniek van ‘schervenglinstering’ buitelt Kregting aan de hand van diverse personages door de geschiedenis.’ Hiermee wordt de verwantschap tussen schrijver en muzikant nogmaals in de verf gezet, maar tegelijk functioneert zo’n vermelding natuurlijk ook als legitimatietechniek: wat Pastorius mocht, eist de dichter nu ook voor zichzelf op – de mogelijkheid om werk zonder herkenbare coherentie te maken. Binnen de structuur van de bundel neemt op het eerste gezicht niet alleen het directe belang van Pastorius af, maar ook die van de muziek op zichzelf. Toch is het maar de vraag of dat klopt. Het valt me moeilijk verzen als ‘Waar alles om draait is de ene letter/en die vonk van de nacht’ (65) niet als een artistiek programma te lezen. Als Pastorius’ ‘schervenglinstering’ ergens voor staat, dan is het voor een bijzondere, naar alle richtingen reflecterende intensiteit. Het is de *drive* die de muziek en de lectuur aan de gang houdt. Het is dat aspect dat verdonkeremaand wordt door alle hopeloze pogingen betekenis vast te leggen. Dat laatste klinkt *vintage* en dus belegen postmodern, maar het is het niet. Het is een eigenschap van zo vele grote kunst (had Pater het niet over Blake en Shakespeare?).

In de pseudobiografische brief staat dat Pastorius Bach erkende ‘als geestelijk vader’. (56) In dit caleidoscopische licht beschouwd, komt dat niet als een verrassing. Aangezien geen meteen begrijpelijke semantische laag je aandacht opeist, neem je bij deze artiesten alleen een klaterende voortgang waar. Dat is het effect van Bachs instrumentale muziek, maar ook van zijn vele vocale werken waarbij de stemmen een instrument zijn dat de tekst naadloos doet opgaan in het geheel. Bij Kregting zijn die semantische lagen er al te zeer, waardoor je ze niet meer vindt en je dan ook voornamelijk ‘het muziekje’ van zijn gedichten waarneemt. In zijn korte gedichten in *De gezelschap*, het luik *Kopstem* in zijn tweede boek en de eerste afdeling van *Hakkel je, hakkel je* was dat effect er door die beperkte lengte minder, in het lange gedicht uit het slotdeel van dit laatste boek werkt het voluit. De bundel ein-

dig met frasen die het, zo is gebleken, voor de criticus mogelijk maken alsnog een zinvol eind te breien aan zijn betoog: ‘Voor het ingewand dat –/zeg? zeg! En spreekt u maar – raaskalt aangenaam.’ (71) Aangenaam raaskallen doet het ingewand, maar het doet dat niet zomaar, niet zonder meer. Het is geen soundtrack bij een escapistische dut, ‘want uwe breuk is zoo groot als de zee, wie kan u heelen?’ citeert het motto van het boek de *Klaagliederen*. En dat is dan wellicht het bepalende verschil tussen Bach en Pastorius/Kregting. Waar de eerste de *heile Welt* trachtte te herstellen door ingenieuze megaconstructies in het teken van God, cultiveren hedendaagse kunstenaars in het beste geval de eenheid van het gelaagde fragment.

Dit alles heeft natuurlijk ook implicaties voor de relatie tussen de verschillende kunstvormen. Kregting gelooft niet langer in de droom dat poëzie gewoon muziek zou kunnen zijn of dat ze volgens exact dezelfde principes tot stand zou kunnen komen. In een panelgesprek in februari 2009 noemde hij de poëzie zelfs een afleggertje van de muziek. Intussen gebruikt hij wel juist die elementen die de lyriek voor heeft op de muziek (de directe betekenis van de woorden, met name) om ze – muzikaal – tegen elkaar uit te spelen. En zo blijkt dan, o wanhoop van de hedendaagse dichter, dat ook hij de woorden niet bezit. Schönberg hoeft zich niet langer verongelijkt te voelen. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is de crisis van de uitdrukingsmiddelen zo algemeen dat jaloezie op wat een ander genre kan misplaatst is. We tasten allen in het duister en proberen zo alsnog te swingen.



Kunsttaal hier, kunsttaal daar

Battus, Christian Bök en de zegeningen van het Nederlandse taalgebied

Akward grammar appals a craftsman (Christian Bök, *Eunoia*, 12)

En wat als voor een keer eens benadrukt zou worden wat er wél deugt aan het literaire klimaat in ons taalgebied? Vooral in Vlaanderen werd er in de jaren negentig heftig poëticaal gedebatteerd. Twee duidelijke kampen stonden tegenover elkaar. De eigenschappen die men elkaar toedichtte, konden per gelegenheid verschillen, maar de volgende termen werden veel gebruikt: neotraditionalistische biedermeiers en anekdotische belijdenisdichters stonden tegenover veelal academisch geschoolde avant-gardisten en abstracte postmodernisten. Of toch zo ongeveer. Het debat werd gevoerd in literaire tijdschriften (*Yang*, *Parmentier*, *De Vlaamse Gids*, *Nieuw Wereldtijdschrift*...), maar ook in de boekenbijlagen en zelfs in de brievenrubrieken van de kwaliteitskranten. Auteurs als Stefan Hertmans en Erik Spinoy hadden vaste pagina's in *De Standaard der Letteren*, waardoor een discours dat in Nederland gedoemd was 'academisch' te blijven plots zichtbaar werd in de mainstream. Veel energie kroop in die discussies, maar – belangrijker – er werd ook veel energie door gegenereerd. Posities werden bevochten, meningen op scherp gesteld en opvattingen bestreden. De metaforiek is veelzeggend: in de jaren negentig drong ook in Vlaanderen het besef door dat het literaire veld een strijdtoneel is en dat literaire instituties daarin de functie van oorlogsmachines vervullen. Lang niet iedereen was daar blij mee. Vooral figuren die zich in het centrum van de literaire macht bevonden, achtten het onkies dat ze daarop gewezen werden. Iedereen deed toch gewoon zijn best? Kwaliteit was toch de enige norm en die stond toch los van literatuuropvattingen? Nee, dus.

Toen ging onverwacht Herman de Coninck dood en kwam, zoals Dirk van Bastelaere het stelde, 'De Leerstoel voor Verzoenende Poëziekritiek' in Vlaanderen vacant. Bij mijn weten is hij dat nog altijd. Voor zover het nog bestaat, heeft het poëtische debat zich (bladen als *Yang*, *Parmentier* en *Nieuw-zuid* uitgezonderd) verplaatst naar weblogs en digitale discussiefora. In kranten en weekbladen worden nog maar heel af en toe bundels besproken, bijna altijd gematigd positief. In Nederland is de situatie niet wezenlijk verschillend. Dat zou aanleiding kunnen geven tot cultuurpessimisme, maar daar schieten we niets mee op. De korte maar ingrijpende aanwezigheid van Jeroen Mettes (1978-2006) in het poëtische debat bewees dat één stem een

enorm verschil kan maken. Zijn weblog maakte eveneens duidelijk waar het debat nog altijd over kan en moet gaan: de inzet van dichters, wat ze met hun werk op het spel zetten, hun (al te vaak geringe) besef van de tradities waarin ze staan, hoe ze zich verhouden tot de geschiedenis, de filosofie, de popcultuur, de actualiteit, of ze wel voldoende hebben nagedacht over hun metaforen, komma's en regelafbrekingen. Het zijn altijd dezelfde dingen en het is nooit genoeg.

Dat gezegd zijnde, mag misschien toch ook het volgende wel eens beklemtoond worden: de institutionele, academische en sociale positie van de veeleer taalgerichte poëzie is in ons taalgebied opvallend sterk. De heftigheid van het poëtische debat in de jaren negentig wekte soms de indruk dat we ons in ontwikkelingsgebied bevonden. (Dat was ook zo. Vlamingen komen van ver. Twee generaties geleden waren we nauwelijks in staat in het Nederlands een vlot leesbare zin te formuleren. Passons.) Enige overdrijving was daarbij in het spel. Dat is wel vaker zo wanneer iemand urgent een punt wil maken. Zo beweerde Paul van Ostaijen in 1926 dat hij als dichter nog minder te zeggen had dan 'de kleinste kollegejongen' en dat hij streefde naar een 'gedicht zonder onderwerp', een gedicht dat dus enkel over het gedicht zelf zou gaan. (377) Het mag dan al zijn streven zijn geweest, hij heeft daarmee niet kunnen voorkomen dat er vandaag nog altijd studenten promoveren op de inhoud van zijn gedichten. Toch is Van Ostaijens project bepaald niet mislukt. In vele opzichten is het een doorslaand succes gebleken. Juist de opvatting die hij met deze extreme uitspraken wilde promoten – in een gedicht staat of valt alles met de taalbehandeling, vorm is inhoud, inhoud is vorm – is in de loop van de twintigste eeuw algemeen aanvaard geraakt. Ook de soms verketterde hoogleraar Verzoenende Poëziegeschiedenis Hugo Brems gaf het als absolute norm mee aan zijn studenten. Zo geschiedde, na Merlyn, ook in het Noorden van het taalgebied.¹ Al die neerlandici, germanisten of literatuurwetenschappers die nadien bij uitgeverijen gingen werken, tijdschriftredacties bevolkten, literaire avonden organiseerden, recenseerden of in het onderwijs terechtkwamen, hebben deze boodschap op hun manier verder verspreid. Dit succes heeft uiteraard niet voor eens en voor altijd korte metten gemaakt met de Nederlandstalige belijdenislyriek, maar het heeft wel een standaard gezet die een rol speelt bij het toekennen van literaire prijzen en subsidies en in de uitgeefpolitiek van alle noemenswaardige fondsen in ons taalgebied. En dat is veel minder vanzelfsprekend dan het lijkt.

Een blik op het Engelstalige buitenland biedt in dat opzicht interessant vergelijkingsmateriaal. De immer vehemente beklemtoning van het puur talige karakter van de poëzie – het meest expliciet in de Amerikaanse Language-beweging in de jaren zeventig, tachtig en negentig (zie voor een intro-

ductie Yang 2000/3) – is niet los te zien van het uitermate conservatieve poëtische klimaat dat ginds heerst. De ferme, aanvallerige toon van Veronica Forrest-Thomson in de jaren zeventig, bijvoorbeeld, doet vermoeden dat ze een minderheidsstandpunt verdedigde. Een kenschetsende passage: ‘One of the reasons for the general dreariness of English verse in the 1950’s and 1960’s was the failure of the poets and theorists to tackle this problem, to discover or admit what poetry does and how poetic artifice is justified.’ (x) In de Britse literaire context was Forrest-Thomson inderdaad marginaal. En ook vandaag zou ze dat nog altijd zijn. Overheerst als hij wordt door dichters als Philip Larkin en Ted Hughes, in een klimaat waarin W.H. Auden als het toppunt van modernisme wordt beschouwd, Ezra Pound en David Jones zelfs aan de universiteiten nauwelijks worden gedoceerd en Tom Raworth er alleen maar van kan dromen opgenomen te worden in bloemlezingen als de *Oxford Anthology of English Literature* kan rustig gesteld worden dat de taalgerichte poëtica in de Britse poëzie bepaald niet prominent is. In de Verenigde Staten is de situatie minder extreem. Daar kan John Ashbery niet alleen de grootste prijzen winnen, in de zomer van 2007 werd hij zelfs de eerste *poet laureate* van de campuszender mtvU die MTV ginds heeft. Toch is ook daar de mainstream anekdotisch, belijdend, babbelerig en zelfs bij de New Formalists opvallend wars van de taalgerichte opvatting die Forrest-Thomson voorstond. De titels van de combattieve studies *Poetic Artifice* (Forrest-Thomson, 1978) en *Radical Artifice* (Marjorie Perloff, 1992) zijn in dat opzicht veelzeggend: het kunstmatige – gemaakte, met taal gemaakte – karakter van de poëzie moet in het Engelse taalgebied telkens opnieuw beklemtoond worden.

Daarbij vergeleken is het Nederlands taalgebied een baken van poëtische finesse en openheid. Experimentele dichters als Astrid Lampe, Henk van der Waal en Rozalie Hirs die in Amerika, maar wellicht ook in Frankrijk, Duitsland en Engeland veroordeeld zouden zijn tot *eigenbeheer*-gekopieer worden hier gewoon uitgegeven en nog wel door het grootste poëziefonds van het taalgebied. Ze kunnen genomineerd worden voor de belangrijkste poëzieprijzen, zetelen in prominente jury’s, krijgen geld van Fondsen om zich verder te ontwikkelen. Hun werk wordt gerecenseerd in de belangrijke kranten. Het is moeilijk voorstelbaar dat een zo op de vormelijke aspecten gefocust boek als *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie* van J.H. de Roder (1999) in *The Times Literary Supplement* of de *New York Review of Books* evenveel ophef zou maken én bijval zou krijgen als in de Nederlandse kwaliteitsmedia. De poëzieopvattingen van de grote Britse en Amerikaanse kranten en tijdschriften zijn een constante negatie van de modernistische en postmodernistische poëzie. Dat gedichten taal op een bijzondere manier gebruiken, blijft deze cultuurdragers op onthutsende wijze volstrekt ontgaan.²

Het verschil tussen beide gebieden kan ook mooi geïllustreerd worden aan de hand van de erg verschillende receptie van twee extreem formalistische auteurs, een van ginds en een van hier. De eerste is de Engelstalige, experimentele Canadese dichter en performancekunstenaar Christian Bök (1966). Zijn bundel *Eunoia* (2001) haalde in een jaar tijd veertien drukken. Dat is in alle opzichten fenomenaal. Nu is zijn boek zelf dat ook. Het is een *tour de force* die in de taal van Shakespeare zijn gelijke niet kent: een bundel waarin, per hoofdstuk, enkel woorden voorkomen met slechts een van de vijfklinkers. Chapter A, voor Hans Arp, bevat dus alleen woorden met de letter A, Chapter O, voor Yoko Ono, enkel woorden met de O, Chapter E, voor Rene Crevel, enkel E-woorden. Zeven jaar werkte de dichter eraan en het resultaat is verbluffend, hilarisch, vernuftig en vermoeiend tegelijkertijd. Aldus begint een twaalfregelige pornosequens:

Dutch smut churns up blushful succubus lusts; thus
buff hunks plus hung studs must fuck lustful sluts (79)

Elders doet hij aan kunstkritiek, terwijl hij de *Ilias* herschrijft:

When Vermeer sketches *les belles femmes de Delft*, he
remembers Helen, then lends these sketches her extreme serenity. (49)

Bedrijft hij krijgsgeschiedenis:

Crowds of Ostrogoths who howl for blood go off on
foot – to storm forts, to torch towns. Mongol troops,
grown strong from bloodsport, loot strongholds of
lords known to own tons of gold. (72)

Of becommentarieert hij het laat-kapitalisme:

Hassan can watch, aghast, as databanks at NASDAQ
graph hard data and chart a NASDAQ crash – a sharp
fall that alarms staff at a Manhattan bank. Hassan
acts fast, ransacks cashbags at a mad dash, and grabs
what bank drafts a bank branch at Casablanca can
cash: marks, rands and bahths. (23)

Het merkwaardige van dit boek is echter niet zozeer dat het een verkoopssucces is (zodra je het ingekeken hebt, wil je het aan je vrienden cadeau doen, zo'n boek is het), maar dat het meteen de grootste Canadese literaire prijs kreeg (Griffin) en door de meest gespecialiseerde en avant-gardecritici en -dichters wordt gepromoot. Op de achterflap wordt de bundel geroemd door Charles Bernstein ('An exemplary monument for 21st-century poetry') en de nieuwe avant-chouchou Kenneth Goldsmith. Marjorie Perloff, de peetmoeder van de avant-garde, wijdt er in het belangrijkste Angelsaksische onlineblad *Jacket* een groot deel van een opstel aan waarin ze een lans breekt voor gedichten die zich rekenschap geven van hun eigen vorm en taligheid. De door voorafgegeven regels gegenereerde OULIPO-teksten van Georges Perec (zoals de impliciete holocaustroman *La disparition* waaruit alle letters *e* zijn verdwenen) en latere schrijvers als Bök stelt ze als voorbeeld aan die schier eindeloze reeks dichters die poëzie verwarren met willekeurig in verzen gehakte prozafrases. En inderdaad, formeel bewustzijn kan Bök niet worden ontzegd. ('He prefers the perverse French esthetes: /Verne, Péret, Genet, Perec', 31.) In dit boek zoekt hij de grenzen op van wat er aan *constraints* kan worden opgelegd aan een schrijver vooraleer hij vervalt in verbaal gemakkelijke sudoku's. En op dat punt wordt de vergelijking met het Nederlandse taalgebied interessant. Want Bökiaanse krachttoeren kennen wij natuurlijk al veel langer, in de vorm van de *Opperlandse taal- en letterkunde* van Battus (1981):

't Wicht zingt, 't klinkt minnig, sinds in schrift
 Will's dichtgift zinnig 't I-dicht grift.
 Will Pitt's I-dicht is dit:
 'Min gist, dit mist, sinds min is blind,
 Mins zin is grillig; min is kind;
 Dit bidt, dit dwingt, misricht zich licht,
 "Ik wil", grimt schril 't lichtzinnig wicht,
 Min is instinct, 'n lichtflits, licht in trilling,
 Mins list is twist, mits minwinst lig in stilling.' (35)

Er zijn natuurlijk verschillen tussen beide projecten (zo staat Bök zichzelf zelden toe een woord twee keer te gebruiken en probeert hij alle bestaande éénklinkerwoorden te incorporeren), maar de gelijkenissen zijn opvallend: Battus en Bök produceren beiden lipogrammen en becommentariëren daarin hun eigen bezigheid ('Writing is inhibiting. Sighing, I sit, scribbling in ink/this pidgin script', 50). Hun receptie is echter heel verschillend. Ook Battus wordt toegejuicht, *Opperlands* wordt zeer goed verkocht en leverde Hugo Brandt Corstius zelfs literaire prijzen op (de Multatuliprijs in 1982, tot

op zekere hoogte wellicht ook de P.C. Hoofd-prijs voor zijn gehele oeuvre³). Maar onderwerp van avant-gardistische exploratie door dichters en academici werd Battus niet en evenmin werd of wordt hij als gezagsargument ingezet in poëtische debatten onder schrijvers die de taligheid van de dichtkunst willen beklemtonen. Battus wordt niet in de traditie van de historische avant-garde geplaatst (*De Stijl*, Van Ostaijen), maar in die van de redrijkers. Zijn werk wordt vol ontzag gewaardeerd, maar functioneert toch eerder als virtueuze spelerei dan als vernieuwende literatuur. Dat zou kunnen wijzen op een al te groot Nederlands of Vlaams serieus, maar dat lijkt mij niet het punt. Het talige en artificiële karakter dat Battus met zijn teksten tot in de extreemste vorm demonstreert, is hier niet overstreden. Hij maakt dus wel indruk, maar geen poëticaal punt.

En net dat is in de Angelsaksische wereld anders. Te midden van de bravige belijdenisryk die er de dienst uitmaakt, kon het boek van Bök inslaan als een bom. De gemiddelde *Language*-bundel wordt er volstrekt genegeerd maar deze spectaculaire *novelty act* trok de aandacht van velen. Op de rug van dat spektakel kon de auteur zijn poëtische punt maken en literaire roem vergaren. Het enorme verkoopsucces suggereert dat Bök niet alleen de traditionele poëziefhebbers bereikte, maar ook een *cross-over* realiseerde naar een heel ander publiek. Dat gold voor Battus natuurlijk eveneens: zijn boek werd vast ook gekocht door mensen die vooral onder de indruk waren van de sportprestatie. Maar Bök vond bovendien aansluiting bij het nieuwe publiek dat via poetry slams tot de poëzie kwam. In die slams staat – na vele decennia oeverloze vrije verzen – opnieuw het metier van de dichter centraal. Als het goed is, komen in een slam snelheid, welsprekendheid, wit en technische vaardigheid samen. En dat is in *Eunoia* zeer zeker het geval. Böks volledige opname van het boek maakt duidelijk dat de teksten ook als performance een adembenemende ervaring opleveren. Dat is niet vanzelfsprekend. Het lipogrammeffect werkt immers alleen maar als je de tekst ziet. In het Engels worden klinkers in verschillende contexten zo verschillend uitgesproken (*news ≠ sentences ≠ perfect ≠ speech...*) dat je als luisteraar van *Eunoia* helemaal niet automatisch doorhebt dat alle woorden slechts één klinker bevatten. Daardoor komt de nadruk veel meer op de verhaaltjes te liggen en klinken sommige tongbrekende constructies als een strakgetimede soundtrack vol special effects:

Tanks clank and clack, as halftracks
 attack flatcars and tramcars: *bang, bang*. Cars and
 vans crash. A Mazda hatchback and a Saab smack a
 tram: *wham wham*. (29)

Op het einde van de A-sectie krijgt hoofdpersonage Hassan een lipogram-misch verantwoorde fatale astma-aanval: ‘alas, alack: a shah has a grand/mal spasm and, ahh, gasps a schwa, as a last gasp.’ (30) Die effecten geven het werk op sommige momenten een opmerkelijk *abstracte* kwaliteit, als in een klankgedicht. Vooral het U-hoofdstuk (‘Ubu strums cruths/(such hub-bub, such ruckus): thump, thump; thrum, /thrum. Ubu puns puns’, 77) klinkt dan plots als een perverse variant op de *Ursonate* van Kurt Schwitters. En dat is helemaal niet zo vreemd, aangezien Bök samen met Jaap Blonk tot de meest gevierde uitvoerders van dat werk behoort. Zijn interpretatie is niet alleen veel sneller dan die van Schwitters (‘what I imagine the poem by Kurt Schwitters might sound like if performed at high speed by F.T. Marinetti,’ aldus Bök), hij exploreert net als in zijn eigen werk vooral de scabreuze en spektakelmogelijkheden van de sonate. En daardoor wordt, in een omgekeerde beweging, de abstracte klanksculptuur van Schwitters soms erg concreet: neukgeluiden (‘Fümms bö wö tää zää Uu’) en mitrailleurklanken (‘pe pe pe pe pe’) alom dus in deze performance die klinkt als een op hol geslagen tiener die op café indruk weet te maken met zijn imitatie van grasmaaiers (‘Rr rr rr rr rr rr rum!’) en Japanse generaals (‘tlfff toooo? Ziiuu ennze!’). De associaties zijn natuurlijk particulier, maar van belang lijkt me vooral dat Bök de grens tussen abstract en concreet oprekt. Een gedicht dat alleen maar klank lijkt, blijkt referentiëler dan gedacht. En omgekeerd, woorden die volgens heel strikte regels uit het woordenboek zijn geplukt, verliezen tot op zekere hoogte hun woordenboekbetekenis en functioneren als klanksample. Ook *Eunoia* is klankgedicht en referentieel gedicht in één en het haalt zijn betekenis onder meer uit die combinatie. Het bewijst dat betekenis kruipt waar ze niet kan gaan; zelfs woorden die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben behalve hun klinkerstructuur, worden door dichter en lezer op elkaar betrokken, ook inhoudelijk. Wanneer een vormprincipe verabsoluteerd wordt, leidt dit dus lang niet noodzakelijk tot autistisch gebazel. In een interview met studenten van UPENN vergeleek Bök zichzelf met een gekke fundamentele wetenschapper die woorden even met vakantie stuurde uit het woordenboek om ze te laten ontdekken dat ze ook heel andere betekenissen konden genereren dan ze altijd al hadden gedacht. En deze betekenis, zo benadrukt hij, is tegelijk een vorm van kennis en een vorm van ideologiekritiek. *It’s language, Jim, but not as we know it.* Of zoals Battus al wist:

ADGAR gaat staan, staart strak ’t maanvlak aan; gansch aandacht, als
’t past, sprak ADGAR:

‘Als ’t strand ’s nacht Aardmans klaagzang slaakt;
 Als ’t raafzwart daags aan ’t zwaanblank raakt;
 Als WARA ’t hart van d’Aad’laar blaakt:
 Staat ASTARA haar naam, haar staf,
 Aan ’t Lam van ’t Karavaanland af.’

HARALDS – ‘Wartaal! wartaal!’ – brak ADGARS nachtspraak af; maar
 ADGAR dacht na: want ADGAR lascht Aardmans klagt vast aan BRA-
 GA’S waarspraak. (27)

Watvoor de een wartaal is, kan voor de ander de status van waarheid verkrijgen. Geen waarheid waarmee je op de markt of de kansel kunt gaan staan, maar wel op een podium of in een poëziebloemlezing. En zo morrelt ze dan vast ook aan je eigen begrippenkader en taalgebruik.

Experimenten als die van Battus en Bök ambiëren uiteraard niet de traditionele poëzie of literatuur ingrijpend te veranderen. Maar naast het pure genot en de volslagen verwondering over het effect van dit klankenspel herinnert hun werk ons aan het gemaakte karakter van de taal zonder in de totale abstractie of onzin te vervallen. Onze taal is altijd gemaakt. Dat gaf aanleiding tot wanhoop, ontmaskeringsdrift en Kritiese Aktie, maar gelukkig ook tot plezier en explosies van creativiteit. Soms lijkt het inderdaad erg: ‘A law as harsh as a *fatwa* bans/all paragraphs that lack an A as a standard hallmark.’ (12) Wat uiteraard noopt tot cultuurpessimisme: ‘Enfettered, these sentences repress free speech’. (31) En dat mag niet, want: ‘Thinking within strict limits is stifling.’ (58) Maar veelal is de redding nabij: ‘Books form cocoons of comfort – tombs to hold book-/worms.’ (59) En dus bovenal: ‘(such fun)’. (79)

Klikken en klakken

Geluid en betekenis in field hollers, scat en andere klankgedichten

“The words have no meaning, but the song means “Take it, I give it to you.”
(Navajo informant, geciteerd in Rothenberg 1969, 386)

In de bloemlezing *De 100 beste gedichten van 2001* nam ik een gedicht op van John Leefmans, een Nederlandse dichter met Surinaamse wortels. Het gaat als volgt:

akaloekoejoe kô-000000
akaloekoejoe kô-000000
akaloekoe
akaloekoejoe
akaloekoe
akaloekoejoëmaaaaaaho
hakála
hakála
hakalakkajakahoehoooo
akaloekoejoe kohooo
akaloe
akaloe
akaloeko000
aká
aká
aká

(Leefmans 2001, 90/Buelens 2002, 107)

Niet het soort verzen dat vaak wordt aangetroffen in een collectie van Anker tot Zwagerman, dus wilde ik wellicht een punt maken? Ach, waarom ook niet. Een mens kan maar beter af en toe een punt maken. Bijvoorbeeld dit: ja, betekenis is natuurlijk van belang, maar het oor wil ook wat. Wie zijn hoofd vol Lexicon en Intertekst heeft, maar doof blijft voor het Muziekje van een gedicht is toch enigszins naast de kwestie bezig. Want maakt dat Muziekje niet ook altijd deel uit van de betekenis van het gedicht? En nu ik toch bezig was, waarom niet meteen een tweede punt maken? Gedichten als die van Leefmans vallen veelal buiten het gezichtsveld van de poëziewereld

in ons taalgebied omdat ze een heel andere functie hebben dan het traditionele op ontroering-door-herkenning mikkende vers.

Ongeveer toen de bloemlezing verscheen, in de lente van 2002, vroeg de NPS-radio me te komen praten over de invloed van de historische avant-garde op de Nederlandse literatuur. De radiomensen, altijd bereid het oude als nieuw te verkopen, vroegen me om werk van hedendaagse dichters mee te brengen dat duidelijk beïnvloed is door dada (ten laatste sinds *Monthly Python* is die stroming in haar vrolijk-anarchistische variant sowieso een cultureel troetelkind in Europa). Over de poëtische achtergronden van John Leefmans wist ik nagenoeg niets, maar aangezien zijn gedicht ongeveer klonk zoals ik me altijd de klankgedichten van dadaïst Hugo Ball had voorgesteld, leek het me interessant hem erbij te betrekken, ook (of misschien zelfs vooral) als zou blijken dat hij van die Europese klankpoëzietraditie helemaal niet op de hoogte was. En dat bleek inderdaad het geval te zijn: in het interview dat volgde op Leefmans' performance van dit gedicht bevestigde hij dat hij, toen hij voor het eerst begon dit soort verzen te schrijven, geen weet had van Europese varianten als die van Ball. Toch hoeft het niet te verbazen dat ze klinken alsof ze familie zijn van elkaar: beide dichters proberen het niet-semantische, rituele en sjamanistische potentieel van de taal te exploreren. En ook dat hoor je niet elke dag op de radio.

Dichten zonder woorden

Daarover gaat het hier: de expressiemogelijkheden van de Westerse, *geschreven* avant-gardeklankgedichten en die uit een *orale* traditie die nagenoeg overal ter wereld heeft bestaan, maar nog slechts op enkele plekken verder leeft. In zijn baanbrekende bloemlezingen wees Jerome Rothenberg op het verband tussen beide. In zijn intussen klassieke *Technicians of the Sacred* (1968) introduceerde hij heel verschillende vormen van rituele en 'primitieve' poëzie uit de hele wereld en probeerde hij duidelijk te maken hoezeer deze orale traditie van belang is voor de hedendaagse lyriek. In hun monumentale, tweedelige *Poems for the Millennium* maakten Rothenberg en zijn mederedacteur Pierre Joris hetzelfde punt met zo mogelijk nog meer overtuigingskracht en voorbeelden. Hun geschiedenis van de moderne Westerse poëzie begint bij William Blake en Friedrich Hölderlin, maar al vanaf de eerste afdeling worden ook zijpadjes aangelegd en verkend. Nog voor we Velimir Chlebnikovs futuristische zaoem-experimenten bereiken, krijgen we 'Bald Mountain ZAUM'-gedichten voorgeschoteld, woordloze noord-Russische incantaties (voor het eerst gedrukt in Sint-Petersburg in 1836) die

van wezenlijk belang waren voor Chlebnikovs pogingen een transrationele taal te ontwikkelen. (Rothenberg & Joris 1995, 37) Dit is zo'n berggedicht, zoals het wordt geciteerd in de bloemlezing:

Kumara
 Nich, nich, pasalam, bada.
 Eschochomo, lawassa, schibboda.
 Kumara
 A.a.o.-o.o.o.-i.i.i.-e.e.e.-u.u.u.-ye,ye,ye.
 Aa, la ssob, li li ssob lu lu ssob.
 Schunschan
 Wichoda, kssara, gujatun, gujatun, etc (36)

Achteraan het eerste deel van hun tweeluik plaatsten de samenstellers wat ze noemen 'A Book of Origins', waarin onder meer zijn opgenomen Inuitgedichten, een Ezra Pound-vertaling van Confucius, een Aboriginal-klankgedicht ('Dad a da da') dat Rothenberg ook al afdrukte in *Technicians of the Sacred* (Rothenberg 1969, 8), 'song pictures' van Ojibwa (Amerikaans-Canadese indianen), een Engelse adaptatie van een Navajo-lied en Eric Sackheims typografische transcripties van de bluesklassiekers 'Ol' Hanna' (Doc Reese) en 'Black Mountain Blues' (Bessie Smith). Door dit materiaal aan het eind te plaatsen maakten Rothenberg en Joris duidelijk dat het er hun niet om te doen was *directe invloed* aan te tonen. Deze gedichten worden niet gezien als de bron van de Europese avant-garde; veeleer wordt gesuggereerd dat ze alle een gemeenschappelijke bron hebben. 'The relation of the present Australian Aborigine example to European Dada may or may not be coincidental,' aldus de samenstellers (Rothenberg & Joris 1995, 742), waardoor ze aangeven dat zelfs als de dadaïsten geen weet hadden van deze Aboriginal-voorbeelden (wat meer dan waarschijnlijk inderdaad het geval was) ze toch met elkaar verbonden zijn.

Eerst en vooral lijken ze verbonden door de poëtische ambities van de samenstellers zelf. Van hun agenda maakten Rothenberg en Joris overigens geen geheim: *Poems for the Millennium* biedt een forum aan formele taalexperimenten, wil de grenzen slechten tussen kunst en literatuur, beklemtoont de performatieve aspecten van poëzie en promoot culturele openheid, ecologisch bewustzijn en etnische diversiteit. Deze doelen komen samen in hun pleidooi voor 'ethnopoetics' en 'related reassessments of the past and of alternative poetries in the present: a broadening of cultural terrains, directed by the sense of an ancient and continuing subterranean tradition with the poetic impulse at its centre'. (idem, 3) Wat de samenstellers betreft,

stamt de Westerse avant-gardepoëzie niet alleen af van een verwante soort ‘primitieve’ kunst, het lot van deze beide varianten lijkt ook met elkaar verweven. In onze geglobaliseerde wereld maken ze onwillekeurig deel uit van de tegencultuur omdat ze rationele wereldbeelden en hegemonische discoursen in vraag stellen. Het gebruik van niet-semantische (vaak niet-referentiële) middelen – klank, beweging, tekeningen... – en een radicale beeldtaal staat hier centraal. Zoals Eliot Weinberger ooit opmerkte naar aanleiding van Octavio Paz: ‘the revolution of the word is the revolution of the world, [...] both cannot exist without the revolution of the body: life as art, a return to the mythic lost unity of thought and body, man and nature, I and the other.’¹ Alleen al het louter bij elkaar brengen van zo veel verschillende soorten poëzie opent voor de lezer een weelde van mogelijkheden, schier eindeloos verscheiden manieren om naar de wereld en de poëzie te kijken en onze bestaande ideeën te overdenken en heroverwegen. Of daarmee meteen die verloren eenheid tussen geest en lichaam of de mens en de natuur hersteld is... dat lijkt me wat optimistisch. Waarschijnlijker zullen implantaten en robotica de volgende decennia een grotere invloed hebben op de manier waarop we onze geest en lichaam ervaren dan klankgedichten uit een ver of nabij verleden. Maar zolang we taal gebruiken, hebben ook die gedichten ons iets te zeggen. Ze wijzen ons erop dat klanken betekenis kunnen overbrengen waar woorden niet in slagen. De grenzen van de verbale communicatie zijn niet dezelfde als die van de poëzie. Waar de woorden ophouden, begint het gedicht.

Fluiten langs de Mississippi

Een tamelijk extreme variant van deze in hoge mate fysieke en grotendeels non-verbale poëzie is de *field holler*. Het woordenboek definieert het onder meer als een luide, welhaast dierlijke schreeuw én als een kleine vallei tussen twee bergen. In het muzikaal-poëtische gebruik waar ik het hier over heb, komen deze twee betekenissen samen. *Hollerin’* verwijst zo naar een traditionele manier waarop in de Verenigde Staten op grote afstand gecommuniceerd werd – een soort Amerikaans jodelen, een variant van het West-Afrikaanse gebruik waarbij verschillende vormen van geroep verschillende sociale functies vervulden. (White & White 2005, 20) In het tijdperk van de mobiele telefoon lijkt het gebruik gedoemd tot een louter folkloristisch voortbestaan. Van de vroege achttiende tot halverwege de twintigste eeuw werden deze *hollers* echter gebruikt om gevaar te melden, boeren op een naburig veld te groeten, het al te zware labeur te verzachten of vervloeken of louter voor het plezier. In het kleine Spivey’s Corner in North Carolina wordt

sinds 1969 een nationaal *holler*-kampioenschap georganiseerd, om de traditie in ere te houden. Het gros der winnaars en deelnemers daar in Sampson County is blank. In oorsprong is het echter voornamelijk een zwart gebruik dat teruggaat tot de vroegste dagen van de slavernij. Zoals zovele andere voorbeelden van orale cultuur is ook hier weinig of niets van bewaard gebleven. In hun artikel en boek over het geluid van de slavernij verwijzen Shane White en Graham White naar de reacties van blanke kolonisten op deze zwarte expressievorm, zoals ze die meemaakten in kerken, op begrafenissen en in het leger. Dit gejammer, geroep, *ge-holler* en gedans zaaide veelal verwarring. Soms riep het zelfs walging en horror op. Hier openbaarde de zwarte zich in zijn schijnbaar wilde, ongecontroleerde, *barbaarse* staat. In de twintigste eeuw werd alles, en dus ook dit, voer voor wetenschappers, in casu musicologen en antropologen. Zij zagen en hoorden heel andere dingen: een krachtige welsprekendheid, *witty* geheimtaal en satirische imitaties.

Vanaf de jaren dertig werden deze expressievormen ook vastgelegd, onder meer in de intussen legendarische opnamesessies van de familie Lomax. Tijdens hun tocht door het zuiden van de vs in 1939 maakten John Lomax, curator van het Folk Song Archive van de Library of Congress, en zijn vrouw Ruby meer dan zevenhonderd opnamen, bijna 25 uur muziek van meer dan driehonderd artiesten, vastgelegd in afgelegen plantages, gesegereerde gevangenissen en achtergebleven gehuchten. ‘Authentiek’ hebben we ze niet, al zijn ook dit vanzelfsprekend geen opnames van slaven zelf, maar van hun kinderen en kleinkinderen. En hoewel dit vloekte met het authenticiteitsverlangen van de Lomaxen, hielden deze zangers niet alleen van de *volksmuziek* waarvoor men helemaal uit Washington was gekomen, maar ook en soms zelfs vooral van de popmuziek uit die tijd (ragtime, blues, jazz), zoals ze die kenden van de radio. (Wald 72) Soms begonnen de opnamen, aldus een zijdelings veelzeggende formulering van Ruby Lomax naar aanleiding van een sessie in Texas, ‘after suggestions from Mr. Lomax as to what kind of music he wished to record’. Puur en onversneden moest het zijn, volks maar niet *pop*.

De Lomax-collectie is niettemin een schatkamer voor etnomusicologen en voor wie geïnteresseerd is in obscure vormen van orale poëzie. Zo namen ze op 27 mei 1939 in Livingston, Alabama ‘Levee Holler’ van Enoch Brown op. Een ‘levee’, zo weten ook Europeanen na de doortocht van orkaan Katrina in New Orleans in 2005, is een soort van dijk of dam die cruciaal is voor de waterhuishouding en dus het overleven in het zuiden. Een transcriptie van deze *holler* van Enoch Brown konden de Lomaxen niet maken: ‘The texts of his calls are not set down. It is almost impossible to remember to set them

down as he hollers,' noteerde Ruby Lomax in haar *field notes*. Vreemd is dat niet, want herkenbare woorden komen in Browns repertoire zelden voor. Een vaak geciteerde beschrijving die in 1853 van een *field holler* werd gegeven door een bezoeker van een plantage is in hoge mate van toepassing op het geluid dat Brown voortbracht in 1939: 'a long, loud, musical shout, rising and falling and breaking into falsetto.' (White & White 2005, 20; Wald 72) Die omschrijving is ook van toepassing op een andere opname van Enoch Brown, 'Oh I Ain't Goin' Stay Here', die zowel melodisch als 'tekstueel' grote overeenkomsten vertoont met 'Levee Holler'. Met wat wij traditioneel onder een lied verstaan, heeft dit niet noodzakelijk veel te maken. Liederen, inzonderheid de *work songs* die zo'n centrale rol speelden in deze gemeenschappen, kennen een regelmatig ritmisch en melodisch verloop en zijn bedoeld om samen of voor elkaar te zingen. Uit getuigenissen blijkt dat hollers vaak een privéaangelegenheid waren, een soort vrijelijk improviserend en onbestemd neuriën, maar dan met luide en hoge uithalen en hier en daar een verstaanbare regel. Soms lijkt het een geëlaboreerde Amerikaanse variant van 'uit zijn vel springen' – ingezet om retorisch een punt te maken in een conversatie of bepaalde situatie, een soort vloek, klaagzang of smeekbede, zoals in de regel 'No use a-hollerin', no use a-screamin' and cryin'' uit 'Screamin' And Hollerin' The Blues' van bluesicoon Charley Patton (1929). Het is een betekenis van het woord die de popliefhedder kent uit de van boze wanhoop vervulde kreet *Make me wanna holler* in 'Inner City Blues' van Marvin Gaye (1971), een nummer dat overigens voor een groot deel bestaat uit (weliswaar uiterst gestileerd) dah-dah-dah-gezing. Een getuigenis van Muddy Waters maakt de *holler* concreet: 'Every man would be hollering, but you don't pay that no mind. Yes, course I'd holler too. You might call them blues, but they was just made-up things. Like a feller be workin' or most likely som gal be workin' near and you want to say somethin' to 'em. So you holler it.' (in Oliver 26). Fluiten langs de Mississippi was het, maar dan met gegrom en glissando's. Of een soort lyrische improvisatie, waarbij woorden en kreten elkaar beurtelings versterkten.

Als ik het goed heb, bevinden zich in het Lomax-archief uit 1939 geen 'pure' hollers – alle hier als *holler* of *field holler* aangemerkte opnamen combineren de *holler*-achtige kreten en (woorden en frases bevattend) gezing. Die combinatie is op zichzelf al interessant. Het is natuurlijk een romantisch cliché om te beweren dat de echte kracht van dit soort opnamen niet ligt in de teksten maar in hoe ze worden gebracht. Dit onderdeel van het enorme Lomax-archief maakt echter duidelijk wat dit cliché echt betekent: zelfs als je niet weet dat deze Enoch Brown een zonderling was die alleen 's nachts opdook, heeft zijn stem een directe impact op de luisteraar. Deze *holler*

combineert de twee betekenissen van het woord: het is inderdaad een schreeuwend geluid dat tegelijk klinkt alsof het je bereikt van aan de andere kant van een vallei. Dat mensen die zichzelf 'gecultiveerd' noemden hierdoor geschokt waren, hoeft niet te verbazen. Ondanks het feit dat Brown door Ruby Lomax scherpzinnig wordt neergezet als 'artist enough' om het effect van zijn stem te kunnen inschatten en er bewust mee te spelen, komt zijn *holler* op de luisteraar over als een ongekende, ongefilterde emotionele uitbarsting. In vergelijking hiermee zijn zelfs de raspende blues van Robert Johnson of Son House verfijnde stijloefeningen. Vooral de intro is indrukwekkend, wat men in het Engels met recht *arresting* zou noemen: met schril overslaande stem trekt Brown met een langgerekte *heeeeeeeeeeeeeoooooeuu-oer*-kreet de aandacht van wie zich ook in de buurt mag bevinden. Pas nadien, na een seconde of acht, beginnen zich melismatisch iets van een melodie en herkenbare woorden te ontwikkelen, zij het dan dat ze geregeld overlopen in kortere varianten van de oerschreeuw.

Een rauwe en een gestileerde o

Zo'n rauwe explosie komt in de moderne Westerse kunst nagenoeg nooit voor. Stijl (te lezen als: verfijning en de inkapseling van emoties in formele patronen) voert daar de boventoon, ook in die avant-gardekunstwerken die heel bewust het 'primitieve' exploreerden, zoals de *negerplastiek* van Picasso of de klankgedichten van Hugo Ball. Dit hebben klankgedichten uit de Europese avant-garde echter gemeen met de *hollers*: hun muzikaliteit heeft een groter emotioneel effect dan het gros van de traditionele poëzie die bestaande woorden gebruikt. Misschien onverwacht geldt dat ook voor de *Ursonate* van Kurt Schwitters (1922-1932). De naam *sonate* suggereert nochtans dat het hier een formele exercitie betreft – Schwitters volgt inderdaad getrouw het klassieke patroon van de sonate – maar het *Ur*-aspect beklemtoont het primitieve karakter. Wanneer je er echter Schwitters' eigen theoretische uiteenzetting over zijn 'Sonate in Urlauten' bij betreft, blijkt het met dat oergevoel nogal mee te vallen. Uitspraaklesjes, tabellen, regels – we zijn weer thuis. Dat effect wordt nog erger wanneer Schwitters de interteksten van zijn op het eerste, tweede en ook derde gezicht nonsensikale gedicht begint toe te lichten: blijkt hij de letters van zijn eerste stukje overgenomen te hebben van een klankgedicht van Raoul Hausmann. Verder hebben de medeklinkers van 'Dresden' hem geïnspireerd, evenals de letters in de naam Arp (van Hans Arp). Of las hij het alfabet achterstevoren... (Schwitters, deel 5, 288-290) Erg spannend is dat allemaal niet. Schwitters' eigen opname van de *Ursonate*, en de verschillende andere die op ubuweb

online te vinden zijn, zijn dat echter wel. Wat zich in eerste instantie misschien aandient als een wat belachelijk vocaal en poëtisch experiment, ontwikkelt zich zeker bij volgehouden, herhaalde beluistering tot een fascinerende exploratie van klank en structuur. Na een tijdje beginnen de frasen die vaak herhaald worden ('Rrumpff tillff toooo?' of 'Lanke trr gll/pii pii pii pii/züüka züüka züüka züüka') zich vast te zetten in je hoofd, zoals in het virus genaamd *popsong*. Bij herhaalde blootstelling aan de sonate kun je ze zelfs meezeggen. Navertellen kan natuurlijk niet – dat is juist het punt: hier wordt iets gecommuniceerd dat zich niet in woorden laat navertellen. En juist dat is wel eens de definitie van poëzie genoemd.

Vlak na de expositie met de intertekstuele medeklinkers volgt in de *Ursonate-ouverture* een lange 'Ooooooooooooooooooooo'. Die opent ook deel 2, zij het dan een fractie lager. Waarna hij nog vaak wordt herhaald. Eerst klinkt hij als een technisch nummertje om de stem helder te maken, ze te stemmen als het ware. Door de herhaling wordt het echter een motief als de andere.

Die langgerekte o kenmerkt ook het begin van de het gros van de andere *hollers* die de Lomaxen in 1939 opnamen, waaronder een hele reeks in gevangenis in Arkansas en in Brazoria, Texas. Ook gecanoniseerde varianten als de door zoon Alan Lomax in 1947 opgenomen 'Tangle Eye Blues' van Tangle Eye en de op de commerciële markt verschenen *holler* 'Levee Camp Blues' van Texas Alexander uit 1927 zetten met een langdurig 'ummm-mmm' de toon: hier volgen broeierige, klagende en tegelijk zoekende minuten. In 'Driving Levee' *holleren* de zangers om de beurt, waarbij ze bijna allemaal die lange 'ooo' of 'ummm' in hun openingsfrase opnemen – een beetje zoals jongeren elkaar veertig jaar later zouden aflossen bij het breakdancen: kleine shownummers waarmee ze een persoonlijke handtekening afleveren. En de zangers halen ook echt ongelooflijke vocale acrobatieën uit, bijvoorbeeld om via 'Goin' back to Oklahoma' naar 'O Lord' te glijden en zo naar 'git behind de sun'.

In de *fieldnotes* bij de opnamen van Irvin 'Garmouth' Lowry noemt Ruby Lomax een van zijn bijdragen 'a first-class mule-driving song which Garmouth uses in the field'. Deze *hollers* waren inderdaad hoorbaar in de velden en op plantages, maar ook in kerken in het hele zuiden. Shane en Graham White wijzen op de constante muzikale achtergrond in de kerk – het doorlopende kreunen, zuchten, schreeuwen en stampvoeten – maar ook op 'slave vocal music that frequently assumed the character of 'pure sound,' music that contained no words at all.' (White & White 2001) Het lijkt een Amerikaanse, vocale variant van de bekende Afrikaanse *talking drums*: door spraakpatronen te imiteren wordt betekenis overgebracht zonder echte

woorden te gebruiken. Want het ontbreken van woorden maakt deze muziek uiteraard niet automatisch betekenisloos. Uit het onderzoek van White en White is gebleken dat de *hollers* ook werden ingezet op plaatsen en momenten die geen reguliere, directe communicatie toelieten. Zo functioneerden ze als een soort geheimtaal, onbegrijpelijk voor de blanken.

Taalplezier als taalkritiek: *Ursonate*, hiphop en scat

Daarmee is een belangrijke constante in dit verhaal aangegeven: door hoorbaar af te wijken van het dagelijkse taalgebruik houden *hollers* en andere klankgedichten automatisch een vorm van taalkritiek in. Referentiële taal wordt tot een minimum beperkt en toch wordt er volop gecommuniceerd. En dat gebeurt dus ook in het extreme taalexperiment van Kurt Schwitters. Ik hoorde ooit een volledige live-uitvoering door actrice Marijke Pinoye bij Theater Zuidpool in Antwerpen en zij wist van de *Ursonate* – louter met klanken – nu eens een spannend, dan weer een hilarisch verhaal te maken. Onvergelijkbaar grappig bovendien – ook in de opname die Schwitters zelf maakte. De volgende passage reciteert hij razendsnel:

Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm
 Grimm glimm gnimm bimbimm

Bumm bimbimm bamm bimbimm
 Bumm bimbimm bamm bimbimm
 Bumm bimbimm bamm bimbimm
 Bumm bimbimm bamm bimbimm

Het heeft iets van het kinderlijke spelen met klanken, zoals Van Ostaijen doet aan het begin van ‘Vers 4’ (‘Lalla/lallen/Lalla/lallen/lillen/lil’) of ‘Barbaarse Dans’ (‘Holoho/holoho/tata/tata/tatata/holoho/holoho/Bam’). Voor Van Ostaijen maakten deze frasen deel uit van zijn zoektocht naar een manier om van elke lezer bovenal een *luisteraar* te maken, iemand die ontvankelijk zou worden voor de communicatieve kracht van klanken. Experimenterende dichters zochten het in de twintigste eeuw wel vaker in die richting. Cees Buddingh’, bijvoorbeeld, die in enkele van zijn legendarische *Gorgelrijmen* veelal strakke ritmische patronen vulde met nonsenswoorden als ‘porgel’, ‘knezidon’, ‘poetskatoe’ en ‘kwabbeldras’. Bij Jan Hanlo vind je het eveneens, niet alleen in het beruchte ‘Oote’ of in het wel erg mimeti-

sche 'De Mus' ('Tjielp tjielp', 70), maar ook in het met gevoel voor understatement 'een paar vreemde teksten' genoemde gedicht dat eerst als plaagstoot aan Rudy Kousbroek verscheen in *Podium* en later zonder commentaar in de verzamelbundel *Gedichten* terecht kwam: 'hasabawafo/ifu taqajutaf hasabat panapapanu e'pawabafamo qafasaloto,' begint het (94), om nog enkele strofen op Hugo Ball-achtige wijze sibillijns door te gaan. Minder extreem en daardoor misschien wel speelser treffen de frasen 'Hee, poppelepee' en 'pom pom pom' in 'Inleiding tot een gebed' van Fritzi Harmsen van Beek. (12-13) Hier gaat het niet zozeer om het imiteren van primitievere oerkreten of andere dierengeluiden als wel om het opengooien van registers. In het op andere plekken veelal sprookjesachtige universum van dit gedicht weerklinkt zo dagelijks gebabbel ('Zodoende') op een manier die in het midden laat of het toch niet ook een geheime toverspreuk zou kunnen betreffen.

Critici hebben deze (momenten van) klankpoëzie gelezen als bewuste verstoringen van het dagelijkse taalgebruik, als een kritiek ook op wat Siegfried J. Schmidt in deze context noemde het 'endlosen Kommunikationsgemurmur der Mediengesellschaft'. (in Lentz 17) De media lijken echter in vele gevallen resistent tegen het virus van de babelbabbel. Meer nog: eigenlijk vinden ze dit gewoon leuk. Er gaat immers een heel sterke charme uit van dit soort woordspel, zeker als er vormen van rijm in het geding zijn. Kinderen die leren praten, zijn op soortgelijke wijze gefascineerd door klanken, ook als die semantisch gesproken niets met elkaar te maken hebben. Ook in al dan niet freestylende hiphop worden klanken en woorden geproefd en tegen elkaar uitgespeeld zonder veel consideratie voor wat *Van Dale* of *Webster's* hiervan zouden kunnen vinden. Van belang is bovenal dat de teksten rijmen, logische verbanden zijn daarbij bepaald niet prioritair. Vooral in dialectrap laten Vlaamse hiphoppers zich in dat opzicht zeer welsprekend gaan. De jongens van 't Hof van Commerce uit het West-Vlaamse Izegem blijken, zoals het rappers betaamt, vooral erg goed in zelfverheerlijking ('Domistiek, manjefyk stik antyk ik ben nog mjir potent dan tiendûst volt illuttrieb') en het intimiderend afzeiken van anderen ('t ang myn klwôtn út, skid út, laffe pût, onwôzeln tût' of 'kiek noar ik ô'k bezig benne teegn gie, laffe salami, 'k skipp'u me myn skoene van ier nô Walibi'). Het maken van onverwachte combinaties door te rijmen op het niveau van een tweejarige: het is zeker een deel van het succesrecept van 't Hof van Commerce, wat uiteraard als groot compliment is bedoeld want de groep beseft heel goed de blijvende aantrekkingskracht van dit soort taalspel. In nog extremere mate wordt dit uitgebuit in 'Watskeburt' van de hiphopgroep De Jeugd van Tegenwoordig, een onnavolgbare mix van Amerikaanse en Amsterdamse

slang, dialectwoorden, leuk klinkende onzin of geheimtaal ('Watskebizzy bizzle rob robber', 'zonder clout', 'Wat is niau krauw?'). Vaak worden woorden opgerecht ('kaaaankermoer') of al dan niet door de tweede of derde stem in imitatie-Engels uitgesproken of herhaald, waardoor 'tuig' bijna klinkt als 'thug' en 'tot de grond' als 'tot de gwan'. Veel meer nog dan de genregebonden vuile praat zijn het die bizarre woorden ('sjembek', 'watskebur't zelf) en nonsensspelletjes die in het hoofd van de luisteraar blijven hangen en die wellicht in hoge mate hebben bijgedragen tot de cultstatus van dit nummer.

Dit soort woordspel gaat natuurlijk ook om indruk maken, intimideren zelfs. Vaste prik bij freestyle en poetry slams is tonen dat je de sterkste bent – verbaal trachten te regelen wat in het andere geval fysiek bewezen moet worden. Het is een spel dat bij Mohammed Ali bijna voodoo-allures kreeg. Een intussen klassiek voorbeeld is het welhaast satanische genot waarmee hij in 1974 tijdens de voorbereiding van de *Rumble in the Jungle* tegen George Foreman de Zaïrese kinderen aanmoedigt om hun strijdkreet 'Ali, boma ye' ('Dood hem, Ali') als een mantra te herhalen. Of zijn aankondiging voor een volgende wedstrijd om de wereldtitel: 'It's gonna be a killa, a chillla, and a thrilla when I get that gorilla in Manilla.'

Binnen de Amerikaanse popcultuur had zich eerder in de twintigste eeuw ook een heel andere vorm van taalplezier ontwikkeld, het woordloze scat-zingen. Een eerste bekend voorbeeld, 'Heebie Jeebies', staat op een sessie die Louis Armstrong in 1926 opnam in Chicago, maar hij is er zeker niet de uitvinder van. Wellicht is scat een mengeling van Afrikaanse en Amerikaanse vaudeville-invloeden, waarbij zowel blanke (Cliff Edwards) als zwarte (Ethel Waters) entertainers en zangers hun bijdrage leverden. Zelf verklaarde Armstrong dat hij zijn tekstblad had laten vallen in de studio en dan maar snel wat nonsenswoorden had bedacht. (Shipton 576-577) Ook toen al viel het publiek voor deze woordspelletjes, want het liedje met de geïmproviseerde regel 'Eeff, gaff, mff, dee-bo, dee-la-bam' werd Armstrongs grootste hit tot dan. In een paar weken tijd werden er veertigduizend van verkocht en al heel snel weerklonken Armstrongs scatfrases als hippe insiderstaal in het zwarte uitgaansmilieu. En ook in deze hype kan een protest tegen het dagelijkse (blanke) taalgebruik worden gelezen. Zoals een van de fans van Armstrong het uitdrukte: 'We like nonsense because all the squares believe something has to mean something all the time.' (in Leonard 329) Waardoor in hun kringen deze nonsens erg betekenisvol werd. In een volgende fase zou de woordloze jazzzang steeds meer in de richting van een vocale imitatie van allerhande blaasinstrumenten evolueren. Het vrije en swingende woordspelplezier werd zo al snel ondergeschikt aan stilistisch excelleren. In oktober 1927 imiteerde Adelaide Hall in Duke Ellington's

‘Creole Love Call’ een trompet, waarna de trompettist par excellence, Armstrong zelf, twee maanden later in ‘Hotter than That’ in een duel-duet met gitarist Lonnie Johnson met zijn stem soleert als was het een trompet. (Shipton 577-578) Een ongeëvenaard hoogtepunt bereikte deze techniek in het werk van The Mills Brothers, die samen klonken als een volledig jazz-ensemble, terwijl ze alle instrumenten imiteerden met hun stem. Het spel- se scatten maakte intussen Cab Calloway wereldberoemd (‘Hi-de-hi-de-hi-de-ho’), waarbij het opvalt dat de man zelf zijn zingende interactie met het publiek en zijn band omschrijft als *hollering*. (in Shipton 583) Een van de grootste wereldhits waarin scat en gewone zang samenkwamen was ‘Flat Foot Floogie’ van Slim Gaillard (1938), ontzettend vaak opgenomen, niet alleen door The Mills Brothers en Armstrong, maar eind 1945 ook door Gaillard in gezelschap van de helden van de nieuwe generatie: Dizzy Gillespie en Charlie Parker. Het was een geruchtmakende opname, want eens te meer kwam de combinatie van schijnbare nonsens en privétaal op de blanke over als bedreigend en in Los Angeles werd de nieuwe bebop ‘with overdone lyrics full of bawdiness, references to narcotics and double talk’ door een belangrijke radiostation in de ban gedaan. (in Shipton 586) Gillespie zelf zou de volgende jaren hits scoren met explosies van energieke vrolijkheid als ‘Oop Bop Sh’ Bam’, ‘Ool-Ya-Koo’ en ‘Oop-pop-a-da’: het blazers- imiterende scatten van Armstrong wordt hier door de bebopmolen gehaald, maar tegelijk exploreert Gillespie heel duidelijk de effecten die leuke kreten (‘Bli ah bu du la Be bli bop’) kunnen hebben. In het samen met Kenny Hagood gezongen ‘Oop-pop-a-da’ worden tijdens het scatten ook kinderstemmetjes uitgetest, waardoor het lijkt of er plots van tenor- naar altsaxofoon wordt overgeschakeld.

De ene kreet is de andere niet

Een latere scat van Gillespie, ‘Sabra Y Blu’, werd door Jerome Rothenberg en Pierre Joris opgenomen in de ‘Some Oral Poets’-afdeling van *Poems for the Millennium* (1998, 505-506). De samenstellers leggen daarbij expliciet het verband met de dadaïstische klankgedichten uit hun corpus. (486) Daarmee lijkt de cirkel rond. De vraag blijft echter of hier sprake kan zijn van meer dan toevallige verwantschap. Vanuit de kant van de dadaïsten zelf lijkt dat alvast wel het geval. Op de Balkan verscheen in 1922 het tijdschrift *Dada Jazz* van Dragan Aleksic. Dichter bij huis droomde Paul van Ostaijen in 1920 in Berlijn van een ‘jazz op de melodie van/Frère Jacques’ in dezelfde bundel waarin hij ook met lallen experimenteerde. ‘Smaak en beschaving zijn verdomde gewichten aan het been van een Europeër,’ verzuchtte hij in datzelf-

de jaar (113) en hij was niet de enige avant-gardist die in dat opzicht zijn hoop had gesteld op invloeden uit Afrika en Amerika. Zijn kennis van de jazz mag op dat moment dan uiterst rudimentair zijn geweest, dat het genre vormen van geritmeerde vrijheid bracht die haaks stonden op de Europese tradities maakte het bij voorbaat interessant. Van Ostajens grote voorbeeld Blaise Cendrars zou een jaar later, in 1921, in zijn *Poèmes Nègres* Afrikaanse teksten die tot dan louter etnologische interesse hadden genoten tot literatuur verheffen. (In 1916 deed Tristan Tzara in Cabaret Voltaire hetzelfde, maar zijn aangekondigde boek *Poèmes Nègres* verscheen pas postuum.) Cendrars' boek zou op zijn beurt een inspiratiebron vormen voor de Negritude-beweging die Aimé Césaire en René Depestre in de jaren dertig uitbouwden en die samen met de Harlem Renaissance voor een zwarte culturele bloei zouden zorgen waarvan ook de bebop een uitvloeisel is. Maar dat is natuurlijk niet hetzelfde als rechtstreekse invloed. Voor Gillespie was het voorbeeld van Armstrong van belang en die laatste had Hugo Ball niet nodig om het scatten te ontwikkelen.² Voor de zangers van de *field hollers* geldt dit natuurlijk nog in veel hogere mate. Uit de *field notes* van Ruby Lomax valt duidelijk af te leiden dat het hier ook in de gevallen van de *loners* en gevangenen om zelfbewuste zangers gaat – Lomax gebruikt het woord 'artists' – maar van Europese en andere *high art*-kunstontwikkelingen hadden ze geen weet. De typering die de Franse avant-gardedichter Pierre Albert-Birot gaf van klankgedichten – 'Poèmes à crier et à danser' (in Lentz, 111) – mag dan al bij uitstek geschikt lijken voor veel van de opnamen van de Lomaxen, dat betekent vanzelfsprekend nog niet dat ze verder veel met elkaar te maken hadden.

Mij is eigenlijk maar één geval bekend van een woordenloos klankspel waarbij Amerikaanse en Europese tradities bewust en expliciet een huwelijk zijn aangegaan. Op *Todos os Olhos* van de Braziliaanse zanger Tom Zé staat het korte 'Um "Oh" E Um "Ah!"' (1973) – net geen minuut onverstaanbare kretologie, verpakt in een hoes die een grapje uithaalt met de plaatselijke censors én met de surrealistische erfenis. Wat lijkt op een volledige oogbal (cf. het met een scheermesje doorgesneden oog in de film *Un Chien Andalou* van Luis Buñuel en Salvador Dalí), blijkt bij nader toezien een knikker te zijn die in een anus is geschoven. Bij uitstek het soort subtiele provocatie die je kunt toevertrouwen aan Zé, die in de jaren zestig met Gilberto Gil en Caetano Veloso deel uitmaakte van de invloedrijke Tropicalismo-beweging, een unieke poging om de dadaïstische en surrealistische avant-garde te combineren met elementen uit de plaatselijke popmuziek en de ginds uitzonderlijk prominente *poesia concreta* van dichters als Augusto de Campos.

Die verbinding met de popcultuur heeft de Europese avant-garde veel

minder overtuigend gemaakt. Maar marginaal is ze niet en dat is ze eigenlijk nooit echt geweest. Marinetti publiceerde zijn futuristisch manifest op de eerste bladzijde van *Le Figaro*. De toch wel uitzinnige avonden in het Cabaret Voltaire waar Hugo Ball zijn bizarre *Lautgedichte* voorlas, konden op veel publieke belangstelling rekenen. Al snel verkochten de kubistische en expressionistische schilders hun doeken voor veel geld. Toen de Franse firma Pathé vlak voor de Eerste Wereldoorlog experimenteerde met geluidsopnamen behoorde avant-gardedichter Guillaume Apollinaire tot de eersten die in de studio werden uitgenodigd. Daarbij vergeleken was het Afro-Amerikaanse klankgedicht uitzonderlijk marginaal. De producenten werden lange tijd niet eens tot de Amerikaanse cultuur gerekend. En ook toen de Amerikaanse regering na de Eerste Wereldoorlog besliste om zich verder los te maken van Europa en de plaatselijke cultuur als centraal onderzoeksonderwerp naar voren werd geschoven, bleek de aandacht voor zwarte expressievormen voorwaardelijk. Veel blanke wetenschappers bleven bewust blind voor uitingen van zwarte creativiteit, zeker wanneer het seculiere varianten betrof die ook nog eens kritisch voor de blanken zouden kunnen zijn en 'offensive' taalgebruik hanteerden. (Redmond 1976:33) *Field hollers* en *scat* werden inderdaad soms als een gevaar voor de blanke orde beschouwd – juist door hun veelal onverstanebare karakter kon een paranoïde geest achter elke kreun, zucht of kreet een staatsgevaarlijke of zedeloze boodschap vermoeden. En dat terwijl het de makers veelal vooral te doen was om het plezier van het woordspel en de indirecte communicatie die bij de goede verstaander vaak harder aankomt dan de expliciete.

Yo Brother Pound! Dag kleine vis

Nog maar eens een Verdediging van de Poëzie

'Als een hond naar je toe loopt, fluit hem achterna.' (Henry David Thoreau

[Dagboekantekening, 26 juni 1840])

o. Ja, natuurlijk zijn er grenzen. Maar ook wij moeten de dag doorkomen. En de nacht.

1. Eerst iets over het genre. En daarmee bedoel ik voorlopig niet de poëzie zelf, maar het genre van de *defence of poetry*. Als ze verdedigd moet worden, gaat men er dus van uit dat de poëzie wordt aangevallen, dat ze in nood verkeert. Maar is dat het geval? Ja, hoor ik mensen uit het boekenvak en de poëziesector verzuchten. Je raakt poëziebundels zelfs aan de straatstenen niet kwijt. Belangrijke poëzieprijzen (vsb, Vlaamse Cultuurprijs, Jan Campert-, Paul Snoek- of Pernath-prijs) kunnen alleen maar dromen van de media-aandacht die de Ako-, Gouden Uil- of Libris-prijs genereren. Behalve Hugo Claus of Gerrit Komrij is er nauwelijks een dichter die door grote, veelgelezen bladen als *Humo* of *Elsevier* interviewenswaardig wordt bevonden. Het aantal poëzierecensies in de kwaliteitspers neemt zienderogen af. Het middelbaar onderwijs schenkt nagenoeg geen aandacht meer aan de poëziecanon. Hogeschool- en universiteitsstudenten en hun professoren letteren laten er zich op voorstaan dat ze geen gedichten lezen, want dat ze die toch niet begrijpen en dat ze trouwens nog nooit gehoord hebben – laat staan iets gelezen hebben – van zogenaamd belangrijke, vooraanstaande dichters als Dirk van Bastelaere of Kees Ouwens. Bibliotheken en het gros der boekhandels kopen nauwelijks of geen poëziebundels in, en waarom zouden ze ook? Behalve wanneer het thematische bloemlezingen betreft, worden ze toch niet uitgeleend of verkocht. En daarmee zijn we aan het grootste pijnpunt gekomen (en meteen de verklaring voor al het voorgaande): poëzie wordt niet gelezen. Het aantal echte poëzielezers is verwaarloosbaar klein. Poëzie willen verdedigen in dit klimaat, moet dan zoiets zijn als kantslossen promoten in bokserkringen. Niet dat je er een blauw oog mee riskeert. Hoongelach zal volstaan. Poëzie is niet interessant. Poëzie is out.

Of toch niet, want het bovenstaande doemscenario kan met gemak worden omgedraaid. Poëzie is niet dood. Vele duizenden mensen schrijven zélf poëzie (ook al lezen ze nauwelijks gedichten). De dichtkunst bloeit ook al jaren op de podia van *De Nachten*, *Crossing Border* en *Saint Amour*. Wan-

neer dichters optreden in het Vlaamse Parlement, komen daar vierduizend mensen naar luisteren en is er voor vele honderden geïnteresseerden geen plaats meer. De Utrechtse Nacht van de Poëzie verkoopt jaar na jaar uit. Ook zonder dat de poëziepolitie daarop aandrong, kregen de dichtkunst en de dichters een prominente plaats in het programma van Antwerpen Boekenstad 2004, het Groot Beschrijf en Zuiderzinnen. Talrijke Vlaamse, Nederlandse, ja zelfs Franse en Portugese verzen verschijnen – dankzij veel geld van het Vlaamse Ministerie van Toerisme en de Europese Unie – aan de Belgische kust. Zelfs de hele Antwerpse Boerentoren is eens een tijd als gedicht verkleed. Boekenchefs bij de Vlaamse ‘kwaliteitskranten’ beweren doorlopend op zoek te zijn naar nieuwe poëzierecensenten. Ons kleine taalgebied telt met *De Poëzieland*, *Awater*, *Krakatau* en *Het Liegend Konijn* liefst vier tijdschriften die exclusief aan de dichtkunst zijn gewijd. De tweeduizend exemplaren van het eerste nummer van Jozef Deleus *Konijn* waren in een paar maanden helemaal uitverkocht, waarbij we niet kunnen uitsluiten dat de gedichten in dit tijdschrift ook echt worden gelezen. En dat laatste geldt wellicht ook voor de verzen die elk jaar tussen de koeien en beeldende kunstwerken van Watou worden opgehangen. Ook buiten het West-Vlaamse platteland fêteert men dichters. Beweert men ze zelfs nodig te hebben. Onder meer Antwerpen, Brugge, Groningen, Dordrecht, Middelburg, Gouda, Ninove en Gent hebben of hadden een officiële stadsdichter. Brussel overwoog een poëzie-intendant aan te stellen en koos uiteindelijk voor een meertalig Dichterscollectief. Gedichtendag beheerst eind januari telkens opnieuw de kranten en openbare radiostations. In Nederland is de verkiezing van de Dichter des Vaderlands een heus media-event. Nederlandstalige hiphop, Poetry Slams en leesavonden van NOK en andere Liseuses Fabuleuses brengen een heel nieuw publiek in contact met de dichtkunst. Nederlandse en Vlaamse animatiefilmers gaan enthousiast aan de slag met gedichten; ze maken er voor het project *DichtVorm* filmpjes bij die op het internet en op cd-rom staan en die speciaal voor het middelbaar onderwijs in aantrekkelijke lespakketten worden opgenomen. Doorlopend studeren er in Vlaanderen en Nederland letterenstudenten af op het werk van dichters of op meer theoretische, poëtische kwesties. En bovenal: jaarlijks verschijnen er in ons taalgebied meer dan honderd nieuwe bundels, op de markt gebracht door reguliere uitgevers. En zij vinden blijkbaar ook een publiek voor de steeds frequenter verschijnende nieuwe studies over oude en hedendaagse poëzie, over poëziegeschiedenis en -theorie, over dichters en hun publiek. Blijkbaar vinden veel mensen poëzie toch interessant. Zo beschouwd, lijkt poëzie zelfs in.

2. Ik overdonder u met feiten die elkaar radicaal lijken tegen te spreken. Hoe zit het nu eigenlijk met die dichtkunst? Als ze niet verdedigd moet worden, waarom dan deze 'verdediging'? Een eenduidig verhaal is duidelijk niet op zijn plaats is. Het gaat goed én slecht. Poëzie is de laatste jaren steeds vanzelfsprekender deel gaan uitmaken van de zich immer gulziger uitbreidende cultuur- en amusementsindustrie, met al haar manifestaties, mediasponsoringen en marketingtrucs. Dat genereert rumoer, aandacht en soms ook echte interesse, wie weet zelfs geconcentreerde lezers. Toch kan dit alles het negatieve gevoel rond poëzie niet wegnemen. En dat komt allicht doordat de dichtkunst – ondanks bovengenoemd gedaas – twee ongeschreven wetten van onze tijd op flagrante wijze schendt: ze is niet cool en niet voor iedereen meteen toegankelijk. Ze heeft dus een dubbel imago-probleem want is tegelijk halfzacht en elitair. Een combinatie die helemaal dodelijk wordt wanneer er de simpele vaststelling aan wordt toegevoegd dat de meetbare impact van gedichten erg klein is.

Nu is de invloed van hedendaagse dansvoorstellingen of fotografietoonstellingen ook te verwaarlozen, maar dat wordt als minder problematisch beschouwd. Van beelden en beweging wordt blijkbaar makkelijker aanvaard dat ze er gewoon zijn; bij poëzie ligt dat veel moeilijker, al blijft het onduidelijk waarom dat zo is. Dansen is in zekere zin een vorm van oneigenlijk bewegen, zoals dichten een vorm van oneigenlijk taalgebruik is. Maar toch blijkt dans zich een graad van abstractie te kunnen permitteren die bij dichtkunst veelal irritatie (want letterlijk: onbegrip) opwekt. Dans kan een toeschouwer nog relatief onproblematisch over zich laten komen. Dans wordt ervaren. Een gedicht, gemaakt uit taal, willen we meteen kunnen begrijpen. Zolang een dichter – zoals een stadsdichter of slammer – gewone dingen op een *schone* maar herkenbare manier verwoordt, is er niet echt een probleem. Wanneer het beeldgebruik gewaagder wordt en de anekdote en de boodschap in de taal verdwijnen, dreigt het gedicht als onverstaanbaar, onbegrijpelijk, ja zelfs onleesbaar afgeserveerd te worden en de dichter als een aansteller. 'De dichter is iemand die het schoon kan zeggen.' Maar zodra dat *schone* niet meer herkenbaar is, werkt hij of zij op de zenuwen. En dat is niet abnormaal. Want waarom zegt de dichter eigenlijk niet gewoon waar het op staat? Het heeft er alle schijn van dat hij dat gewoon *weigert*. De dichter lijkt op iemand die belletjetrek komt doen, hard wegloopt en, wanneer hij merkt dat er toch iemand de deur openmaakt, schoorvoetend terugkomt om dan met een glinsterende mond vol tanden te blijven staan grijnzen. Iemand die het geijkte communicatiepatroon doorbreekt, moet natuurlijk niet komen klagen dat hij geen gehoor vindt. De dichter zal zich verdedigen door op te werpen dat hij niet anders kan, dat hij het niet duide-

lijker kan zeggen. Dat hij misschien zelfs niets anders wil zeggen dan dat hij het niet kán zeggen. Maar daar trapt u niet in, natuurlijk, want Marco Bor-sato kan het wél anders zeggen en Flip Kowlier ook. Wat is dan eigenlijk het probleem van die dichters?

Het probleem is dat zij in een heel andere traditie werken. En nagenoeg alles wat in mijn eerdere verhaal negatief werd beoordeeld, heeft met die andere traditie te maken. De dichtkunst die zich laaft aan volksmuziek en podia wordt niet in die mate als elitair beschouwd en behoeft geen publieke verdediging. Hetzelfde geldt voor poëzie die op subtiele wijze ervaringen en emoties verwoordt. Maar die teksten die zich spiegelen aan Stéphane Mallarmé (en niet aan Guido Gezelle), aan Ezra Pound (en niet aan Felix Timmermans) en aan Paul Celan (en niet aan J.C. Bloem of Herman de Coninck) zetten zichzelf buitenspel, stellen zich bloot aan de zonet verwoorde kritiek en hebben, zo valt te vrezen, een straffer pleidooi nodig dan ik hier kan verschaffen.

3. Dat neemt natuurlijk niet weg dat ik het toch moet proberen. En zoals bij nagenoeg alles in het leven moeten we voor een verklaring terug in de tijd. De breuk tussen dichter en publiek dateert niet van gisteren. Toch is hij niet zó oud. In 1846 kreeg de Oost-Vlaamse dichter Karel Lodewijk Ledeganck, auteur van *De drie zustersteden*, in Antwerpen (de door hem het meest enthousiast bezongen Vlaamse stad) het soort ontvangst dat vandaag enkel nog internationaal triomferende sportlui te beurt valt. In 1812 verkocht Lord Byron in twee weken elfduizend exemplaren van de eerste zang van *Childe Harold* en werd hij zelf een schandaal- en societyfiguur die de aantrekkingskracht van David Beckham combineerde met de verdorven faam van Kurt Cobain. Toch was de poëzie ook toen al niet meer voor iedereen een vanzelfsprekendheid. Nauwelijks negen jaar na Byrons bestseller, in 1821, schreef de romantische dichter Percy Bysshe Shelley *A Defence of Poetry*. Hij was hiertoe uitgedaagd door een traktaat van zijn vriend Thomas Love Peacock, waarin die had beweerd dat de poëzie haar beste tijd had gehad. De verlichting, industrialisering, rationalisme, *brief*, het grootse project van Vooruitgang en Moderniteit stond, volgens Peacock, haaks op het gevoelsmatige, romantische en doelloze van de poëzie. Peacock mocht dit dan nog half plagend hebben bedoeld, Shelley nam het ernstig, omdat de Engelse Utilitaristen er in die tijd inderdaad soortgelijke ideeën over kunst en poëzie op nahielden. Waarde en menselijk geluk hingen voor hen samen met de ontwikkeling van een industriële cultuur. Shelley kon het daar niet mee eens zijn. Zijn scherpe oog voor de blinde vlek van het nutsdenken gaf aan dat het utilitarisme er misschien wel in kon slagen om veel goederen te produceren, maar dat het die

niet rechtvaardig onder de mensen verdeeld kreeg.¹ En ook op het vlak van de zingeving scoorde het slecht: aan feitenkennis was er geen gebrek, maar hoe al die kennis in het leven geïntegreerd moest worden, bleef onduidelijk.² Shelley draaide Peacocks redenering om: poëzie was niet uit de tijd, maar juist heel erg nodig. Voor Schoonheid en Waarheid was de mens immers afhankelijk van de poëzie. Zonder die poëzie kon er, ook in de moderne tijd, geen sprake zijn van beschaving. Met ‘poëzie’ bedoelde Shelley niet zozeer afzonderlijke gedichten als wel alles wat met verbeelding te maken heeft. En die verbeelding is niet alleen van groot belang om de mensen plezier te bezorgen, maar bovenal ook om van hen *beter* mensen te maken. ‘The great instrument of moral good is the imagination’. (750) Daarbij is poëzie van levensbelang, want dankzij die poëzie leer je je inleven in het plezier en, bovenal, de pijn van anderen. Shelleys betoog is bevlogen en ook vandaag nog inspirerend. (Martha Nussbaums geloof in de mogelijkheid om via literatuur – zij heeft het vooral over romans – empathischer en dus betere mensen te worden, is hiermee rechtstreeks verwant.) Maar er zit ook een aspect aan dat de poëzie – en dan vooral het publieke imago van de dichtkunst – onnoemelijk veel schade heeft berokkend. Want de implicatie van zijn met veel apodictische geestdrift geformuleerde stelling dat de dichters ‘de niet-erkende wetgevers van de wereld’ zijn, heeft die dichters een *air* bezorgd dat in de negentiende eeuw misschien nog wel indruk maakte, maar dat vandaag vooral ondraaglijk arrogant overkomt. Sir Philip Sidney had in zijn *Defence of Poesy* op het eind van de zestiende eeuw de dichters tot overwinnaars uitgeroepen in een debat met geschiedkundigen en filosofen (‘setteth the Lawrell Crowne upon the Poets as victorious, not onely of the Historian, but over the Philosopher’), maar Shelley ging nog veel verder. Hij noemde de dichters ‘de spiegels van de reusachtige schaduwen die de toekomst op het heden werpt; de woorden die uitdrukken wat ze niet begrijpen; de trompetten die de strijd bejubelen en niet voelen wat ze teweegbrengen; de invloed die niet bewogen wordt, maar beweegt’. (in Den Boeft, 157) Met die laatste formulering over de onbewogen beweging stelde Shelley de dichter gelijk aan God. Zo’n hoogmoedige daad moest wel slecht aflopen.

Niet dat Shelley hiermee alleen stond in de negentiende eeuw. ‘De dichter is de gezant van de Goden op aarde,’ aldus Novalis. (15) En volgens Ralph Waldo Emerson (1803-1882) in zijn essay ‘The Poet’ uit 1844 is de dichter ‘the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the centre. [...] He is the true and only doctor [Emerson bedoelt hiermee: leraar, GB]; he knows and tells; he is the only teller of news, for he was present and privy to the appearance which he describes. He is a beholder of ideas, and an utterer of the necessary and causal.’ Ook Walt Whitman (1819-

1892), de grote Amerikaanse dichter van de nieuwe tijd en van de democratie ('*And sing me before you go the song of the throes of Democracy*', 273), schetst in zijn 'By Blue Ontario's Shore' een portret van de dichter als iemand die boven alle dagelijkse onenigheden en kleinheid staat verheven. De dichter,

He is no arguer, he is judgment, (Nature accepts him absolutely,
He judges not as the judge judges but as the sun falling round a
helpless thing (279)

Whitmans beeld van de dichter als natuurlijke leidsman zou tot diep in de twintigste eeuw schrijvers inspireren, met alle gevolgen van dien, zeker wanneer ze (zoals Wies Moens of Radovan Karadzic) ook nog politieke ambities gingen koesteren. Voor het overige speelt Whitman in dit verhaal echter alles behalve een nefaste rol: zijn visie op de dichter mag dan al weinig democratisch zijn geweest, zijn visie op de poëzie zelf was dat zeer zeker wel. Zijn relatief verstaanbare gedichten omhelsden de ruimte van het volledig leven, gingen het vulgaire noch het verhevene uit de weg en waren, zoals hij ze had bedoeld, even groots en meeslepend als het land waarvoor hij ze schreef.

Dat alles kan echter niet beweerd worden over de richting die de Europese en dan vooral de Franse poëzie insloeg aan het eind van de negentiende eeuw. Meer en meer plooiden de dichters zich terug op zichzelf en ontwikkelde de dichtkunst zich tot een soort Ultiem Spreken dat de band met de gewone realiteit en het dagelijkse woordgebruik doorbrak. De lezer telde niet langer mee, hij werd zelfs bewust en met veel *dédain* buitenspel gezet.³ Wat in de romantische poëzie aan het begin van die eeuw al een centraal gegeven was, werd tijdens het symbolisme en, volgens de overlevering, vooral bij de grote leidsman Stéphane Mallarmé de norm: het gedicht werd het vehikel waarmee de dichter in een hoogstpersoonlijke codetaal (niet langer) communiceerde met de buitenwereld. Het gedicht, het boek, werd een doel op zichzelf. ('Alles, ter wereld, bestaat om uit te monden in een boek', stelde Mallarmé. [291]) Het moest gezuiverd zijn van alle wereldlijke dingen, inclusief de persoonlijkheid, de aanwezigheid van de dichter zelf. Het gedicht moest puur zijn, *zuivere lyriek*. Voor geschiedenis, grappen, politiek, retoriek... was er geen plaats in het gedicht. Het resultaat was poëzie van een, voor sommigen, welhaast buitenaardse schoonheid. Maar voor veel meer mensen markeerde dit het einde van de dichtkunst als een op een of andere manier *begrijpelijke* en publieke kunstvorm.

4. Het is een van de drama's van de moderne poëzie dat ze vaak wordt bedreven door dichters die maar wat graag gemeenschapskunst met maatschappelijke ambities willen maken, terwijl het publiek er veelal doof voor blijft. De verklaring voor dat drama is, zo durf ik vermoeden, verbluffend simpel. Zich al dan niet expliciet beroepend op Mallarmé of Karl Marx, hoopten deze dichters dat het maken van *onpersoonlijke* gedichten het gemeenschapskarakter ervan zou bevorderen. Ze schreven hun 'ik' weg uit hun werk en wilden gevoelens en gedachten alleen nog *suggereren*. Expliciete gedichten over of geschreven vanuit het eigen ego waren volgens hen burgerlijk en konden dus onmogelijk een collectief belang hebben. Dit was een idee die theoretisch misschien wel goed onderbouwd was, maar die weinig rekening hield met de lezer. Want hoewel er voor die moderne poëzie wel degelijk belangstelling bestond en ze vele voornameliefhebbers telde, is ze nooit echt *populair* geworden in de betekenis van: van-het-volk. De enige poëzie die daar in ons taalgebied de afgelopen eeuw wel in is geslaagd is erg persoonlijke belijdenislyriek, gedichten met voor de lezer herkenbare gevoelens die op originele maar vooral relatief instant-begrijpelijke manier werden verwoord. Ik noemde eerder al J.C. Bloem en Herman de Coninck, maar in meer of mindere mate geldt hetzelfde voor Gerrit Achterberg, M. Vasalis, Rutger Kopland, Luuk Gruwez, Leonard Nolens, Anna Enquist en Jean-Pierre Rawie. Op Achterberg en Nolens na betreft het hier dichters die in hoge mate ahistorisch schrijven; die zich, met andere woorden, niet inschrijven in de internationale evolutie van het genre waarbij het denken en schrijven van bijvoorbeeld Friedrich Hölderlin, Osip Mandelstam, Giuseppe Ungarretti, de historische avant-gardedichters uit het futurisme, expressionisme, dadaïsme en surrealisme, César Vallejo, Ezra Pound, Gertrude Stein, René Char, Paul Celan, Ernst Jandl, Inger Christensen en John Ashbery richtinggevend is. En hier doet zich dan het volgende merkwaardige geval voor. Vooraanstaande poëziecritici als Anthony Easthope en Marjorie Perloff beweren al enkele decennia dat het romantische, lyrische gedicht waarin een herkenbare stem zich in geconcentreerde, revelerende woorden uitdrukt op sterven na dood is, en dat terwijl net dié poëzie wel een niet-gesubsidieerd publiek bereikt. Perloff en Easthope zagen en zien nog steeds een grote toekomst weggelegd voor poëzie die bewust politiek, geschiedenis, filosofie, retoriek, het banale en onzuivere verwerkt.⁴ Precies het soort poëzie dus dat een louter academisch bestaan leidt. Dat lijkt een contradictie, maar Perloff ziet dit anders. Voor haar vormt juist de wereldse blik van deze dichters een garantie op succes, ook bij het publiek. Dat deze dichters niet bevreesd zijn voor nieuwe media is voor haar een bewijs te meer van hun eigentijdsheid. Terwijl die hedendaagse dichters multimediale installaties

opzetten, de mogelijkheden van het internet en cd-roms exploreren en dus de grenzen van het genre poëzie oprekken,⁵ gaan de romantische, lyrische dichters volgens Perloff aan nostalgie ten onder. Overal zien zij bedreigingen: voor waarheid en diepe inzichten gaan de mensen te rade bij wetenschappers, tegen de beeldcultuur kunnen ze sowieso niet op, het onderwijs leidt de mensen niet langer op om gelaagde literaire teksten te ontleden. Zou het hier echt, ondanks hun publieke succes, een uitstervend ras betreffen? Onlangs hoorde ik een vooraanstaand liefhebber en verdediger van dit soort poëzie beweren dat ze inderdaad misschien wel haar beste tijd heeft gehad. Dat lijkt me echter te pessimistisch. In onze ondanks alle technologische revoluties nog altijd in hoge mate romantische cultuur, zal er wellicht nog wel enige tijd plaats zijn voor het lyrische gedicht.

Intussen lijkt de scheiding tussen de verschillende poëziecircuits in ons taalgebied alleen maar stringenter te worden. Op Nachten van de Poëzie, Saint Amour, Crossing Border en Zuiderzinnen triomferen de publieksdichters. Het officiële, gesubsidieerde, geprezen en gelauwerde poëzieleven wordt daarentegen meer en meer beheerst door de academische variant. Kijk naar wie er in 2004 genomineerd waren voor de Snoekprijs in Sint Niklaas (Astrid Lampe, Arjen Duinker, Dirk van Bastelaere, Nachoem Wijnberg, Erik Spinoy, Frans Kuipers). Kijk naar de oeuvres die ontleed worden in de meest zichtbare academische studies in ons taalgebied. Of naar wie de grootste dichtersbeurzen krijgen binnen het Fonds voor de Letteren. De laatste Vlaamse Cultuurprijzen voor poëzie gingen naar Dirk van Bastelaere en Roland Jooris. Van Bastelaere was ook de eerste poet in *residence* in Sint Niklaas. In 2004 viel mij die eer te beurt. Dat maakt hen/ons echter bepaald niet tot de meest gebloemleesde, gekochte, gelezen of bij studenten en letterminnenden gekende, laat staan geliefde dichters. Zonder officiële steun zou deze poëzie moeilijk kunnen overleven. Dat is op zichzelf niet zo erg, net daarvoor zijn subsidies uitgevonden. Problematischer lijkt het dat met de uitbreiding van de middelen en waardering die er voor deze poëzie is gekomen, het publiek niet in verhouding is meegegroeid.

5. Dat de poëzie op het vlak van publieksbereik en maatschappelijk belang in crisis verkeert, is al vele decennia een gemeenplaats.⁶ In 1962 wijdde de Franse romanist Georges Mounin er een nog altijd erg lezenswaardig boekje aan, *Poésie et société*. Met een zeer aanstekelijke mengeling van nuchterheid en betrokkenheid onderzoekt Mounin al wie volgens critici schuld heeft aan het gebrek aan lezers dat de poëzie treft. De lijst is even vermakelijk als actueel. Het is de schuld van het publiek zelf (het liet de dichters stikken en verkoos plots *Paris-Match* boven Éluard). Of nee, het onderwijs liet het afweten

(nivellering! democratisering! en wanneer er toch aandacht is voor poëzie, dan op zo'n amateuristische wijze dat leerlingen er een trauma aan overhouden). Om nog maar te zwijgen van de uitgevers: die geldwolven kijken natuurlijk alleen maar neer op de dichters, want aan hen valt er niets te verdienen. Nog erger zijn de massamedia: zij vervangen en verdringen niet alleen de poëzie, door hun populisme verzieken ze ook het intellectuele klimaat waarin de dichtkunst zou moeten kunnen floreren. Nee, bovenal zijn de dichters zelf verantwoordelijk: hun poëzie is te hermetisch, hun gedrag te elitair. En wanneer ze niet hermetisch dichten, blijken ze niets te zeggen te hebben. Ook de critici treft natuurlijk grote schuld: ze zijn té kritisch en hebben geen verstand van 'echte' poëzie. Of ze missen elk kritisch besef en vinden alles even goed. Of ze misbruiken de bundels om zichzelf interessant te maken. En dan is er natuurlijk nog de politiek (wanneer we het echt niet meer weten altijd een geschikte zondebok): het literaire klimaat is helemaal verziekt door de politiek en daar hebben de mensen dus geen boodschap aan. En wanneer ze wel politiek geïnteresseerd zijn, dan gaan ze natuurlijk kranten en tijdschriften lezen, en geen geëngageerde verzen. Nee, het is de geschiedenis zelf die verantwoordelijk is voor het gebrek aan poëzielezers: het kapitalisme verdrukt alles wat niet meteen winstgevend is, zo ook en vooral de dichtkunst.

Allemaal goed en wel, aldus Mounin, maar hiermee komen we geen stap verder. Ook de Parnassien-dichters in de negentiende eeuw vonden honderd exemplaren al een aardige verkoop, dus het is onzin om te beweren dat het huidige publiek de dichters plots liet stikken. Nooit waren de onderwijzers en docenten beter opgeleid dan vandaag, nooit waren er zoveel dichters en specialisten ook die zelflesgaven. Aan het onderwijs kan het dus ook niet liggen. De hedendaagse poëzie, zo stelt Mounin, is niet hermetischer dan de *Divina Commedia*, daaraan dus evenmin. Ondanks alle geklaag blijft het een feit dat uitgevers toch nog altijd relatief veel poëzie publiceren en ze er alles aan doen om dat zo te houden. De massamedia brengen de poëzie naar de mensen via radio en plaatopnamen. Hun treft al helemaal geen schuld. En de poëziekritiek mag dan al op niets trekken, hij wordt toch niet gelezen en kan dus ook geen nefaste invloed hebben op het leesgedrag. De verantwoordelijkheid van de politiek lijkt ook relatief: in andere, even gepolitiseerde eeuwen werd wel veel poëzie gelezen. Het kapitalisme vormt inderdaad een weinig vruchtbare bodem voor poëzie, maar was de aandacht voor de dichtkunst in de prekapitalistische tijd zoveel groter? Het grote succes van de dichtkunst in de Sovjet-Unie schrijft Mounin minder aan het communisme toe dan aan het analfabetisme dat er tot ver in de twintigste eeuw heerste, waardoor orale (en dus poëtische) tradities er beter bleven gedijen.

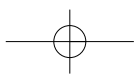
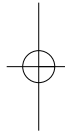
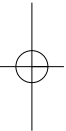
In onze Westerse cultuur functioneert de officiële poëzie niet langer als een bron van spontaan esthetisch plezier. Alleen wie ingevoerd is in onze specifieke poëziecultuur – en er dus de geschiedenis van kent, weet wat er op het spel staat – kan er een bepaald soort cultureel genot aan beleven. Het is een inspanning die niet vanzelfsprekend is en dus is ook het voortbestaan van de poëzie-zoals-wij-ze-kennen niet vanzelfsprekend. Is het dan denkbaar dat deze poëzie gewoon uitsterft, zoals diersoorten of andere kunsttakken? Of is het niet veel waarschijnlijker dat waarvoor vroeger naar gedichten werd gegrepen, dat het publiek daarvoor nu stripverhalen, detectives, populaire muziek, de massamedia, ja zelfs de 24 uur van Le Mans, de voetbalstadions en de Ronde van Frankrijk heeft? En dat daarin de poëzie van deze tijd steekt? Dat de poëzie dus niet verlaten, laat staan dood zou zijn, maar simpelweg... verhuisd? (Hét voorbeeld van de laatste jaren: het dansende plastic zakje uit de film *American Beauty* van Sam Mendes uit 1999.) Mounin achtte het zeer wel mogelijk en het maakt zijn analyse er alleen maar overtuigender op. Aan cultuurpessimisme had hij geen boodschap, maar aan naïef en even ahistorisch optimisme evenmin. Toch zag hij, als taalkundige, de toekomst van de dichtkunst uiteindelijk niet donker in. Behalve een duidelijke communicatieve functie heeft de taal ook een expressieve waarde en die is volgens hem onverbrekkelijk met de poëzie verbonden. De taal loopt naar de poëzie zoals water naar de rivier, stelde hij zelf in een dichterlijk moment. (104) Zolang de gesproken taal blijft bestaan, zal de mens er mee experimenteren en dus poëzie maken.

6. En zo zijn we eindelijk waar we moeten zijn. Bij de taal, enige bouwstof van de poëzie. Want een dansend plastic zakje mag dan al poëtisch zijn, het is geen poëzie. En hetzelfde geldt voor een dieptepass van Zinédine Zidane of een foto van Stephan Vanfleteren. 'Poëzie = woordkunst', schreef Paul van Ostaijen al en dat blijft de enige definitie. De vraag is dan natuurlijk welke taal, welke woorden er worden gebruikt in het gedicht. In *Poetry as Discourse* (1983) geeft Anthony Easthope aan dat in een middeleeuwse ballade een 'sociolect' wordt gebruikt, een taal dus die door een gemeenschap wordt gedragen en herkend. *The Cantos* van Ezra Pound werden daarentegen geschreven in een 'ideolect', een taal die in hoge mate persoonlijk, ideosyncratisch is. (160) Het maakt de ballade tot volkskunst en *The Cantos* tot een uitermate elitaire tekst, hoe didactisch de auteur het ook bedoeld moge hebben. Hiermee zijn twee uitersten geschetst, relatief onnavolgbaar in hun extremiteit. Maar wat is er denkbaar tussenin? Nogal wat, dunkt me. Wat Pound wel eens dreigde te vergeten, was dat deze gedichten in al hun vernuftige gelaagdheid eigenlijk gezongen zijn, teksten die in hoge mate met

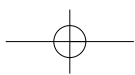
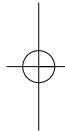
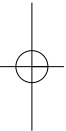
muziek verbonden zijn. Easthope vermoedde dat net in die combinatie met muziek een mogelijkheid zat om het gemeenschapskarakter van de poëzie als genre te vergroten. Hij zag het solistische, lyrische gedicht verdwijnen, ten voordele van een muzikale variant die ook zonder subsidies van The British Council zou moeten kunnen overleven. Wat hij in 1983 nog niet wist, was dat er zich binnen de hiphopcultuur en in andere undergroundkringen varianten aan het ontwikkelen waren die zowel het romantisch-lyrische als het muzikale zouden combineren. Rap groeide uit tot een soort volkspoëzie die men niet langer voor mogelijk had gehouden, ook niet in Izegem. En sommige Poetry Slams bewezen dat laagdrempeligheid niet noodzakelijk impliceerde dat onzin en amateurisme zouden zegevieren. Zelfexploratie en groepsdynamiek vonden elkaar. De taal van de straat bleek retorisch zo vernuftig in elkaar te zitten dat binnen de conventies van het genre de dichter zich vrij en persoonlijk kon ontwikkelen. Sociolect en ideolect sloten elkaar niet langer uit.

7. Waarna de cirkel bijna rond is en dezelfde vraag zich opdringt: moet de poëzie eigenlijk verdedigd worden? Sommigen willen de avant-gardistische, experimentele, academische, wereldse poëzie verdedigen tegen het populisme van de Poetry Slams en de sentimentaliteit van Hen die al te Wel-sprekend hun Hart Uitstorten. Anderen vinden dat net deze populaire dichters en hun publiek beschermd moeten worden tegen de elitaire, onbegrijpelijke, vaak zelfs als onleesbaar bestempelde exploten van het andere kamp. Dit alles echter zijn verdedigingen uit angst, een reflex die – zoals elke doe-het-zelf-therapeut weet – alleen maar tot een nederlaag kan leiden. De enige verdediging die de poëzie echt nodig heeft, is die waarin ze de vrijheid opeist te onderzoeken wat er nog allemaal mogelijk is. En wat zou er allemaal mogelijk zijn wanneer muzikaliteit, retoriekstudie, romantische gevoelens, ideologiekritiek en nieuwe media met elkaar worden gecombineerd? Dat is de vraag en de poëzie van de toekomst is het antwoord.

8. Het is onbegrijpelijk.
Het is onleesbaar.
Het is een lijk.
Waar is de baar?







Laaglandse Luddites

Twee eeuwen landleven bij Guido Gezelle en H.H. ter Balkt

For every thing that lives is Holy. (William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*)

We beleven aldus de tijd van de grote steden. Met voorbedachten rade is de wereld geamputeerd van wat duurzaam in haar is: de natuur, de zee, de heuvel, de overpeinzing 's avonds. Er bestaat alleen maar het bewustzijn in de straten, dat is het decreet. En bijgevolg getuigen onze meest karakteristieke kunstwerken van hetzelfde vooroordeel. Tevergeefs zoekt men landschappen in de grote Europese literatuur na Dostojevski. (Albert Camus, *De zomer*)

Weinig dichters in onze postindustriële samenleving kunnen zich verheugen in geogste bijval in een vakblad als *Boerderij*. We kennen natuurlijk allemaal wel gedichten waarin het altijd en overal Bokrijk lijkt, maar met de levenswijze en denkwereld van de agrarische sector hebben die weinig of niets te maken. Van geitenwollensokkenromantiek hebben landbouwers immers weinig last. Beter dan wie ook weten zij dat het land – net als de zee – geeft en neemt. Zeer hard laabeur, grote toewijding en door overlevering en bijscholing verworven vakkennis zijn nodig om stand te houden als boer. Respecteren doet de landman de natuur, maar verafgoden in geen geval. Zijn eigen boterham primeert vanzelfsprekend op het leven van planten en dieren. De basale romantiek van milieuactivisten is de agrarische sector ten enenmale vreemd, wat de boer vanwege diezelfde militanten van het milieu wel eens het verwijt oplevert dat hij eigenlijk uit zou zijn op het vernielen van de natuur. Als dat laatste al het geval is, dan slechts als neveneffect van bijvoorbeeld de Europese landbouwpolitiek, die hem ertoe verplichtte zich om te scholen tot veldmanager. Dat leidde tot de mestoverschotten, nitraatnormoverschrijdingen en hormonenspuiterij die de landbouwsector het slechte imago bezorgden waaronder hij vandaag gebukt gaat. De landbouwer wordt in één adem genoemd met de natuurcrimineel, vaak overigens door mensen die niet eens het verschil kennen tussen rogge en haver. Dat laatste kan van de boer in geen geval beweerd worden, zo kun je onder meer ook afleiden uit het stukje dat een columnist van het genoemde blad *Boerderij* in de zomer van 1973 schreef over het *Groenboek* dat hij in een boekhandel had zien liggen. Dat boek had hij opgepakt in de overtuiging een herziene druk in handen te hebben van de gelijknamige overheidspublicatie over landbouwbeleid. Dat was echter niet het geval. *Groenboek*, zo stelde hij tot

zijn ontgoocheling vast, bleek een dichtbundel. ‘Aangezien poëzie aan mij niet is besteed, wilde ik de bundel wat teleurgesteld terugleggen op de stapel, toen mijn oog viel op de titel van het eerste gedicht. “Grassen” stond daar.’ En daaronder vond de anonieme landbouwfriend verzen die niet alleen (‘in tegenstelling tot wat ik mij van vroegere kennismakingen met de dichtkunst herinnerde’) begrijpelijk waren, ze sloten ook nauw aan bij zijn eigen belevingswereld. Zijn ontgoocheling maakte alras plaats voor enthousiasme, want hij trof ‘een dozijn korte en zeer korte gedichten aan [...] over het gras, een inderdaad ontzaglijk veel aanknopingspunten biedend gewas, zoals ieder zal beamen die weleens op zijn buik in een grasveld heeft gelegen en de verscheidenheid van vormen en tinten zag in dat laag bij de grondse oerwoud.’ (Buitenstaander 1973) Het *Groenboek* dat hij hier besprak, was een poëziebundel van Habakuk II De Balkter, de naam waaronder de Nederlandse dichter H.H. ter Balkt (°1938) toen opereerde.

Scheppen en vernielen

Dat Ter Balkt met enthousiasme en kennis van zaken over grassen en andere gewassen schreef, kon voor de iets meer ingevoerde poëzielezer in 1973 geen verrassing meer zijn. Vier jaar eerder was hij gedebuteerd met *Boerengedichten*, verzen waarin al op de eerste bladzijden ‘roggevelden’ opduiken (Ter Balkt 2000, 13) en een soort natuurlyriek wordt bedreven die in de hedendaagse Nederlandse literatuur haar gelijke niet kent. Bij Ter Balkt immers geen verstilde contemplatie of heimweeërig getuinier. Dieren en planten hebben een krachtige stem in zijn werk. Ze geven uiting aan verantwoordiging, woede en verlangen. Bovenal getuigen ze van een door geen hersenwoekering te temperen wil tot leven. De dood wint uiteindelijk altijd, maar al wat achterblijft, leeft voort. Dat geldt, zoals gezegd, voor dieren en planten, maar ook voor herinneringen, verhalen en werktuigen van mensen. In de eveneens door Habakuk II De Balkter uitgegeven bundel *Oud Gereedschap Mensheid Moe* (1975-1976) gaat het vooral om die laatste categorie: de eg, de wan, de dorsmachine, de vlashekel, het worstmolentje... bijna allemaal objecten die een woordenboek nodig hebben om te overleven. Of een dichter als Ter Balkt, die er verzen aan wijdt die ze recht proberen te doen, tegen de onverbiddelijke vernielzucht van Vooruitgang & Co in.¹ In zijn verzamelbundel *In de waterwingebieden* (2000) nam Ter Balkt slechts een handvol gedichten uit *Oud Gereedschap* op. Dit gedicht, bijvoorbeeld, overleefde des dichters eigen kaalslag niet:

De slijpsteen

Mijn wieg stond tussen roekeloze schimmels.
Mij openbaarden jong al de vlam, de pissebed
de apokalyptische visioenen. Dieper
dan de wortel kan het onheil niet gaan.

Mijn wieg stond tussen vrolijke schimmels.
Ik zag de vluchtweg van de das, de blijdschap
waarmee krakende takkebosmijten zich hulden
in hun jassen van stof en grijsheid.

Mijn wieg stond tussen uitbundige schimmels.
Ik die de omhelzingen van herfstbladeren hoorde
(mij werd als gesternte een rookwolk geschonken)
onder mijn voeten, heb de schoonheid van verscheurde vogels gezien.

Mijn wieg stond tussen alwijze schimmels.
Dieper dan de wortel kan schoonheid niet gaan.
Wie woudgeruis in zijn hoofd meedraagt, ziekte
van zand onder het bederf van de gravers, de bijl slaat hem gade.

Mijn wieg stond tussen eeuwige schimmels.
Ik zag hoe de Slijpsteen op aarde stond
als de eerste mens, tot scherping bereid en vermindering
van al wat zich stomper wordend als macht voordeed.
(Ter Balkt 1976:11)

Misschien was dit de dichter te autobiografisch, maar dan blijft natuurlijk de vraag welke indiscretie hier plaatsvindt. Duidelijk is in elk geval dat de ik-figuur opgroeide in een milieu waarin aandacht was voor ook de minder spectaculaire fauna en flora. Opvallend is dat aan de planten menselijke eigenschappen worden toegeschreven. De schimmels, bijvoorbeeld, (of bedoelt hij hier paarden?) zijn afwisselend roekeloos, vrolijk, uitbundig, alwijs en eeuwig. Het zijn kwalificaties die passen in het hier geschetste universum, dat gekenmerkt wordt door een overheersende dubbelzinnigheid. Zo wordt de ik geboren onder het gesternte 'rookwolk', wat zowel een verwarmend als een verwoestend vuur oproept (zie ook de 'vlam' uit vers 2). Dat samengaan van schijnbare tegenstrijdigheden typeert dit gedicht. Takkebosmijten hullen er zich blij in stoffige en grijze jassen. Diepgeworteld is

er het onheil, maar ook de schoonheid. Of betreffen die wortels hier de zogenaamde roots van de ik, waardoor een hang naar apocalyptisch onheil en schoonheid hem van jongs af aan – van in de wieg (verzen 1, 5, 9, 13 & 17) – typeerden? Aan grote gevoelens en empathie ontbreekt het zijn visie op de wereld en omgeving in geen geval. Herfstbladeren hebben er iets passionaals, maar er zit ook schoonheid in wat stuk gaat ('verscheurde vleugels'). Onduidelijk blijft dan weer of die vleugels door mensenhanden dan wel door (roof)dieren stuk zijn gegaan. De dood ligt overigens altijd op de loer. Zeker ook voor wie als de ik 'woudgeruis in zijn hoofd meedraagt' – hij wordt gadeslagen door 'de bijl', in het universum van Ter Balkt een chiffré dat dood en vernieling in zich draagt.² De plattelandsjongen weet zichzelf, want zijn wereld bedreigd. De rol hierin van de 'Slijpsteen' uit de titel van het gedicht is eens te meer niet eenduidig. Een slijpsteen is een soort pendant van de bijl: zonder slijpen dreigt die immers bot te worden. In dit gedicht blijkt de slijpsteen als doel te hebben het scherpen en de vermindering 'van al wat zich stomper wordend als macht voordeed'. De macht (veelal negatief geconnoteerd in Ter Balkts oeuvre) mag of kan dus blijkbaar niet bot worden, moet altijd aangescherpt. Door dat aanscherpen wordt de macht echter telkens kleiner (zoals een potlood waar een nieuwe punt aan wordt geslepen korter wordt). Het maakt van de 'Slijpsteen' een welhaast goddelijk instrument: je kan je er aan scherpen (het Ultieme IJkpunt), maar in wezen maakt het je klein. Ook machthebbers die zichzelf onkwetsbaar achten, zullen uiteindelijk verliezen: ook zij zullen sterven. Zo beschouwd, kan je de 'Slijpsteen' ook zien als een personificatie van de Dood, die de zelfverklaarde machthebbers der aarde tot hun ware proporties terugbrengt.³ Tegelijk blijkt de slijpsteen op de aarde te staan 'als de eerste mens' – zuiver en kwetsbaar en zo in staat de zondeval te begaan? Misschien was dit gedicht Ter Balkt vooral te symbolisch.⁴ In elk geval: wat de dubbelzinnigheid betreft, misstaat het geenszins in zijn werk. Hoewel er grote woorden in worden gebruikt en er vooral door commentatoren woedende uithalen en striemende kritiek in worden gelezen, laten de gedichten van Ter Balkt zich moeilijk reduceren tot eenduidige lofzangen of tirades. Neem alleen al het feit dat hij eigenhandig de hakbijl heeft gehanteerd en dit gedicht uit zijn verzameld werk heeft geweerd. Of wat hij in een zelfinterview zegt, overigens met een instemmende verwijzing naar de (nochtans oppersymbolist) Mallarmé: 'De vernietiging is mijn Beatrice'. (Ter Balkt 1998b, 8) Zonder vernietiging zou hij dus niet scheppen (Beatrice als motorisch moment in de schrijversloopbaan van Dante). Maar ook: de vernietiging als opperste schoonheid (Beatrice). Leven en dood, scheppen en vernielen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De bijl en de slijpsteen hebben deze zelfde,

dubbele status. Ze horen vanzelfsprekend en zonder commentaar bij de ‘wapens en gereedschappen’ uit zijn jeugd, zo blijkt uit een droge opsomming in datzelfde zelfinterview: ‘De vijfjachtgeweren onder blauwe balken. De slijpsteen. De bijl. Het hakmes. De hakselmachine. De wetsteen. (Onder andere.)’ (idem, 10) In soortgelijke lijstjes heeft de dichter het over de kleuren, geuren, landschappen, dieren en muziek van zijn jeugd. Ook hier krijgen ze geen positieve of negatieve lading mee. Ze zijn. Of waren. Dat is wellicht het basiskenmerk van Ter Balkts opvattingen: de dingen zijn, ze horen samen.

In een interview heeft de dichter het over de invloed op zijn dichterschap van zijn kindertijd op de boerderij van zijn grootouders en tantes. ‘Ik kom echt van het land, jaren op de boerderij. En dan kom je er wel achter dat de natuur niet het roodborstje is dat tegen het raam tikt, niet de herdertjes en niet al dat groen zijn schattig. Het gaat erom dat mens en natuur één geheel zijn, zoals ooit dans, muziek, spreken en monotone bezweringen een geheel waren. Mijn poëzie grijpt heel ver terug, naar dingen die vanaf de ijzertijd tot 1950 bestaan hebben, daar put ik uit. Het ploegen, het zaaïen, het daarbij betrokken zijn. Dat heeft tegenwoordig niet de minste betekenis meer; je één voelen met, daar is alle zuurstof uit. Maar het is wel belangrijk’. (in Kuyper&Diepstraten 1978, 68) Ter Balkts uitgesproken aromantische visie op het landleven waarover ik het eerder had, blijkt uit de zin over het roodborstje, de herdertjes en het groen. De natuur als idylle – dat is een opvatting die veelal alleen wordt gedeeld door mensen die niet zelf op en van het land moeten leven.⁵ Waar die mensen veelal naar terug verlangen, daarover gaat het vervolg van het citaat en daar voelt Ter Balkt zelf ook wel voor: een leven waarin (niet wordt ontkend dat) mens en natuur één zijn. En, wellicht, het gevoel van zingeving dat daaruit voortvloeit. Het is een levensgevoel dat halverwege de vorige eeuw begon te verdwijnen, aldus Ter Balkt. In de vooraanstaande Nederlandstalige poëzie is het echter al langer weg. Wanneer in de eerst helft van de twintigste eeuw Nijhoff, Marsman, Van Ostaijen of Bloem over de natuur dichten, dan doen ze dat als de buitenstaanders die ze als stadsmensen waren. En hetzelfde geldt voor de Tachtigers. Natuurlyriek komt uiteraard veelvuldig voor bij dichters als Gorter, Van Eeden en Van de Woestijne, maar ondanks alle pogingen om met woorden te vatten wat ze voelen en zien *participeren* zij niet aan dat leven. Ze maken er niet vanzelfsprekend deel van uit. De laatste grote dichter die op deze manier in en met het land leefde, was wellicht Guido Gezelle. Het zal in deze context niet verbazen dat Gezelle de eerste is die Ter Balkt noemt in een opsomming van dichters die voor hem belangrijk waren. (Ter Balkt 1998b, 11)⁶

Zonen van het land

De clichés die leven en werk van Guido Gezelle (1830-1899) omgeven, zijn zo hardnekkig dat ze wel waar moeten zijn: deze West-Vlaamse dichter was een nationalist (subafdelingen regionalisme/particularisme), een reactionair en een begenadigd taalorakel. In de huidige rangorde der dingen maakt die laatste eigenschap hem tot een nog altijd vooraanstaand dichter. De twee andere tekenen hem als een – in het beste geval interessant – anachronisme. Deze karakterisering heeft de duidelijkheid die alle clichés kenmerkt, maar misschien is net wat erop kan worden afgedongen het interessantst.

Zo zijn er alvast in Vlaanderen nog altijd veel mensen (en zeer zeldzaam voor een negentiende-eeuws auteur: lezers) die Gezelle vanuit dat nationalisme benaderen. Juist in zijn erkenning van het eigene willen zij zich graag herkennen. Zó reactionair dat ze – zoals Gezelle deed – een watermolen een ondraaglijk ketterse aantasting van Gods Werk vinden, zijn deze mensen niet, maar des dichters vanzelfsprekende respect voor de natuur maakt hem tot een vroege ecologist en daarmee voelen velen zich vandaag maar wat graag verwant. Dat Gezelle ook een buitengewoon taalkunstenaar was, ach, het zou er nog aan moeten mankeren. Hij was toch een dichter? Ten minste van hen mag je toch verwachten dat ze met woorden uit de voeten kunnen? Dat vrijwel alle andere godvererende en volks- en natuurverbonden Vlaamse dichters uit de negentiende eeuw intussen vergeten zijn omdat ze de taalcracht van Gezelle ontbeerden, dat maakt de zaak niet van de hedendaagse, niet-professionele Gezelle-liefhebber. Hij waardeert de taal van zijn werk, maar zal dat nooit ‘taligheid’ noemen. Deze taal is voor die lezer de spetterende feestverpakking van een hem bijzonder welgevallig cadeau. De grote aantrekkingskracht van Gezelle heeft dus wellicht te maken met het onverbreekelijk samengaan van die poëtische talenten met een bepaalde anti-moderne, identiteitsbevestigende, op stabiliteit en conservering gerichte mentaliteit.

Deze tendensen spreken uit vrijwel het gehele oeuvre van Gezelle, maar zeker ook uit die gedichten waarin het leven op het land gethematiseerd wordt. Dat ligt voor de hand: op het door God geschapen land manifesteert des Scheppers Grootse Plan zich in de kleinste plantjes en diertjes.⁷ Er is nog een extra reden waarom deze setting bij Gezelle vaak voorkomt: hij was er goed mee vertrouwd. Dat is – ook naar negentiende-eeuwse normen – niet vanzelfsprekend. Als meertalig, belezen en filologisch aangelegd priester was Gezelle een intellectueel. Dat die status en kennis geen vertrouwdheid met de natuur in de weg stond, heeft alles met zijn afkomst te maken. Als zoon van een hovenier en van een boerendochter (D’haen 1987, 71-72) kende Gezelle deze wereld van huis uit.⁸ Albert Westerlinck sugge-

reerde in dit verband dat wellicht ‘het talent van zijn vader om het leven van de plantenwereld diep in te leven, inspirerende invloed op hem [heeft] gehad.’ (Westerlinck 1977, 368) Gezelle schrijft niet over de natuur zoals een geïnteresseerde waarnemer dat zou doen, maar zoals alleen iemand kan die dag in dag uit met en in de natuur heeft geleefd.

Gedichten die geheel of gedeeltelijk over planten en dieren gaan, komen vaak voor in zijn werk. Aangezien het kalenderjaar geritmeerd werd volgens de kerkelijke feesten en de seizoenen, ligt het voor de hand dat het landleven in Gezelles bundels *Tijdkrans* en *Rijmsnoer om en om het jaar* een vast motiefvormt. Maar ook daarbuiten is het een constante bron van inspiratie, zeker waar het de beeldspraak betreft. De akkerbouwmetafoor (het zaaien van God) komt vaak voor – zo, bijvoorbeeld in ‘De roep des Heren’ (D9)⁹ – maar ook het gedrag en de status van dieren en planten bieden amper stof tot vergelijken. Westerlinck wees al op het centrale regeneratiemotief in Gezelles poëzie: de opeenvolging van leven, sterven en verrijzen laat zich aan de hand van het leven op het land perfect illustreren. (Westerlinck 1977, 372-376) Maar ook voor het verspreiden van morele boodschappen is de natuur zeer geschikt. In ‘Niemandsvriend’ (R 102) neemt de dichter het op voor de distel: een plant door iedereen versmaad, slechts het voedsel van de ezels, maar geacht door Gezelle; hij, immers, probeert overal in Gods werk het goede te zien. (vers 28-30, 83-84) De stenen en vuile brokken op het land worden door de distel van ‘zedig groen’ voorzien (42) en ook op deze plant groeien bloemen (44) en parelt de dauw vol fris leven (45-6). Zelfs deze schrale plant brengt het poëtische enthousiasme van de dichter op gang:

Aanschouwt hoe ’t schubbig distelhaar
omspannen hangt, vol Godssamaar,
vol kobbenetsche kanten;
die roeren in den zonnenlaai,
die blinken in elk windgewaai,
vol stof van diamanten.

Wie goed kijkt, ziet overal schitteringen. Ook in wat door velen als onkruid wordt beschouwd. Het maakt van ‘Niemandsvriend’ het soort gedicht dat in *Groenboek* niet had misstaan.¹⁰ Ter Balkt uit daarin immers eveneens zijn sympathie voor weinig populaire gewassen. De ‘oude aardappel genaamd *Rode Ster*’, bijvoorbeeld, die ‘inmiddels weggepest van de velden’ uit de Nederlandse biotopen lijkt verdwenen. (Ter Balkt 2000, 144) Of de gewone aardappel, die veelal te ordinair voor woorden wordt geacht:

Platvloerser en toch blijmoediger plant
leeft er bijna niet in dit sombere land.
De aardappel is zo Hollands: hij danst dom
de aardappelmand in en veel later de mond.
Het bruin van oude veelgebruikte balzakken
en van wel zeer versleten bruiden paart hij
aan varkensachtige rondheid, *Grootmogoldom*
en de gezichtsuitdrukking van rollende munt.
Op de balzaal van gods akker wiegelt hij blij
en zijn spaarbank heeft hij onder de grond. (Ter Balkt 2000:145)

De interesse van Ter Balkt en Gezelle geldt in de beide gevallen niet alleen het weinig geliefde gewas, beide dichters hebben duidelijk ook sympathie voor de underdog. Er wordt onterecht op neergekeken, want eigenlijk is de aardappel de verzinnebeelding bij uitstek van zijn eigen beschimpers. Voor Ter Balkt is de aardappel oer-Hollands: een beetje een dommige, vaal gekleurde, alomtegenwoordige en daardoor eigendunk ('*Grootmogoldom*') uitstralende plant, platvloers en toch blijmoedig en altijd een appeltje voor de dorst bewarend (de ondergrondse spaarbank). Gezelles gedicht laat een nog politieker lectuur toe. Binnen de context van de Vlaamse Beweging kan de distel gelezen worden als een symbool voor de tweederangsburgers die de Vlamingen toen waren. 'Zoo leeft gij, distels, immer voort, /van wetswege en bij koningswoord/verboden en gebannen', maar door 'dit Vlamingshert' (73-75, 82) bijzonder gerespecteerd. Underdogs horen elkaar te steunen in plaats van te versmaden. In de praktijk wil dat natuurlijk wel eens anders uitpakken. Bij Ter Balkt geeft dit inzicht aanleiding tot geraffineerde (zelf)spot, bij Gezelle triomfeert als vanouds de Schepper.

Ondanks hun beider grote natuurliefde blijft dat een (voorspelbaar) verschilpunt: Gezelle beschouwt het al in functie van God, Ter Balkt is in dat opzicht meer particulier. Hij spreekt weliswaar over zichzelf als over iemand 'die steeds zegt dat hij verlossing zoekt', maar er blijkt geen god meer te zijn die deze verlossing kan bieden. (in Kuyper&Diepstraten 1978, 69) Deze hedendaagse halfslachtigheid zit ook in zijn werk. Dit is de slotstrofe van 'Waterlelies 1' (eveneens uit *Groenboek*):

Hoog [laag] troont zwart [wit]
de Maker, voor Wie de waterlelie
bloeit en vergaat. Zwijg maar. (Ter Balkt 2000, 150)

Het zijn dubbelzinnige regels: niet alleen bouwt de dichter de pendant in van de door hem naar voren geschoven termen (hoog-laag, zwart-wit), de geijkte inschatting van die termen wordt ook nog eens omgedraaid (hoog hoort hier bij zwart, laag bij wit).¹¹ En ook de slotwoorden zijn voor verschillende interpretaties vatbaar. Ze kunnen gelezen worden als een oproep om het godsmysterie te laten voor wat het is (hou er maar over op), maar evenzeer als een uitnodiging om in stille contemplatie het wonder van het leven tot je te laten doordringen. Die laatste lectuur kan dan op haar beurt dubbel worden ingevuld: als een pantheïstische uitspraak, maar ook als een bevestiging van de goddelijke oorsprong en het goddelijke doel van alles ('voor Wie de waterlelie/bloeit en vergaat'). Die algehele dubbelzinnigheid typeert Ter Balkts natuurlyriek.¹² Niet dat hij symbolische of allegorische gedichten schrijft (ik vermeldde al zijn hekel aan het symbolisme), maar wel dat hij vindt, voelt en aangeeft dat eenduidigheid en eensluidendheid ongepast zijn. Inconsequenties, alternatieven en varianten bouwt hij dus bewust in. Dat impliceert echter allerminst een *anything goes*-houding. Ter Balkts universum is zeer zeker contingent (de dingen hadden er ook niet kunnen zijn), maar in geen geval arbitrair (niet alles kan en mag). Geen eenduidigheid of eensluidendheid dus, maar wel, zoals gezegd: eenheid. Alle dingen uit het leven zijn met elkaar verbonden. Waar Gezelle een imposant oeuvre schreef om de Ene te loven, doet Ter Balkt hetzelfde met het Al. Dat lijkt op elkaar, maar het is niet hetzelfde.

De scheiding

Het punt waar beide dichters elkaar in dit verband raken, kan uitgesproken romantisch worden genoemd.¹³ In een wereld die uit elkaar valt – en dat deed ook Gezelles wereld, bedreigd als hij werd door de industriële revolutie¹⁴ – poneren ze de eenheid van de dingen, zoals ze die ervaren in de natuur.¹⁵ Christine D'haen sprak over Gezelles 'animistisch[e]' ervaring van de natuur – niet alleen de mensen, maar ook de dingen hebben er een ziel. (D'haen 1987, 442) Gelijkaardige observaties maakte Piet Meeuse bij het werk van Ter Balkt. (Meeuse 1992, 122, 150) De dingen horen samen en de dichter zelf hoort daar eveneens bij. Hij staat in geen geval boven of buiten de wereld. 'Keats beseftte dat de dichter enkel natuur is, niets meer,' schreef Ter Balkt ooit instemmend in een recensie. (Ter Balkt 1989) Uiteindelijk kan alles teruggebracht worden tot die natuur. Dichter en wereld vormen (daar) een eenheid.

En toch ook weer niet helemaal. De nadruk waarmee Gezelle en Ter Balkt deze kwestie in vele toonaarden en varianten aan de orde stellen, geeft

al aan dat die eenheid er eigenlijk niet (meer) is. Als ze vanzelfsprekend was, hoefde ze niet vermeld. Ook het sterk antagonistische karakter van hun beider poëzie kan in dit licht worden begrepen. Westerlinck spreekt in dit verband onomwonden over de 'afschuw voor de wereld' waarvan Gezelle doordrongen zou zijn geweest. (Westerlinck 1977, 83) In een brief aan zijn leerling Van Oye heeft Gezelle het over de ideale dichter als een 'world abhorring priest'. (Gezelle 1960, 29) De man die vol godsvertrouwen zijn liefde uitspreekt voor de distel, heeft duidelijk grotere problemen met wat door velen nochtans werd gezien als de kroon op de schepping. Blijkbaar zijn er allerlei aspecten van de menselijke natuur die bij Gezelle aanleiding geven tot een ongekende 'misanthropie en wereldhaat'. (Westerlinck 1977, 86) Zo ver gaat Ter Balkt niet, maar ook bij hem zijn uitspraken te vinden over de 'razernij' die hem tot schrijven aanzette en over een algemene 'woede over zoals het in de maatschappij is'. (in Kuyper&Diepstraten 1978, 75-78) Het besef van de breuk is scherp: 'Het één geheel zijn met elkaar, als de mens dat zou blijven voelen zou hij geen olie meer in zee kunnen kwakken, en legde hij niet overal achtbaans snelwegen aan. De mens en de natuur zijn van elkaar geraakt'. (in idem, 68)

Het symbool voor die scheiding is zowel bij Gezelle als bij Ter Balkt de stad. Daar leven mensen die het contact met de eenheid van de natuur totaal zijn verloren en hun handelswijze zorgt ervoor dat ook de mensen op het land die band dreigen te verliezen. In een rake karakterisering omschreef Piet Gerbrandy dit wat Ter Balkt betreft als volgt: 'In iedere bundel draagt hij weer bewijsmateriaal aan voor de stelling dat al het kwaad wordt beraamd in de steden, waar foute mannen zonder enige empathie oude landschappen en beschavingen aan haat en winstbejag opofferen. Want dat zijn de belangrijkste zaken waarover Ter Balkt zich op papier al drie decennia opwindt: de uit gevoelloosheid voortkomende vernietiging van organisch gegroeide verbanden en het onrecht dat de verworpenen der aarde wordt aangedaan. Waarbij Ter Balkt tot deze verworpenen niet alleen de arbeidende klassen rekent, maar ook het gras, de eik, de wesp en de vlashekel.' (Gerbrandy 1998, 10) Socialisme en ecologie gaan hier hand in hand: zowel de boeren als de dieren en werktuigen op het land verdienen het grootste respect.

Het einde van het boerenleven

In het werkelijke Nederland ging het er echter heel anders aan toe. In *De Graanfabriek* (1999) beschrijft Frank Westerman hoe onder leiding van de visionaire Groningse boerenzoon, socialist en Eurolandbouwcommissaris Siccó Mansholt de landbouw zoals die al eeuwen bestond in de laatste

decennia van de twintigste eeuw werd afgeschaft. 'Omgeploegd' lijkt in deze context misschien een gepaster woord, maar dat is het niet. Door het omploegen krijgt de grond zuurstof toegediend, maar hier werd een proces van automatisering opgezet waardoor er een landbouwindustrie ontstond met nauwelijks of geen plaats voor kleine bedrijven. De manier waarop dit proces zich voltrok, had op het eerste gezicht iets blinds. Toch wist Mansholt heel goed waarmee hij bezig was. Nooit mocht er nog een Hongerwinter komen – een catastrofe waarvoor Bertus Aafjes in het gedicht 'Boeren, open brief van het land, in den hongerwinter van 1945' de landbouwers mee verantwoordelijk had gesteld. (Reijnders 1997, 179) Om dat doel te bereiken, moest en zou de productie worden opgedreven. Eerst in Nederland en daarna, toen Mansholt het bij de commissie in Brussel voor het zeggen kreeg, ook in de rest van de Europese Gemeenschap. De romantiek van het kleine gezinsbedrijf was aan hem en zijn socialistische vrienden niet besteed. Geen *Blut und Boden*-gedachten meer, geen gecultiveer van het armoedige en mensonwaardige bestaan zoals dat in Nederland emblematisch bekend staat dankzij de 'Aardappeleters' van Vincent van Gogh. (Westerman 1999, 158-160) De Agrarische Revolutie bleef niet zonder gevolgen: de grote boeren waren verzekerd van een vast inkomen, de productie steeg en na een aantal jaren ontstonden de intussen beruchte Europese boterbergen en olijfoliemeren. Deze landbouwoverschotten werden gedumpt op de wereldmarkt, wat tot kleine en grote rampen leidde bij voedselproducenten in de Derde Wereld. In 1969 – het jaar waarin Ter Balkt debuteert met *Boerengedichten* – ontvouwt Mansholt zijn meesterplan: de productie moet verminderen en alle nog resterende kleine boeren in Europa moeten verdwijnen. Jarenlang was hun door het (zijn) Europese subsidiebeleid de hand boven het hoofd gehouden, maar dat moest maar eens ophouden. 'Door de stofkam door het pittoreske platteland te halen, wilde hij de boerenstand voor eens en voor altijd van sentiment ontdoen. Bergboertjes uit de Pyreneeën konden beter met subsidies naar de steden worden gelokt, dan dat ze krampachtig met hun koetjes bleven bijdragen aan de melkplas.' (idem, 172) Van krampachtigheid hebben die boertjes alvast geen last wanneer ze in maart 1971 Brussel kort en klein komen slaan. Een Vlaamse boer en een rijkswachter overleven de slag niet. Een door compromissen danig verwaterde versie van het plan-Mansholt wordt alsnog doorgevoerd. In de zomer van 2002, te midden van een zoveelste voedselcrisis, werd door de Europese Commissie een niet minder drastisch voorstel ingediend waarbij – in een poging eindelijk de nimmer geslonken overschotten weg te werken – de landbouwsubsidies zouden worden teruggeschroefd ten voordele van ecologisch verantwoorde landbouwbedrijven. In de agrarische gebieden van

Europa maakte men zich meteen op voor een nieuwe mars naar Brussel. De vooruitgangsoptimistische technocraten blijken zich in hun eigen wijnplas verslikt te hebben en ze slagen er maar niet in hun verslikkingshoest te bedwingen. En elk slijm dat zo vrijkomt, wordt door boerenorganisaties in Europa aan hun leden getoond als betrof het gewijd water.

Tegen die concrete maatschappelijke achtergrond speelt Ter Balkts werk zich af. De afbraak van de eeuwenoude boerenstiel gaat onverminderd voort, of er nu ecologisch bewustzijn groeit of niet. Tradities worden opgegeven, de technologie neemt het over. Ter Balkt is niet blind voor die veranderingen en hij verkettert ze ook niet altijd en automatisch. In de bundel *Tegen de bijlen. Oden en Anti-oden* (1998) herneemt hij 'De dorsmachine', een gedicht uit 1977. Je zou verwachten dat dit een anti-ode is, een gedicht tegen de mechanisering van het boerenbedrijf, maar dat is het niet (noodzakelijk). In deze bundel, die nogal wat gedichten bevat over Italiaanse kunstschaten (waaronder, zoals de flaptekst meldt, 'de woedende David van de beeldhouwer Bernini en de Mozes van Michelangelo' (Ter Balkt 1998a)), valt het extra op dat deze machine tot drie keer toe wordt vergeleken met een fresco. (idem, 51-2/Ter Balkt 2000, 663-4) Vanuit dit perspectief beschouwd, kan er inderdaad schoonheid zitten in deze machine, 'de vrolijke draak'. Dat Ter Balkt deze machine nog relatief gunstig gezind is, heeft wellicht te maken met het lot dat haar te wachten staat. Ook zij zou wel eens snel aan de kant geschoven kunnen worden en vervangen door een nog kolossaler tank of, alles behalve denkbeeldig in het heersende landbouwklimaat, totaal overbodig geworden doordat de landbouw in vele streken wordt opgedoekt en grote delen van het land onder water worden gezet voor recreatiedoeleinden. Op andere plekken verdienen de landbouwers meer met braakland dan met akkerbouw en dus zijn de machines ook daar niet meer nodig.¹⁶ In die context kan het beeld dat Ter Balkt gebruikt om de dorsmachine te beschrijven geduid worden; hij heeft het over haar als over 'de laatste mythe als machine vermomd', waarbij die mythe wellicht staat voor het boerenbedrijf zelf. Zolang die machine er nog is, bestaat ook de landbouw nog. Maar in vele opzichten is het een aflopende zaak. Gedicht na gedicht in zijn verzamelbundel *In de waterwingebieden* memoreert de dichter het oude boerenleven, maar hij beseft: 'Geen hond fluit de jaren terug'. (Ter Balkt 2000, 97) Zonder reserve neemt hij het op voor wat gedoemd is te verdwijnen, maar wat zich – gedreven door een vitaliteit die uit de grond lijkt te komen – niet gewonnen wil geven:

Grof heer, ik bezing het vertrapte dat ontwaakt,
de zolen waarop zich geen hek verhief; onkruid;
de wolk; de regenworm die de landschappen omdraait...

de vloer van de aarde; dat is: de moede drager!
(uit: 'Kameelachtig heerschap', idem, 83)

Dat 'vertrapte' kan dus zowel naar de arbeider of boer verwijzen, maar ook (letterlijk) naar alle mogelijke veronachtzaamde gewassen of, zoals Gerbrandy aangaf, naar dieren en werktuigen. De aarde is – de dichter volgt hier de geijkte iconografie – de drager van het leven; zij draagt letterlijk de mensen en huizen die op haar staan, maar ze draagt hen ook figuurlijk door eten voort te brengen. Bijna stond er 'de moeder drager' – ook de moeder draagt én voedt het kind. Het kind is afhankelijk van die moeder zoals de mens afhankelijk is van de grond, maar dat lijkt de mens vergeten. Het maakt die grond 'moede' – het lijkt niet onmogelijk dat hij er de brui aan geeft. Die mens heeft daar dan zelf om gevraagd, maar – en in dit opzicht verschilt het universum van Ter Balkt duidelijk van dat van Gezelle – God is medeplichtig. In 'Waarom de dieren zwijgen' doet de dichter enkele geheimen uit het scheppingsverhaal uit de doeken. Voor de mens er was, bleek het een en al vrede en vrolijkheid op aarde: 'Een zeearend zweefde boven de delta en grifte op de wolk een hymne voor zijn beminde. [...] Het gras fluisterde iets tegen de maan. In de golfjes van de beek ruisten vertellingen broos als herfstnevels.' (idem, 115) Van dieren die elkaar oppeuzelen in een genadeloze strijd om het bestaan is hier geen sprake. Dat soort negativisme stak blijkbaar pas de kop op toen 'de Demiurg' het mensenpaar aan zijn idylle toevoegde. De schreeuw waarmee hij hen geschapen had, bleek hen tot in hun gelaat getekend te hebben: 'Onder hun wenkbrouwbogen [...] zag Hij de tunnel van het verdriet; boosaardigheid, aan de Zijne verwant, blonk Hem tegemoet uit de mijn van hun iris'. (idem, 115-116) De demiurg schonk hun de schepping en hij 'zag de hebzucht in hun ogen en ofschoon zij niets zeiden (want zij hadden de spraak niet) hoorde hij hun ogen zeggen: "Het is van ons".' (idem, 116) Toen verplichtte hij hun hier ook met woorden voor uit te komen en deed hij de dieren eeuwig zwijgen: "Ik veroordeel jullie tot het zwijgen, omdat de stilte van de mens nog verschrikkelijker is dan zijn spreken'. (ibidem) Waarna de demiurg alleen nog zichtbaar bleef voor de dieren en de mens zich de heerser van het al waande. De misantropie die deze scène bij Ter Balkt oproept, herinnert aan die van Gezelle; hierna 'klonk hard en dodelijk in de zwarte nacht het lachen van de Mens'. (idem, 117) Net als bij Gezelle loopt het dus al mis vanaf de schepping, maar bij Ter Balkt is de zondeval inherent aan die schepping. Er is ook in zijn versie sprake van een sissende slang en van Eva, maar het kwaad is dan al lang geschied. Alles zal in het teken komen te staan van de menselijke hebzucht. Heel duidelijk wordt dat wanneer de mens zich ook fysiek afkeert van het

land en in de stad zijn heil zoekt. Op dat moment wordt de levenscyclus definitief gebroken. De landmens wordt verplicht om steeds meer te produceren, want ook de stedeling moet gevoed worden. Dit proces beschrijft Ter Balkt in het aan zijn verzamelde familie opgedragen 'De akkers'. Onder het kille oog van elektrisch licht wordt er nu ook 's nachts geoogst. Het resultaat gaat 'de steden/In, de tarwe van de slaap' alwaar '[d]e aren in uren' veranderen. (idem, 98) Deze beelden vatten de situatie samen: in de stad wordt er niet op en volgens het ritme van het land gewerkt, er wordt gegeten van het werk van anderen en alles staat er in functie van de productie. Ruimte (het land, de aren) wordt er uitgemeten in tijd (uren).

Hongerige stad

Bij Gezelle vinden we een gelijkaardige redenering over het stadsleven, maar bij hem is de moraal nog veel explicieter aanwezig. Het organische landleven wordt door hem met opgeheven vinger en van verontwaardiging trillende stem tegenover het leven in de stad gezet. In het volgende gedicht spreekt Gezelle niet zozeer de stadsbewoner als wel de stad zelfaan. Hij personifieert, zij incarneert een levensvisie die hij verwerpt:

o Menschenetend steêgedrocht,
 gij slindt bij honderduizenden
 den onbekenden levenstocht
 der steewaards in verhuizen!
 o Stad, gij stierft van hongersnood,
 gij stierft van levensdorstigheit,
 ontbrake u eens dat daaglijksch brood,
 ontbrake eens uwe angborstigheit
 dat levend landvolk, arme en kleen,
 dat, uit zijne overvloedigheit
 van leven, laaft uw dor gebeen,
 o stad, en uw' hoogmoedigheit! (T40)

De stad wordt hier omschreven als een monster met Hollywood-allures. Ze vreet letterlijk de mensen op en produceert niets in de plaats. Voor nuances is hier geen ruimte: volgens Gezelle parasiteert de stedeling op de werkracht, het moreel besef en de goedigheid van de arme, kleine en toch levenskrachtige én gulle landman. Zonder het 'landvolk' zou de stedeling immers omkomen van de honger. De stad is ongezond (astmatisch) en zonder enige levenskracht (dor). De stadsvlucht, die vanaf de negentiende eeuw

het sociologische weefsel ingrijpend veranderde, kon door Gezelle dan ook alleen maar beschouwd worden als een ramp. Vele mensen verlieten het land en verzaakten zo aan hun goddelijke plicht. Die plicht behelsde niet alleen het produceren van voedsel, maar vooral ook het leven volgens het ritme van en in volle harmonie met de natuur. Deze visie komt kort samengevat aan bod in de aanhef van ‘Te Lauwe’:

Te Lauwe, in 't land van leme en vlas,
 daar weunt een onbederflijk ras
 van Vlamingen, die, God getrouw,
 hun jeunen in den akkerbouw.
 Van 's morgens, eer de zonne opstaat,
 tot 's avonds, als zij ondergaat,
 en later nog, volherden zij
 in 't werk en in 't gebed daarbij (LER 64)

Bidden, werken, slapen – ziedaar het leven van de ‘onbedorven’ Vlaming. Het valt beslist niet moeilijk om in deze verzen de reactionaire Gezelle te herkennen. Toch kan ook hier afgedongen worden op dit clichébeeld. Los van zijn principieel-religieuze opvatting die een leven in harmonie met de goddelijke natuur voorstond, had Gezelle misschien nog wel andere redenen om vraagtekens te plaatsen bij het leven in de stad. In de vreemde mix van kapitalisme en protectionisme die in België gold tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw zorgden prijsspeculatie en slechte distributie voor ongekende honger in de steden en op het platteland. Gezelles eigen geboortestad Brugge was in maart 1847 het toneel van de ergste broodrellen die België tot dan toe had gekend.¹⁷

Hoewel de jonge Gezelle op dat moment nog op school zat in Roeselare (D’haen 1987, 77), moet hij via zijn ouders, broers of zus iets over deze ingrijpende gebeurtenis hebben vernomen. Ook de kranten stonden er vol van. De hongersnood had niet alleen te maken met misoogsten, maar ook met de snelle teloorgang van de huisnijverheid. Mensen die nog wat bijverdienden, verloren het extra geld dat ze broodnodig hadden. In 1844 was bijna een kwart van de West-Vlamingen aangewezen op liefdadigheid en bijstand. (Deneckere 1997, 83) In de huidige historiografie wordt in dit verband de nadruk gelegd op de manier waarop een beperkte groep landeigenaars door ‘buitensporig dure verpachting’ van gronden de landbouwbevolking verplichtte om naast het boeren ook nog nevenactiviteiten uit te oefenen en hoe zij door de industriële revolutie uit de markt werden geprijsd. Het gevolg was dat ze gedwongen werden het land te verlaten en

ze, vaak zonder succes, hun heil moesten zoeken in de stad. (Witte 1997, 41) Wanneer Gezelle de stad (als metafoor van dit proces) verwijt slechts arme en hongerige mensen te produceren, dan klopt dat niet helemaal met de historische werkelijkheid, maar vanuit zijn eigen visie is dat standpunt goed te begrijpen. De verpaupering van de bevolking was in feite het gevolg van een soort evolutionaire sprong van het kapitalisme: door de vrij plotse overgang van lokale naar nationale markten kon er door de steeds talrijker wordende tussenpersonen makkelijker gespeculeerd worden. (Deneckere 1997, 88) Het handelskapitalisme toonde al vlug zijn ware aard: de rijken werden rijker en de armen armer. Van nu uit bekeken kan deze periode misschien beschouwd worden als een overgangsprobleem in de evolutie van het kapitalisme (de markten bleken immers allesbehalve 'vrij', ze waren de speelbal van speculanten), maar op de ook economisch ongeschoolde boeren en arbeiders kon dit alles alleen maar overkomen als grove onrechtvaardigheid. Het is een proces dat te vergelijken is met de bruuske globalisering vandaag: marktverstoringen zijn legio en de slachtoffers zitten steeds in dezelfde hoek. En net zoals er vandaag bij de andersglobalisten mensen zijn die denken dat een terugkeer naar kleinschalige, zelfbedruipende economische productie-eenheden de genoemde onrechtvaardigheid kan wegwerken, zo ook waren er in de negentiende eeuw veel mensen die meenden dat de kleine landbouw de redding zou brengen. Groot-Britannië, bijvoorbeeld, werd tussen 1811 en 1816 opgeschrikt door de Luddites, een bende gemaskerde mannen die overal in het land machines vernietigden, vooral in de opkomende textielindustrie. In de Angelsaksische cultuur staan zij spreekwoordelijk voor politiek reactionaire, antikapitalistische stromingen in de maatschappij. (Pynchon 1984)

Deze opvatting sloot perfect aan bij de door romantische en religieuze principes gestutte visie van Gezelle. Hard en 'eerlijk' werken in het aanschijn Gods, de vele kinderen aanvaarden als een milde last die het gevolg is van de huwelijksplichten en intussen hopen op Gods liefdadigheid – dat was de taak én de oplossing.¹⁸ In enkele strofen uit een nagelaten loflied op de sterke en barmhartige vrouwen van Kortrijk, schetst de dichter een willekeurige levensloop:

Te Kortrijk wordt de naam des Heeren
gebenedijd, tien duizend keeren,
door velen, die niet hoog en staan
gekenmerkt; die geen lauwerblaân
en spanden om hun hoofd, die zelden
een enkel woord te boeke stelden.

Ze wrochten vroeg, ze waakten late,
 met goeden wille, om luttel bate,
 zoo haast hun hand was oud en sterk
 genoeg voor 't daaglijksch ambachtwerk;
 ze wrochten, in den band gesloten
 des arbeids, naast hun stadsgenoten.

Ze wonnen kinders, milde vrechten,
 hun opgeleid door 's huwelijks rechten;
 ze zagen om, alhier, aldaar
 naar wie die wilde kinderschaar
 zou helpen goede zeden leeren
 en ver van 's vijands wegen keeren.

Ze zagen om en riepen luide:
 «Wie helpt er ons?» Geen stem en duidde,
 dat iemand naar hun ongemak
 een welgemeende hand uitstak.
 Ze zagen op naar God, in 't ende,
 die best van al hun' herten kende.

Ze vroegen: «Vader, geeft ons heden
 ons daaglijksch brood, die, hier beneden,
 den dag uitzien en arbeid doen:
 naar ziele en lichaam, wilt ons voên;
 ons kome, en onze kinders mede,
 uw rijk toe, Heere, in peis en vrede!»

Een vrouwe kwam, van herten schoone,
 verheerlijkt met de maagdenkroone,
 en zei: «Ik zal, of waar 't maar een
 dier arme, schaam'le kinders kleên:
 ik zal ze zelf den weg des Heeren,
 de zonde ontgaan en bidden leeren.»

[...] ('Laat and'ren weg en weêr herhalen', NDIIG32)

Het nieuwe proletariaat had het allesbehalve breed, maar dat noopte Gezelle zeker niet tot het voeren van syndicale sociaal-politieke actie. Bij hem stond telkens opnieuw alles in het teken van een heropbloei van een Vlaam-

se, christelijke maatschappij, ver van verlichting en moderniteit. Deze idealistische strijd maakte Gezelle echter niet blind voor de sociale problemen van zijn tijd. Het idyllische beeld dat we vaak hebben van het negentiende-eeuwse, landelijke leven staat in fel contrast tot de realiteit. Het werk van Gezelle negeert die realiteit niet. Al in *Dichtoefeningen* heeft hij het, te midden van de spitsvondige verheerlijking van de ‘Zanggebroeders uit het woud’ (D8, 83) in zijn ‘Boodschap van de vogels en andere opgezette dieren’ over de ingrijpende werking van de honger op het platteland:

Honger zat ons achter d’hielen,
 Honger wilde ons al vernielen,
 zoo daar een verzuimen do’s t
 van te werken voor den kost.
 Des was ’t altijd stelen, rooven,
 op den akker, in de schooven:
 al waar dat er iets bestond
 dat was mage of borst gezond.
 Honger zelfs kost ons bedwingen
 menig een ter dood te brengen;
 wee voor al ’t onnoozel bloed
 dat de honger storten doet!

In dit overduidelijk allegorische gedicht draagt de dichter de vogels op om blijgezind het dodelijke schot van de jager tegemoet te zien (het leidt hen immers het eeuwige leven in) of om anderszins de blik naar het Hogere te richten. De gekozen metaforiek in het geciteerde fragment maakt echter ook een realistische lectuur mogelijk. Honger is hier duidelijk een concrete bedreiging. Luiheid is niet alleen principieel verboden, wanneer niet iedereen zijn steentje bijdraagt aan het harde werk kan ze ook concreet voelbare gevolgen hebben. Zo beschouwd, verhoogt de honger de solidariteit tussen de mensen. Tegelijk is ze echter ook een destructieve kracht. Zoals uit de statistieken uit de periode 1842-1850 blijkt (Deneckere 1997, 84), nam de kleine criminaliteit (stelen, stropen) spectaculair toe in de jaren waarin er hongersnood heerste. Deze tendens was wellicht ook de dichter niet ontgaan. Voedselvoorziening door landbouwers was in deze context een duidelijke prioriteit.

Gezelle mocht dan al idealistische en romantische trekken vertonen, naïef was hij in geen geval. Dat het in de natuur een voortdurend afwisselen van leven en dood is, dat – zoals het spreekwoord wil – de ene zijn dood de andere zijn brood is, ook dit inzicht speelt in zijn verzen een rol. Zo onder

meer in dit gedicht uit *Tijdkrans* (T262), waarin eens te meer honger een motief is:

'k En ete niet, of 't gene ik ete,
't heeft de dood gesmaakt;
het wreede mes, of de al zoo wreede
hamersmete,
heeft het afgemaakt.

Het kooren, dat de landman levend
uit de velden voert,
wordt doodgepletterd, eer het, vleesch- en
voedselgevend,
mij den honger snoert.

Het doode in mij wordt levend weder,
't vat een lijf weêr aan;
en zonder u, o dood, geen ader-
dans en dede er
meer mijn herte slaan.

't Gevelde rijst en wast weêromme, en,
uit den stervensnood,
herroept ge welgevoede en versche
levensblommen
voor den dag, o dood!

De Godheid zelve, aan 't kruis geklonken,
eer 't was al volend,
ook Hij, den diepen kelk ten bodeme
uitgedronken,
heeft de dood gekend.

Ook Hij zou onzer zielen wezen
eens een avondmaal
dat levend, hét alleen, genuttigd,
zou genezen
onze hongerkwaal.

o God, die, als een graan geslagen,
 vóór den vlegel viel;
 verleent, des bidde ik U, dat brood mij
 alle dagen,
 eer mijn herte ontzielt!

o God, die, als eene edel' terwe,
 malsch gemalen, gingt
 den oven in, aan 't kruis; en, 't brood ge-
 lijk van verwe,
 daar gebraden hingt;

o Hemelmondig Manna, krachtig
 mannenvoedsel, geeft
 mij sterkte om eens te gaan, gestorven,
 God almachtig,
 daar Gij eeuwig leeft!

Leven en dood zijn hier onlosmakelijk met elkaar verbonden. Levende gewassen worden gedood om als voedsel te dienen voor de mens. En die mens krijgt daardoor nieuwe energie, nieuw leven. Ook het land is dan slechts schijnbaar dood. Nieuwe bloemen en gewassen verrijzen op het dorre land. Het is een levensles, maar tegelijk ook een christelijke les over de dood. Ook Christus kon immers slechts verrijzen nadat hij de kruisdood had gekend. Het beeld dat Gezelle hier gebruikt om de analogie te duiden is opmerkelijk: zoals het dode graan de oven in gaat om brood te worden en zo leven te geven aan de mens, zo ook ging God 'als eene edel' terwe' de oven in, het kruis op, om de mens het eeuwig leven te schenken. De moraal is niet mis te verstaan: leven leidt naar dood leidt naar eeuwig leven. Maar ook: de honger van de mens wordt slechts ultiem gestild door de Heer. Als er bij Gezelle dus al sprake is van enige dubbelzinnigheid, dan wordt die uiteindelijk religieus (katholiek) gesublimeerd en getranscendeerd.

Geen verlossing

Een belangrijk verschil tussen de twee dichters lijkt dan dat Ter Balkt die dubbelheid zonder enige transcendente uitweg erkent en in zijn werk thematiseert. Voor hem is er, zoals eerder bleek, geen verlossing. Hij maakt, zo weet hij, als mens/dichter deel uit van de natuur, maar evenzeer van de cultuur. Het zou bijgevolg misplaatst zijn om zich buiten of boven de wereld

van de natuurvijanden te plaatsen. Dat besef geeft hij laconiek aan in het eerste van 'dertien Byzantijnse gezegdes' in zijn debuutbundel *Boerengedichten*: 'Voor mij zal geen boom meer hoeven sterven, zei de dichter en hij hakte zich om.' (Ter Balkt 2000, 43) Als bomen dan toch zo belangrijk zijn, moet de dichter maar ophouden met publiceren. Dat deed Ter Balkt echter niet. Na dit vroege vers volgen in zijn verzamelbundel nog bijna zeshonderdvijftig bladzijden gedichten.

De natuur is een constante in dat oeuvre, maar het bindmiddel bij uitstek is zijn vitalistische, ontembare temperament. Met een dichter als Lucebert deelt Ter Balkt de passionele, welhaast driftige manier waarop in zijn werk beeldcomplexen worden uitgebouwd. Oorlog, natuur, autobiografie, heemkunde, wereldhistoriografie, poëtologie en kunst- en cultuurkritiek worden hier uitgestald in soms lange en lyrische verzen, soms bewust prozaïsche en hortende tirades of toelichtingen. Dit alles maakt van Ter Balkt een onmodieuze maar tegelijk bijzonder bij deze tijd passende dichter. Zijn verzen dragen de woede, wanhoop én het besef van een welhaast onhandelbare complexiteit van de moderne ontheemde mens in zich.¹⁹

Die complexiteit ontbreekt bij Gezelle. De eenduidigheid van zijn wereldbeeld impliceert echter niet dat er in zijn werk geen tegenstellingen aanwezig zouden zijn. Die, bijvoorbeeld, tussen zijn met erotische bodybuilders als Claus en Picasso verwante scheppingsdrift en het vooral in zijn late werk heel nadrukkelijk aanwezige doodsverlangen.²⁰ Of: die tussen zijn statische wereldbeeld en het vitale van zijn poëzie.²¹ Piet Meeuses karakterisering van Ter Balkt ('een taalgeworden temperament, een mentaliteit' [Meeuse 1992, 117]) geldt in hoge mate ook voor Gezelle. De overheersende indruk die hij op mij vandaag nalaat, is die van de hardnekkige, vele duizenden bladzijden doorklinkende en -ratelende muziek van zijn poëzie. Dat gaat maar door, elke passant, elk vogeltje, elk incident, elk gevoel mee opnemend in het steeds weer overstromende klankbad van zijn verzen. Toch zijn Gezelle en Ter Balkt meer dan exploderende taalmonsters of gedreven natuurchroniqueurs. Het zijn schrijvers die van het gedicht meer willen maken dan ingenieuze, op zichzelf gerichte taalconstructies of herkenbaar geballadeer. Een dichter heeft voor hen een stem in de samenleving, doet uitspraken over de wereld en de dingen en gaat daarbij de moraal niet uit de weg. 'Kunst is [...] verantwoordelijk, ze moet verantwoordelijkheid willen dragen. Er wordt van haar een mening gevraagd. Geen boodschap maar een mening.' (Ter Balkt 1981, 107)

Beide dichters gingen/gaan in hun leven tegen de stroom in. Tegen de graafmachine van de moderniteit lijkt echter geen kruid gewassen. Het cruciale verschil tussen Gezelle en Ter Balkt is dan dat de mening van de

eerste uiteindelijk gericht was op een gesloten wereld waarin het kritische denken geen plaats had.²² Gezelle was inderdaad een reactionaire Luddite. Als Ter Balkt al met deze mensensoort in verband kan worden gebracht, dan alleen in de betekenis die Thomas Pynchon er aan gaf. Hij ziet de Luddite als een voorloper van de in de hedendaagse cultuur (strip, film, science-fiction) populaire 'Badass' die zich zonder reserve en als gedreven eenzaat verzet tegen de kwalen van de wereld. (Pynchon 1984) Ter Balkt dus, als een poëtische broer van King Kong, de Hulk en Superman. Het is een invulling van het dichterschap die in deze tijden in het Westen welhaast ondenkbaar was geworden. Niet dat Ter Balkt zich tot doel heeft gesteld flatgebouwen te beklimmen of dweperige maagden te bevrijden. Wat hij wil is als koppige eenzaat een tegenstem laten klinken, tegen de barbarij, de georganiseerde amnesie, de als vernuft gepresenteerde leugen en de bothed van onze cultuur.

Een heel klein beetje oorlog

België in de Russische propagandapoëzie uit de Eerste Wereldoorlog

Geen enkel volk werd door de twee wereldoorlogen zo getroffen als het Russische. De verhalen over de Tweede zijn legendarisch: de negenhonderd-daagse belegering van Leningrad die zo dramatisch werd getoonzet in Sjostakovitsj' Zevende Symfonie, de 'winter van Stalingrad' waar Louis Paul Boon naar verwijst in *Mijn kleine oorlog*, de (afhankelijk van de bron) twintig tot dertig miljoen oorlogsdoden, de triomfantelijke rode vlag op de Berlijnse Rijksdag in 1945 – de Grote Patriottische Oorlog heeft als ijkpunt in de herinnering het communisme overleefd. Veel minder bekend is dat Rusland ook tijdens de Eerste Wereldoorlog de meeste slachtoffers te betreuren had (meer dan zes miljoen dode en gewonde soldaten). En geen detail in de geschiedenis: de alles ontwrichtende Eerste Wereldoorlog leidde in Rusland tot het einde van het tsarenrijk en het begin van de Sovjet-Unie.

In de opmerkelijk hete zomer van 1914 laat weinig in Rusland vermoeden dat het zo zal lopen. Een cynische historicus heeft wel eens opgemerkt dat dezelfde joelende massa die in 1917 het Paleis van de tsaar zou bestormen, diezelfde tsaar had staan toejuichen toen die drie jaar eerder Ruslands lot had verbonden met dat van de Serviërs, aan wie door de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie op 28 juli de oorlog was verklaard. Wanneer Duitsland in dat klimaat op 1 augustus Rusland de oorlog verklaart, wordt het vaderlandslievende kookpunt snel bereikt. In patriottische poëzie wordt in de kranten de eenheid met de Servische geloofsgenoten en mede-Slaven benadrukt. De Duitse agressor zal door God worden gestraft in wat zich aandient als de ultieme en laatste oorlog in de Europese geschiedenis. Honderdduizend Russen verzamelen zich bij het Winterpaleis en knielen aldaar plechtig, vlaggen en iconen in de hand. God, tsaar en volk lijken een onoverwinnelijke drie-eenheid te vormen.

De stemming is tegelijk vastberaden en grimmig. Twee bronzen paarden worden van het dak van de Duitse ambassade getrokken en verdronken in de Moika. Om de regering niet langer voor de voeten te lopen met *politiek*, heft de Doema zichzelf op 8 augustus met veel patriottisch gedruis op. (Figs 323) Hoewel enkele schrijvers de oorlog meteen als een gruwelijke catastrofe duiden, sluiten de meeste vooraanstaande en opkomende artiesten zich enthousiast aan bij de officiële retoriek. Zowel symbolisten van de oude garde (Ejo-

dor Sologoeb, Valeri Brjoesov) als hun acmeïstische tegenstanders (Sergej Gorodetski, Georgi Ivanov...) halen samen met hun rijmwoordenboek ook hun sabels te voorschijn en roemen de eervolle, heilige oorlog die de langverwachte regeneratie van de Russische geest zal bewerkstelligen. 'God tegen de aanvaller!' roept Sologoeb (Hellman 31), waarmee hij niet als laatste zal claimen de Almachtige aan zijn zijde te weten. Voor de dichter zelf is dit een grote stap: waar de symbolisten zich veelal op de achtergrond van het wereldgebeuren ophielden en zich wentelden in de satanische decadentie van het boudoir, ontpopt hij zich in deze dramatische omstandigheden plots tot een godvrezende spreekbuis van de natie. Zijn collega Brjoesov vertolkt intussen in het gedicht 'De Laatste Oorlog' een stem die ook elders op het continent weerklinkt: deze oorlog betekent voor Europa het einde van een tijdperk en dus ook het begin van een nieuwe beschaving. Meer nog: de broodnodige vernieuwing kan alleen door destructie worden bereikt. (33-34) Een heel klein beetje oorlog maakt alles nieuw. Brjoesov verlaat onmiddellijk zijn ivoren toren en vertrekt als oorlogsjournalist naar Polen, klaar om de omwenteling van de wereldgeschiedenis op de eerste rij mee te maken. (40-49)

Ook de jongste generatie dichters laat zich inmiddels niet onbetuigd. De futurist Vladimir Majakovski schrijft op 2 augustus het gedicht 'De oorlog is verklaard' waarin hij de oorlogszuchtige retoriek van de kranten naadloos vervlecht met zijn eigen opgefokte enthousiasme en de concrete blijken van strijdvaardigheid bij de bevolking. (Majakovski 29) Hij werpt ook zijn andere artistieke talent in de strijd; samen met andere avant-gardekunstenaars als Kazimir Malevitsj en David Boerljoek maakt Majakovski anti-Duitse spotprenten, die de dichter in rijmende coupletten van bijtende onderschriften voorziet. (Cork 51, 54; Jahn 14, 16-17)

Wanneer op 4 augustus Duitsland het neutrale België binnenvalt en het zich bij de verovering van die kleine lap grond te buiten gaat aan ongekende wreedheden en oorlogsmisdaden, groeit *brave little Belgium* uit tot het kernpunt van de geallieerde propaganda. Ook vooraanstaande kunstenaars zetten zich in. Zo componeert Claude Debussy een 'Berceuse Héroïque' waarin hij enkele maten uit de Brabançonne verwerkt. De compositie wordt, samen met gedichten en andere steunbetuigingen van onder anderen Winston Churchill, Thomas Hardy, Henri Bergson, Edith Wharton en Louis Couperus, opgenomen in het door *The Daily Telegraph* rond Kerstmis 1914 uitgegeven hulde- en steunboek *King Albert's Book*. (145-147)

Ook in het verre Rusland bevindt België zich plots in het middelpunt van de politieke en artistieke belangstelling. Opnieuw laat Sologoeb als eerste van zich horen. In zijn gedicht 'De Belg' laat hij een denkbeeldige ivorhandelaar in Congo aan het woord die zich – onbedoeld en pijnlijk ironisch in

deze koloniale context – streng uitspreekt tegen het misprijzen dat de Duitsers de Belgische soevereiniteit hadden betoond. (Hellman 63-64) Enkele dagen later springt ook Valeri Brjoesov wat onhandig op de Belgische propagandakar. In ‘Aan de Vlamingen’ zegt hij – nota bene naar aanleiding van de val van Luik – het hele Belgische volk zijn steun toe. (64) Een bewijs van de gigantische afstand tussen de beide landen, zou je denken. Tegelijk suggereert dit gedicht ook het tegendeel, want Brjoesovs vergissing had alles te maken met zijn bijzondere liefde voor zijn ‘Meester’, de Franstalige Vlaming Emile Verhaeren, die hij naar het Russisch had vertaald en die hij in dit huldegedicht vermeldt. (64) In die voorliefde voor Verhaeren stond Brjoesov overigens bepaald niet alleen. De dichter van *Les Villes tentaculaires* (1895) behoorde voor de Russische intelligentsia tot de voornaamste Europese auteurs van die tijd. De grote symbolist Aleksandr Blok noemde hem de Dante van de moderne tijd. (Blankoff 168) Dat maakte de positie van Verhaeren bij het begin van de oorlog op veelzeggende wijze complex: aan de ene kant werd hij internationaal beschouwd als symbool en zegsman van het Vertrapte België, tegelijk was hij voor veel intellectuelen ook de profeet van de Nieuwe Tijd – een van zompig decadentisme en pessimisme warse tijd die door de oorlog, zo hoopten velen in die kringen, nu echt wel snel zou komen. Voor de Russen was Verhaeren van extra belang. Zijn vaak extatische gedichten over de industrialisering van het achterlijke Vlaanderen schotelden hun een toekomstbeeld voor waaraan het land, bezig met een hinkstapsprong van feodaliteit naar moderniteit, grote nood had.

Dat was ook de boodschap geweest toen Verhaeren in de herfst van 1913 Rusland bezocht: de droom die uit zijn werk spreekt, zo benadrukte de criticus Toegengold in de hommage die hij reciteerde in Moskou, ‘streeft naar de synthese van stad en land, al zijn dat vandaag nog vijanden. Hij voorziet de dageraad van een volledig nieuwe en harmonieuze cultuur.’ (in Blankoff 171) De Russische schrijvers én progressieve arbeiders- en studentenbewegingen ontvingen Verhaeren als een vorst. (172-4) In Sint-Petersburg werd zijn komst in schrijverskringen groots gevierd, met een diner en voordracht waarbij, zoals ze vermeldt in haar memoires, zijn grote fan Anna Achmatova haar eerste openbare optreden gaf. (Achmatova 74-75)

Verhaeren was zo bekend in Rusland dat hij, zeker door schrijvers, metonymisch met België gelijkgesteld kon worden. Dat gebeurde dus in het gedicht van zijn discipel Brjoesov, maar ook in het opmerkelijke toneelstuk *Koning, wet, vrijheid* van Leonid Andrejev, een van de beroemdste Russische toneelschrijvers van zijn tijd. Andrejev was helemaal ondersteboven van de Duitse inval en het dappere verweer van de kleine Belgen. Hij schreef er hartstochtelijke krantenstukken over en een toneelstuk dat al in oktober 1914

in première ging in Moskou en ook al snel werd verfilmd. (Jahn 127-128) Het mocht zich ook verheugen in een Engelse, Franse, Italiaanse en Nederlandse vertaling (*De smarten van België*, 1918). Als *The Sorrows of Belgium* – nagenoeg identiek aan de titel *The Sorrow of Belgium* die in 1990 wordt gebruikt voor de Engelse vertaling van Claus' *Het verdriet van België* – wordt het in 1915 in New York uitgegeven en ook opgevoerd, waardoor het een rol kon spelen in de geallieerde propaganda in Amerika.

De hoofdfiguur, schrijver Emil Grelieu, is gebaseerd op Verhaeren. (Detrez 209-215)¹ Als pacifist en intellectueel komt hij na de Duitse inval voor een dilemma te staan: 'Ik heb altijd gedacht, ik ben altijd overtuigd geweest dat woorden tot mijn dienst stonden, dat ik onze taal meester was, maar hier sta ik voor dit monsterachtige, onverklaarbare'. (Andrejev 28) Hij kan de toestand niet met woorden verklaren en nog minder veranderen en dus besluit hij samen met een van zijn zoons in dienst te gaan. Angst boezemt het hem niet in, het mogelijke gevaar raakt hem niet – voor een dichter gelden andere wetten en geplogenheden: 'Het leven van den dichter behoort hem niet toe. [...] Ik ben steeds ver weg, niet hier – ik ben altijd waar ik niet ben. Je waant me onder de levenden, terwijl ik dood ben; je vreest me eens dood te zullen vinden, stom, koud, gedoemd tot de vergankelijkheid, terwijl ik leef en luid zing uit mijn graf. [...] Dood, ben ik levend.' (39) Als dichter staat hij blijkbaar boven categorieën als dood en leven. Die bovenmenselijke kwaliteiten worden de schrijver ook door anderen toegeschreven. Nadat hij in een gevecht gewond raakt, krijgt hij aan zijn ziekbed bezoek van Belgische prominenten, onder wie een als graaf vermomde koning Albert. Ook die heldhaftige legerleider kent blijkbaar zijn plaats in dit gezelschap: 'Mijn waarde en geëerde Meester! Wij zouden zelfs op geen seconde van uw rust beslag hebben durven leggen, ware het niet dat... dat het bewustzijn uw volk te dienen, nieuwe kracht aan uw heldenziel zal kunnen schenken!' (80) Als het ultieme orakel wordt de schrijver door zijn vorst geraadpleegd om te voorkomen dat de strategische beslissing die wordt overwogen – het tegenhouden van de vijand door het doorbreken van de dijken – de verkeerde zou zijn: 'Wij zijn het lichaam, wij zijn de handen, wij zijn het hoofd – maar gij, Grelieu, gij zijt het *geweten* van ons volk. [...] Mijn vriend, wij zijn tot wanhoop gedreven, wij hebben geen België meer, het wordt vertrapt door onze vijanden, maar in uw binnenste, Emil Grelieu, klopt het hart van heel België – en uw antwoord zal het antwoord zijn van ons geteisterd, in bloed gedrenkt, rampzalig land!' (80) Grelieu/Verhaeren incarneert hier dus niet alleen de volksziel en de ultieme wijsheid, zijn positie maakt meteen ook duidelijk welke rol Andrejev voor de schrijver in oorlogstijd zag weggelegd. Zelf probeerde de Russische schrijver zich ook tot het *geweten* van zijn land te ont-

poppen, onder meer door zich in november 1914 als eerste auteur expliciet uit te spreken tegen het antisemitisme in Rusland. Alleen door zich te ontdoen van dit soort achterlijk bijgeloof kon Rusland enig zelfrespect verwerven en een waardig Europees land worden. (Hellman 81)

Andrejev wordt ook gevraagd bij te dragen aan het vermelde *King Albert's Book*. Zijn bijdrage arriveert echter te laat en wordt uiteindelijk gepubliceerd in de Russische editie *Kniga korolia Alberta*, waarin een uitgebreide Russische selectie verschijnt (349), naast de stukjes van Dmitri Merezjovski en Aleksandr Koeprin die ook in de originele Engelse en Nederlandstalige versie waren opgenomen. (66) Ook de bekendste Russische symbolist, Aleksandr Blok, laat zich verleiden tot een pro-Belgisch vers, hoewel hij zich op andere momenten neerbuigend had uitgelaten over het 'speelgoedlandje'. (66) In een aparte België-bijlage van de krant *Den'* publiceert hij eind oktober – kort na de capitulatie van de havenstad – het gedicht 'Antwerpen'. In 1911 was hij daar zelf op bezoek geweest en de verzen die hij er nu over schrijft, vertonen een opmerkelijke overeenkomst met zijn reisnotities van toen: de vergelijking van de Schelde met de Neva, de bedrijvigheid in de haven, zijn geliefde Quentin Matsys in het museum... mooie beelden die in de Antwerpse herfst van 1914 en in Bloks gedicht ominieus doorbroken worden door een in het laatste vers opduikend vliegtuig – een alles verstorende storm is op komst. (65) In de genoemde bijlage doet Sologoeb intussen een poging 'Troost voor België' te voorzien, terwijl hij zich tegelijkertijd een vertrouwensvol patriot betoont. In dit gedicht beroept hij zich op een Franse helderziende die een Russische overwinning in Berlijn voorspelde voor 1915. (67) Elders in deze krant stelt Dmitri Merezjovski België in een gedicht voor als het moderne Heilige Land, een land dat als Christus op het kruis wordt genageld omwille van de zonden van de wereld. (67) Russisch patriottisme, solidariteit met België en een diep-christelijke vorm van cultuurkritiek gaan in deze verzen veelal hand in hand.

Zo geliefd blijkt België als thema dat de scherpzinnige pacifiste Zinaida Hippus haar collega-dichters in een gedicht oproept niet langer het droeve lot van dat kleine land te exploiteren. Alleen stilte getuigt volgens haar van een respectvolle omgang met de horror. (62) De futuristen geven alvast geen gehoor aan haar oproep. Majakovski (die zelf de Belgische koning Albert vermeldt in zijn gedicht 'De ruggegraatsfluit', Majakovski 199) zet zelfs verzen over België in een literaire polemiek in, wanneer hij zijn rivaal Igor Severjānin de maat neemt. In een gedicht over 'het verzengde België, het lijdende Oostende' (Majakovski 636) dat hij vaak, begeleid door muziek, in een bekend Petrograds cabaret voordraagt maar ook op officiële concerten, verlaagt Severjānin zich tot gelamenteer over oesters ('O, stad van de vermaarde

oesters'). Volgens Majakovski getuigt dit, gezien de ontberingen van België, van slechte smaak. (Majakovski 636) Een minderheidsstandpunt, voorzeker, want in de vele patriotische concerten die worden gegeven staat – wanneer het thema 'België' is – het gedicht van Severjānin centraal. Het gedicht kent overigens ook zijn première op zo'n matinee, op 19 oktober 1914. Niet minder dan tien liederen en gedichten staan die middag in het teken van het heroïsche en mooie België. (Jahn 117)

Severjānins kitschvers – waarin naast, alweer, Verhaeren en Maeterlinck overigens toch ook wel het platbranden van Leuven wordt vermeld – geeft al aan dat België niet alleen als propagandamiddel maar ook omwille van escapistische redenen in de smaak valt bij de Russen. Ook in het circus groeit het uit tot een geliefd thema. Het Moskouse Nikitin Circus boekt grote successen met de pantomime 'De Grote Oorlog van 1914 ter land, ter zee en in de lucht: de overstroming van België', waarbij een luchtgevecht tussen een vliegtuig en een zeppelin wordt geënceneerd en de ring – naar analogie met de Belgische heldendaad aan de IJzervlakte – onder water wordt gezet. (Jahn 88) Ook het theater en de film in Rusland variëren op het Belgische thema, waarbij vooraanstaande dramaturgen en beginnende animatiefilmers dankbaar gebruikmaken van de verhalen over Duitse wreedheden om het horrorgenre verder te ontwikkelen. En ook in de *kuplety* – de buitengewoon populaire komische versjes die werden voorgedragen in kleine theaters, tuinen, bioscopen en circussen – is België een dankbaar onderwerp. (110-111) Steeds opnieuw wordt het vergeleken met Polen, het Slavische zusterland dat voor al het te doorstane leed beloond zal worden met vrijheid en voorspoed. Deze odes, hommages en spektakels zijn uiteraard vaak paternalistische schouderklopjes van een grootmacht, maar tegelijk ook blijken van een bijzondere verbondenheid.

'Voor de Grote Oorlog, toen Europa nog bestond...' schreef Benno Barnard in een van die nostalgische burgerboutades waarin hij zo kan excelleren. (29) Als je kijkt naar de vanzelfsprekende culturele contacten tussen Franse, Belgische, Duitse, Italiaanse én Russische kunstenaars voor de Eerste Wereldoorlog kun je hem alleen maar gelijk geven. Vandaag kan CSKA Moskou nog wel de UEFA-cup winnen, maar wordt gesuggereerd dat Rusland in Europalia niets te zoeken heeft. Wordt het als ondenkbaar voorgesteld dat Rusland bij de Europese Unie zou komen. Voor die noodlottige zomer van 1914 en de Revolutie van 1917 hoorde Rusland er echter bij, als een weliswaar vreemde oom, met aparte religieuze gewoonten en een onleesbaar schrift, maar toch: een deel van Europa, die cultuur die op nooit geziene wijze zichzelf aan flarden geschoten heeft.

Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen

Oorlog, nihilisme en modernisme in Paul van Ostaijens Bezette Stad

Laat mij even enige grote kanonnen bovenhalen. T.S. Eliot noemde het in 1917 in *The Egoist* het enige goede gedicht dat hij kende over de Eerste Wereldoorlog: *Antwerp*, geschreven door Ford Madox Ford (toen nog Ford Madox Hueffer) en geïllustreerd door Wyndham Lewis (in die dagen samen met Ezra Pound redacteur van *Blast – The Review of the Great English Vortex*, waaraan ook Ford en Eliot meewerkten). Het gedicht werd in januari 1915 als pamflet uitgegeven door de befaamde Poetry Bookshop van dichter-uitgever Harold Monro, als reactie op het bombardement op en de inname van de belangrijkste havenstad van België door het Duitse leger. Met Eliot, Ford, Lewis, Pound, *The Egoist*, *Blast* en het vorticisme heb je de top van het vroege Angelsaksische modernisme bij elkaar. Gezien deze context zou je dan ook verwachten dat dit gedicht een modern aandoende uiting van die voorhoede-beweging is. Dat blijkt echter niet helemaal het geval te zijn. Een vergelijking met dat andere modernistische gedicht over Antwerpen in de Eerste Wereldoorlog – *Bezette Stad* (1920-1921) van Paul van Ostaijen – maakt niet alleen acuut duidelijk dat ‘modernisme’ een relatief begrip is, wanneer ook de politiek geïnspireerde artikelen van Van Ostaijen erbij worden betrokken, biedt ze de gelegenheid een genuanceerd beeld te schetsen van de evolutie van esthetische en morele waardenpatronen in het eerste kwart van de vorige eeuw.

Apocalypse then

Nadat het Duitse leger op 4 augustus 1914 België was binnengevallen en hiermee het onafhankelijkheids- en neutraliteitsbeginsel van dat land had geschonden, verklaarden de Britten Duitsland de oorlog. Het oorlogskabinet van premier Asquith vertikte het echter om meteen voldoende troepen te sturen om het Belgische leger bij te staan bij het beleg van Luik en Antwerpen. Winston Churchill had wel 3000 man naar de Scheldestad gestuurd, maar toen de belegering van de stad begon, bleek dat hopeloos ontoereikend.¹

De eerste schok was echter al daarvoor gekomen; de fortengordel die geacht werd elke vijand ver van de steden Luik en Antwerpen te houden,

bleek allerm minst bestand tegen het grof geschut van de Duitsers. Vier woorden heeft Van Ostaijen nodig aan het begin van 'Bedreigde Stad' in *Bezette Stad* om dit lapidair duidelijk te maken: 'Visé marsj Luik mortieren'. (II:23)² Vóór het Belgische leger die vierde augustus goed en wel beseft wat er aan de hand is, heeft de vijand de grensplaats Visé (Wezet) al ingenomen en rukt hij in een stevig marstempo op naar Luik. Onder het bombardement van de voor die dagen opzienbarende 420-millimetermortieren valt die stad nauwelijks drie dagen later en ook de omringende fortengordel moet er de volgende dagen aan geloven. Brussel wordt zonder slag of stoot veroverd, maar Leuven wordt met de grond gelijk gemaakt, de universiteitsbibliotheek inclus. Eind september is het Duitse leger al opgerukt tot aan de buitenste fortelinie rond Antwerpen en begint de slag om de Rupel en de Nete. In het krantenstuk 'Mijn dorpen' (IV:415-417) uit december 1914 beschrijft Van Ostaijen niet alleen het cynische ramptoerisme dat de landelijke omgeving van Antwerpen na de Duitse doortocht trof, maar geeft hij ook zijn visie op de oorlogsgebeurtenissen in het dorp Hove, waar hij met zijn familie toen woonde. 'Ik heb den terugtocht der helden gezien,' (IV:416) beweert hij – als achttienjarige nog helemaal opgaand in het soort krijgersretoriek dat het in oorlogsomstandigheden altijd goed doet. De beschrijving van 'den phantastischen droeven aftocht van een machtige Roode-Kruis kolonne' (IV:416) zal zes jaar later in *Bezette Stad* terugkeren – zij het dan van alle dweperige heroïek ontdaan. Samen met zijn broer Stan zal de jonge dichter uiteindelijk als een der laatsten naar Antwerpen vluchten. Het Duitse leger zit hen echter op de hielen en voor ze goed en wel geïnstalleerd zijn, begint op 7 oktober de beschieting van Antwerpen en wijkt het hele gezin Van Ostaijen tijdelijk uit naar Nederland. Ook de binnenste fortengordel houdt het niet en na een onophoudelijke beschieting van 36 uur valt de stad.

Het beleg van Antwerpen en het dappere maar vruchteloze verzet van de Belgen hadden grote indruk gemaakt in het buitenland; frasen als 'poor little Belgium' en 'crucified Belgium' werden in Groot-Brittannië ingezet als propaganda. In dit kader schreef Ford Madox Ford zijn *Antwerp*. De opwinding die nogal wat avant-gardeartiesten er in de eerste maanden van de oorlog toe had gebracht zichzelf als heroïsche krijgers af te beelden en zich als oorlogsvrijwilliger te melden,³ had plaatsgemaakt voor voorzichtige vertwijfeling en het inzicht dat deze oorlog niet de verlossing van alle verstarde burgerlijkheid zou brengen waarop ze hadden gehoopt. Deze eerste 'moderne' oorlog – de eerste waarin luchtaanvallen, massabombardementen, duikboten en gas werden gebruikt – had dan wel het metaforische uiterlijk van *de machine* waarvan de futuristen zo hielden, meer dan ooit werden mensen er het slachtoffer van.

‘Gloom!’ begint Ford zijn gedicht, kwestie van geen misverstand te laten ontstaan over de toonaard waarin deze verzen zijn geschreven.⁴ Die apocalyptiek wordt dan opgehangen aan de plotse meteorologische verandering die in onze gewesten plaatsvond in de herfst van 1914. Na een stomende zomer – die er volgens sommigen mede toe geleid zou hebben dat de problemen die toen rezen ook daadwerkelijk uitdraaiden op oorlog⁵ – sloeg het weer begin oktober helemaal om. ‘And all September,/A hundred thousand, dragging sunlit days,/And half October like a thousand years.../And doom!/That then was Antwerp...’ Van Ostaijen verkiest in dit geval het suggestieve understatement: ‘het stof van de zomer/het slijk van de herfst’ (11:24). Ford beschrijft dan het burgerleven van hen die nu soldaat zijn (‘Those souls that usually dived/into the dirty caverns of mines’) en besluit dat het niet aan hem is om voor hen een hymne te schrijven. Slechts één boodschap kan een gedicht over deze gebeurtenissen bevatten: “‘In the name of God, how could they do it?’” – waarbij het niet geheel duidelijk is of hij hier zinspeelt op de onwaarschijnlijke moed van de Belgische soldaten, dan wel of dit een verontwaardigde uitroep is aan het adres van de Duitse agressor. Ook in de rest van het gedicht overheerst die wat dubbelzinnige toon; er is wel veel respect voor wat de soldaten doen, maar Fords overtuiging dat het allemaal vruchteloos zou zijn, geeft aan die hulde een wat paternalistisch karakter. ‘Oh poor dears!’, besluit hij zijn *Envoi*. Het feit alleen al dat dit klaaglied-dat-geen-klaglied-wil-zijn eindigt met een *envoi* geeft aan dat Ford nog vastzit in een soort romantische retoriek die net in die periode een anachronisme werd (al heeft het bijvoorbeeld ook in onze literatuur – met dichters als Wies Moens – nog wel even geduurd voor dat tot iedereen was doorgedrongen). Het besef een overgangsmoment mee te maken had Ford overigens zelf ook. Hij contrasteert ‘the white-limbed heroes of Hellas’ en Britse oorlogscoryfeeën – ‘the men of Minden and of/Waterloo’ – met het troosteloze en niet meteen klassiek-heroïsche aanzicht van de doorweekte soldaten: ‘But that clutter of sodden corpses/On the sodden Belgian grass –/That is a strange new beauty.’ Vooral die laatste zin is revelerend. Ford ziet ook wel in dat het oude Britse denkkader waarin oorlog – zoals sport – een door fair-play-ideeën beheerst steekspel vormt (ideaal om uit te blinken en de onsterfelijkheid te bereiken), door de wereldoorlog aan flarden was geschoten. Dat het echter aberrant zou zijn om toch nog *schoonheid* te projecteren op een slagveld – zo ver kon of wou hij in 1915 nog niet gaan.

Formeel maakt *Antwerp* evenmin een moderne indruk. Hoogdravende en alleszins door de tijd tegengesproken rijmpjes als “‘Belgian’ shall be an honourable word;/As honourable as the fame of the sword’ en expliciete uitspraken als ‘There is very little light.//There is so much pain’ worden – zoals

gezegd – afgesloten met een ouderwets *envoi*, waarin gevarieerd wordt op de beginverzen en besloten met de evenmin subtiele ‘Oh poor dears!’-uitroep. Kortom, deze poëzie komt even gedateerd over als veel van de vroege verzen van Paul van Ostaijen.

Interessant is het dan te zien hoe de Antwerpse dichter in *Het Sienjaar* (1918) heen en weer geslingerd wordt tussen de fordiaanse ridderretoriek van verzen als ‘Vastberaân, wij staan/in kamp. Wij staan’ (uit ‘Gulden Sporen Negentienhonderd Zestien’ en in dat jaar geschreven en in het activistische jongerenblad *De Goedendag* gepubliceerd) (1:115) en de zoekende genuanceerdheid van het één jaar jongere ‘Aan een moeder’ (1:138-140). Dat laatste gedicht begint met een opdracht aan die moeder in kwestie, die het ergste laat vermoeden: *Haar zoon viel op het slagveld*. Geen tranerige heldenverering hier echter, wel het groeiende besef dat een ongehoord aantal mensen de dood is ingejaagd in naam van holle begrippen. Het gedicht is opgevat als een antwoord van de dichter op de vraag van die moeder om een herinneringsvers te maken. ‘[D]at leg ik dan naast de prenten in de kast’, zegt ze. Van Ostaijen kan maar half op haar wensen ingaan:

Ik weet, moedertje, je zou graag lezen:
 ‘Wapengeweld, slagveld, held,’
 want als een eervolle trits, heeft men je die woorden voorgespeld

Maar zij die de soldaten met verhalen over eer en heldendom de loopgraven hebben in gelokt, hebben verraad gepleegd. De laatste woorden van de gesneuvelde waren dan ook niet gericht tot het vaderland, maar tot zijn moeder. Een politieke lezing van deze passage verklaart dat verraad van het (Belgische) vaderland door te verwijzen naar de erbarmelijke toestand van de Vlaamse soldaten aan het front: bovenop de ‘gewone’ oorlogsellende kwam er voor hen nog bij dat ze gecommandeerd werden in een taal die ze niet begrepen en ze dus – bij wijze van spreken – ongedekt in de armen van de vijand konden worden gedreven terwijl hun bevelhebbers hen eigenlijk alleen omeen zak aardappelen hadden gestuurd. Het vervolg van dit gedicht suggereert echter dat het verraad niet alleen door franskiljons werd gepleegd; de malaise is algemeen.

Je zoon, moedertje, viel niet voor een gerechte zaak,
 maar zijn bloed werd hem afgeperst door allen,
 omdat ons de menselijke goedheid is ontvallen.
 Maar ik, wij, wij allen zijn de moordenaars van je zoon
 en elk woord als eer en held is smaad en hoon.

Elk soldaat die valt in de krijg, hij werd getroffen
door een sluipmoordenaar.
Dit zijn wij allen, allen die het geloof verloren.

Het geloof waar Van Ostaijen het over heeft – en hier komt de humanitaire expressionist in hem boven – is dat in broederlijkheid en pacifisme. “Demokratie”: wij hebben bedrogen,’ stelt de dichter – aangezien de jongeren zijn gaan vechten voor idealen als eer en vaderland die eigenlijk niet de hunne waren. Deze jongen is gesneuveld ‘volgens de oude wet’, een wet die letterlijk offers vroeg. De nieuwe generatie waar Van Ostaijen het in opstellen uit die tijd over heeft⁶ werkt op een andere basis. Hij roept op om de miljoenen doden van de Grote Oorlog te eren door dat nieuwe, pacifistische wereldbeeld definitief ingang te doen vinden.

De miljoenen zwarte fatum-kruisen
zijn zwijgend, maar hun zwarte, wijd-open wonde
heeft het woord gevonden: Alles is waan, alles is zonde;
levenden, vergaart de kleine krachten die u nog blijven
tot geloof in het levende leven.
Alles is zo grenzeloos schoon, luistert naar dit ontluikend begrijpen
in ons geweten.

Dat die hoop na 11 november 1918 snel de kop werd ingedrukt, is niet alleen voor de hele Frontgeneratie een grote ontgoocheling geweest, ook in de evolutie van Paul van Ostaijen heeft deze ontwikkeling een niet te onderschatten rol gespeeld.

Een autonome communist

Hoewel Van Ostaijen een uitermate sterk ontwikkeld generatiegevoel had en hij er in zijn pre-Berlijnse periode van uitging dat de wereld en de kunst grondig van uitzicht zouden gaan veranderen, behoorde hij niet uitgesproken tot die kunstenaars die hoopten dat de wereldoorlog die evolutie zou forceren.⁷ Al in ‘Mijn dorpen’ blijkt dat die oorlog voor hem een rustverstoorder is en ook in latere essays benadrukt hij vooral de negatieve aspecten ervan. Zowel in ‘De letterkunde beproefd’ (IV:413-414) (een in memoriam van Alain-Fournier), als in ‘Hugo von Hofmannsthal’ (IV:417-418)⁸ en zijn sleutelessay ‘Ekspressionisme in Vlaanderen’ stelt hij de kunst boven de politieke oorlogsgebeurtenissen en betreurt hij de ravage die de oorlog ook in kunstenaarsmilieus aanricht. ‘Georg Brandes schreef in het begin van de

oorlog: “Tans valt misschien een Göthe, een Shakespeare, een Kopernikus, een Pasteur. Is er één terreinwinst in staat de landen aan dewelke zulk een verlies te beurt valt, te vergoeden?” (1v:73-74) Waarna hij een opsomming geeft van gestorven avant-gardekunstenaars die met Franz Marc, André Derain, Umberto Boccioni en Rik Wouters verre van volledig, maar niettemin pijnlijk indrukwekkend is. Gezien de voortrekkersrol die Van Ostaijen voor kunstenaars zag weggelegd – zie ook het op hetzelfde tijdstip ontstane titelgedicht van *Het Sienjaal* (1:141-149) – hoeft het niet te verwonderen dat hij zo de nadruk legt op de verliezen die de oorlog voor de kunst met zich meebrengt. De kunstenaar wordt wel geacht zich te *geven* voor de gemeenschap, maar zoals in het Kurt Hiller-motto van het *Sienjaal*-titelgedicht (‘Held ist wer sich opfert, nicht wer geopfert wird’ [1:141]) valt dit toch eerder metaforisch te lezen. En als de kunstenaar toch letterlijk zijn leven wil geven voor de kunst – zoals Van Gogh in Van Ostaijens klassiek-romantische visie op die schilder – dan offert hij zich omdat hij dat wil, en niet omdat hij door een of andere externe factor wordt ingeschakeld en misbruikt als oorlogsmachine. Hoe harder Van Ostaijen oproept tot een spontaan gemeenschapsgevoel, hoe vaker je als lezer de indruk krijgt dat hij dat doet ter compensatie van zijn eigen kunstenaarsego. De constructie die hij opzet – de kunstenaar als leider van de gemeenschap – probeert duidelijk de humanitaire kool en de kunstenaarsgeit te sparen. Aan die houding zal de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog in wezen niets veranderen.

Nadat Van Ostaijen nog vóór de wapenstilstand de wijk neemt naar Berlijn, ontwikkelen zijn politieke standpunten zich van een rationeel ingekleed maar in wezen intuïtief en romantisch humanitarisme naar een overtuigd – zij het voor de individualistische kunstenaar die hij is niet onproblematisch – communisme. 1919 is een sleuteljaar in deze ontwikkeling. In januari wordt in Berlijn de communistische Spartakistenopstand bloedig neergeslagen en worden de leiders van die beweging – Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg – vermoord. Samen met zijn Antwerpse vriend Firmin Mortier – die dan ook in Duitsland verblijft – bezoekt hij de plaats van de moord.⁹ Over deze gebeurtenissen voert hij de volgende maanden een geanimeerde correspondentie met zijn oude schoolvriend Bob van Genechten. Uit een reactie van Van Genechten op een verloren gegane brief van Van Ostaijen¹⁰ blijkt dat de dichter toen probeerde om zijn hart en verstand, zijn humanitarisme en communisme, op één lijn te krijgen. Half februari verwijst hij – al dan niet onder invloed van Van Genechten – naar Trotski, wiens bolsjewistische omwenteling enkel kan slagen omdat de mens ‘in de grond goed is’.¹¹ Slechts een gemeenschap van ‘goede mensen’ kan de klassenstrijd tot een goed einde brengen. Nauwelijks anderhalve maand later blijkt

zijn geloof in de intrinsieke goedheid van de mensheid echter danig tanende. In een veelgeciteerde brief aan een andere vriend – Geo Van Tichelen – kondigt hij aan dat hij begonnen is een groteske te schrijven:

Schrijf een novelle waarin ik de mensen probeer voor de aap te houden. Positieve kritiek: bral. Ik voel tans voor novellen waar je zo heerlijk in kunt zwansen. De mensen zijn niet waard gekritiseerd te worden. Enkel stof voor burleske novellen [...] De natuurlijke wereld interesseert me niet meer zó sterk ook niet in activistiese zin.¹²

Waarna de strijd gemeenschap-individu zich in licht gewijzigde vorm herhaalt: uit zijn pogingen om de Vlaamse Zaak in Duitsland aan te kaarten en ook in Vlaanderen zelf enige invloed uit te oefenen op het maatschappelijk debat blijkt zijn gemeenschapszin, maar die gemeenschap kan geen einddoel op zich zijn. Dat laatste blijkt uit een brief aan uitgever Eugène de Bock uit november 1919, waarin hij zich afzet tegen het als vanzelfsprekend gepropageerde gemeenschapsidee in het door De Bock uitgegeven blad *Ruimte*:

De gemeenschap als zelfdoel is m.i. onzinnig. De gemeenschap middel tot de verwezenlijking van elk individu, van elk mens, zo ja. [...] Dat de vlaamse Werfelianen mij mijn onkosmies-zijn vergeven! Gemeenschap is middel, steeds middel.¹³

De gespletenheid in zijn persoonlijkheid komt het sterkst tot uiting in een brief aan Oscar Jespers van 3 februari 1920. Hij verwijt zijn vriend dat die politiek te weinig geëngageerd is, maar geeft tegelijkertijd ook toe dat zijn eigen politieke bezigheden in feite tegen de egoïstische kunstenaarsnatuur ingaan. De actie is echter in dit stadium van zijn leven zo belangrijk dat hij overweegt om het kunstenaarsschap te laten varen.

Het meest op mijn zenuwen werkt je politieke belangloosheid, – dewelke voor zich bij een zó in zijn werk gesloten mens als jij feitelijk logies-noodwendig is. Egoïsme is de sterkte van de kunstenaar; een bewust en planmatig naar de diepte van het gebeuren dringend egoïsme. Voorlopig denk ik: ik ben een kunstenaar. Ik vermoed dat het voor mij beter ware deze waan af te leggen. Zo vind ik misschien rust. In mijn werk kan ik niet berusten.¹⁴

De volgende maanden zal Van Ostaijen zijn politieke actie proberen op te voeren en zijn er nauwelijks aanzetten tot enige literaire arbeid. Op 25 maart schrijft hij een 'Open brief aan Kamiel Huysmans', waaruit ten overvloede blijkt dat voor hem taal- en klassenstrijd en dus de Vlaamse zaak en het socialisme/communisme onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Hij is echter danig teleurgesteld in de Vlaamse socialisten die de Vlaamse Beweging blijven reduceren tot een taalkwestie en intussen laffelijk meewerken aan de probleemloze restauratie van het burgerlijk bestel dat uiteindelijk de basis voor de oorlog had gelegd. Naoorlogse verworvenheden als het algemeen stemrecht wegen daar allerminst tegen op, zo betoogt hij in zijn meest radicale politieke essay 'Rond het Vlaamse probleem. Enige kanttekeningen':

In Vlaanderen is de toestand het volgende: het hoger clergé, de adel, de finansbourgeoisie zijn verfranst. Door het algemeen stemrecht is in de grond genomen geen iota aan de suprematie van deze trits: officiële godsdienst, blazoën en geld veranderd. (IV:120)

Uit dit stuk blijkt een scherp inzicht in de internationale kapitalistische mechanismen; het stelt dan ook dat de Vlaamse en de internationale strijd per definitie met elkaar verbonden zijn, aangezien de Vlamingen voornamelijk arbeiders zijn en dus als klasse de heersende wantoestanden zelfs niet vanuit hun meerderheidspositie zouden kunnen rechtzetten. De feitelijke macht ligt bij hen die het geld hebben, en dus kan enkel een radicale herverdeling van de middelen voor een echte oplossing zorgen. Terwijl in vroegere brieven en artikelen de keuze tussen sociaaldemocratie en communisme nog enigszins een hangende kwestie was, lijkt Van Ostaijen intussen een beslissing genomen te hebben.

Tweesporenbeleid

Een echt politicus zou Van Ostaijen echter nooit worden. Zijn kritische instelling en versatieve artistieke persoonlijkheid zouden dat nooit toelaten. Hoewel hij tot vlak voor zijn dood consequent bleef vasthouden aan enkele politieke basisprincipes uit zijn jeugd,¹⁵ zouden de jaren twintig voor hem vooral gevuld worden met literatuur. Hij zal overigens ook wel beseft hebben dat de impact van zijn politieke artikelen in perifere Nederlandse bladen eerder gering zou zijn. In een eerste fase heeft hij dan zijn politieke overtuigingen op een zeldzaam creatieve manier verwerkt in zijn poëzie en grotesken. Zonder die literaire werken uit deze periode te willen reduceren tot hun retorisch-politieke inhoud, denk ik dat het mogelijk is ze te zien als

onderdeel van een tweesparenbeleid, waarbij de meer rechtstreekse politieke stukken het andere spoor vormen. De gemeenschappelijke noemer van beide sporen: hun satirische en groteske inslag.

Zomer 1920 stuurt Van Ostaijen het Franstalige Antwerpse maandblad *Ça Ira* het artikel 'Vers la période dodo dans le mouvement flamand'. Deze verloren gegane tekst wordt door de redactie geweigerd omdat ze zich niet langer met de Vlaamse zaak willen bezighouden én omdat – zo suggereert Van Ostaijen in een brief aan de hem gunstig gezinde redacteur beeldende kunst van *Ça Ira*, Georges Marlier – de satirische toon van het stuk hen niet aanstaat. Dat laatste vindt hij getuigen van een absoluut gebrek aan strategisch-politiek inzicht:

Voici un sujet qui se prête à un ton satirique. Note pour des révolutionnaires en herbe: ne savent-ils pas qu'un ton satirique est d'un effet plus direct en politique et en face des masses qu'une démonstration logique? Et qu'un ton satirique n'est en somme pas moins logique qu'une démonstration de A à Z?¹⁶

Satirische logica – wanneer de malaise waarin hij zich sinds begin 1920 bevindt voorbij is, zal dat het recept blijken waarmee hij in zijn teksten de wereld te lijf gaat.

Nul, nihil, nood

Nadat de zoveelste mislukte pogingen tot groepsvorming (zowel met zijn Antwerpse als met zijn Duitse vrienden-schilders) en de tweespalt tussen engagement en autonomie in de eerste helft van 1920 voor een ongekende creatieve droogte hebben gezorgd, biedt de zomer plots uitzicht op beterschap. Begin april schrijft Van Ostaijen versies van zijn absolute nulpuntgedichten 'Vers 5' en 'Vers 6' ('Ik wil bloot zijn/en beginnen') (1:229-232) en eind mei kondigt hij – waarschijnlijk met als doel de impasse definitief te doorbreken – aan naar België terug te willen keren. Dat hem daar de gevangenis wacht, schrikt hem niet af: 'Een ding: hier weg. Liever 2 jaar verloren dan een heel leven verloren,' schrijft hij aan zijn vriend Peter Baeyens.¹⁷ Zijn Duitse vriend Fritz Stuckenberg is echter zo gealarmeerd door dit bericht dat hij probeert Van Ostaijen over te halen vóórleer naar België te vertrekken eerst bij hem en die andere schildervriend Heinrich Campendonk langs te komen in Seeshaupt, bij München. Dat lukt en halfjuni reizen Van Ostaijen en zijn vriendin Emmeke naar het zuiden. Die tocht en vooral het bezoek aan Campendonk doen hem blijkbaar afzien van het plan naar

België terug te keren. In Seeshaupt schrijft hij de van een haast mystieke rust doordrongen ‘twee landelijke gedichten voor Heinrich Campendonk’ (‘Land avond’ en ‘Land rust’), die hij een jaar later zal opnemen in zijn handschriftenbundel *De Feesten van Angst en Pijn* (I:235-240). Terug in Berlijn, half juli, komt de creatieve molen pas goed op gang. Op 20 juli stuurt hij de beruchte pauselijke bulla naar Antwerpen waarmee hij Paul Joostens excommunicert uit de ‘H. Kubistische en Flamingantiese Kerk’ en hij de strubbelingen met de Antwerpse vrienden op een ironische wijze tracht te relativeren.¹⁸ Twee dagen later schrijft hij ‘In memoriam Herman van den Reeck’¹⁹ (I:217-219), een gedicht dat er voor het eerst in slaagt politiek engagement en zijn nieuwe opvatting over lyriek niet in elkaars weg te laten lopen. En nog eens vijf dagen later begint hij aan ‘Bedreigde stad’ (II:23-42), het eerste gedicht voor de collectie die later *Bezette Stad* zou worden. In een brief aan Peter Baeyens beweert Van Ostaijen dat de bundel – die in dat stadium overigens nog *De obus in de stad* heet – het ‘dynamies-poëtische’ van hun avonturen tijdens de Duitse bezetting zou verhalen.²⁰ Zo kan het boek inderdaad gelezen worden. Van de stemming ten tijde van het beleg in ‘Bedreigde Stad’ over de impressies van het dagelijkse en nachtelijke leven in onder meer ‘Bordel’, ‘Lege Bioskoop’ en ‘Music-Hall’ tot en met de beschrijving van de laatste bezettingsdagen in ‘De aftocht’ kan *Bezette Stad* gezien worden als een objectiverend dagboek van de oorlogsjaren. Terwijl de auteur aan het boek bezig was, moet hij echter hebben gevoeld dat er veel meer in zat. De toevoeging aan de bundel – al begin augustus 1920 – van de openingstekst ‘Opdracht aan Mijnheer Zoënzo’²¹ – die in wezen losstaat van de narratieve lijn – is daar een ondubbelzinnige indicatie voor. Deze opdracht wordt gekenmerkt door de bijtende en groteske ironie die Van Ostaijen ook hanteert in grotesken als ‘Het gevang in de hemel’ (III:40-49) – een verhaal dat hij overigens nauwelijks tien dagen na de ‘Opdracht’ schrijft. De ‘Opdracht’ kondigt dit *Journal* over de Eerste Wereldoorlog aan als een apocalyptische voorfilm. Als een geperverteerde Cecil B. De Mille introduceert Van Ostaijen op de eerste bladzijde God als protagonist én producent van de oorlog, *The Greatest Show on Earth*: ‘God de Vader brengt het laatste bedrijf’ (II:9) – het laatste bedrijf, verderop omschreven als ‘de necropolis/van de Acropolis’ (II:16), *the end of the world as we know it*. Met verder: aartsengel Michaël als regisseur, en ‘aero’s’ (vliegtuigen), ‘duikboten’ en ‘vreemde rassen’ (II:10) om de spektakelwaarde te garanderen van dit gebeuren waarin het ‘Nihil’ het decor vormt, zowel qua locatie (‘Nihil in alle richtingen’), periodisering (‘Nihil in alle geslachten’) als communicatiemiddel (‘Nihil in alle talen en/alle dialecten’). (II:10) ‘Opdracht’ begint overdonderend. De schijnbaar chaotische montage van filmverwijzingen, liedjesteksten, reclamebood-

schappen, (ver)algemene(nde) uitspraken ('uw moraal the one plausible thing for us/to do' [11:11]) en al dan niet poëtische, auctoriële interventies ('wil ik regisseur zijn' [11:13]), culmineert in de *L'Auto de la Mort*-handschrift-bladzijde (11:17) waarin al die elementen letterlijk door en over elkaar worden geklad. En dan valt het gehuil plots stil en komt de moraal. Wanneer

Zullen zijn gevallen de katedralen
 kannibalen
 Hannibalen generalen
 idealen
 kolonels
 bordels
 misschien
 zal er plaats zijn
 voor een van-zelf-sprekende schoonheid
 zuiver
 ongeweten (11:18)

Daar is het Van Ostaijen uiteindelijk om te doen: voor zichzelf en voor de wereld een 'van-zelf-sprekende schoonheid' creëren door komaf te maken met de woord-, beeld-, retoriek- en ideaalinflatie die er – naar het vers uit 'Prière impromptue 3' uit *De Feesten van Angst en Pijn* – mede voor gezorgd hebben dat er 'OP DE HOOGVLAKTE/IS/GEEN WAARDE MEER'. (1:234) Het doel moet zijn: 'weer vatten kernvorm/deze gewone woorden'. (11:19) De dichter is echter niet zonder hoop. Hij besluit deze tekst met de vraag of 'dit ecohol gevoel van/moedeloosheid/niet als vroeger Goede Vrijdag was' (11:19). Goede Vrijdag – het feest van de dood, gevierd in de troostvolle verwachting van de opstanding met Pasen.

De 'Opdracht aan Mijnheer Zoënzo' is meer dan een proloog. Samen met de lange slottekst 'De aftocht' vormt ze het kaderverhaal waarin de oorlogsverhalen en -impressies zijn gesitueerd; de groteske of satirische elementen die in de hele bundel voorkomen (de koningslastering van 'Goed nieuws' of de affiche 'Grote Zirkus van de H. Geest', [11:90-91] bijvoorbeeld) worden hier uitvergroot om een ontluisterend beeld op te hangen van de-wereld-van-toen. 'De aftocht' beschrijft niet alleen de hals-over-kop terugtrekking van het Duitse en de triomfantelijke intrede van het Belgische leger, maar ook het snel opflakkerende Belgische patriotisme en alle andere kwade geesten die terugkeren van nooit echt te zijn weggeweest: de religieuze geborneerdheid, de schaamteloze vermenging van kerk en staat, *l'ancienne Belgique, quoi*. Dit gedicht schreef Van Ostaijen pas begin 1921, toen

Oscar Jespers in Antwerpen al de eerste katernen van *Bezette Stad* bij de drukker had afgeleverd. Uit een brief van Jespers aan de auteur van 15 maart van dat jaar blijkt dat het gedicht niet alleen Van Ostaijens wereldbeeld weergeeft:

Ik heb nu de aftocht gelezen. Voor mij denk ik dat dit het sterkste deel uit het boek is. Het heeft mij goed te pakken gehad. Luguber en deprimeerend doet het aan. Het schijnfeesten is zoo juist met die vlek – Kadavers rollen riolen! En onze vage hoop!²²

Die ‘vage hoop’ zou wat later het onderwerp vormen van een hoogst interessante discussie tussen Oscar Jespers aan de ene kant en Stan van Ostaijen (broer van Paul en geldschietter voor *Bezette Stad*) en diens vriend en latere zwager Louis Kunnen aan de andere kant. Begin april 1921 – het boek is nauwelijks verschenen – voeren zij een discussie die ruim zeventig jaar later nog altijd aan de gang is: is die Van Ostaijen in *Bezette Stad* nu een nihilist of zitten er nog restanten van een idealist in hem? Oscar Jespers doet het verslag in een om opheldering vragende brief aan zijn vriend in Berlijn (de vet gezette passages zijn bijna letterlijke citaten uit *Bezette Stad*; de cursiveringen komen van Jespers zelf):

Belangrijk. Gesprek met Stan-Kunnen over uw boek.

Ik} Voor mij zijt gij nihil. Anders begrijp ik je boek verkeerd en snap ik niet waarom uw slot is ‘**misschien wordt eens de nood zoo groot – alle dijken breken**’.

Dat zijt gij: als zullen gevallen alle kathedralen, hanibalen, generalen dan zal er misschien plaats zijn voor een eigen schoon. Nihil dat is vernietiging – van alles en dan uit dit chaos scheppen steen na steen een’ nieuwe woning, een tafel en daar vreugd aan hebben. En dan zegt Stan en Kunnen neen dat is Paul niet. Paul zegt, **lig nou niet te klessen, alles wurscht vive rien**. Paul vindt ook alles als wij het de moeite niet waard. Dan vraag ik me weer – **O ons verlangen**. Wat is dan je verlangen. Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen.²³

Enige semantische en terminologische verheldering: wanneer Oscar Jespers vindt dat Van Ostaijen ‘nihilist’ is, bedoelt hij eigenlijk ‘antinihilist’; iemand die – onthutst door de opportunistische uitholling van alle waarden – door het afbreken van alles wat nog rest, inderdaad indirect zijn ‘hoop’ en ‘verlangen’ uitspreekt. Het ‘nihil’ is dan het nulpunt waar men doorheen

moet om daarna verder te kunnen. Stan en diens vriend menen dat Van Ostaijen – net als zij – alle idealen kwijt is en dat hij zijn stem vooral laat horen in die passages waarin een ratelende no-nonsense-machine aan het woord is. In een brief aan Jos Léonard van half mei 1921 mengt ook Paul Joostens zich in het debat. Hij schrijft een toneelstukje in vier bedrijven waarin ook Floris Jespers optreedt. Hoewel de Jespersen en Joostens vaak in één adem worden genoemd en geroemd als ‘kunstbroeders’, blijkt uit recentelijk gepubliceerde brieven dat hun persoonlijkheden erg verschillend waren en er vaak – zowel op persoonlijk als op artistiek vlak – onenigheid bestond.²⁴ Zo vond Joostens dat Floris Jespers eigenlijk maar een Van Ostaijen-adept was en hij voert hem in zijn stuk dan ook op in een ondergeschikte rol:

De Flosjpe [Floris Jespers, GB] met zijn lamp [Olympe, Jespers' vrouw, GB] en de Joppe [zoon van Jespers, GB] assisteren aan het breken der dijken. Dokter Précieusement recommandeert de prudente en vreest dat den uitslag catastrofiek zou wezen. Stoum hé – 't signaal is gegeven en de sluismeester heeft de boeikens aan.²⁵

In deze sleutelpassage suggereert Joostens impliciet dat Van Ostaijen nog steeds idealistische trekjes vertoont. Door de verwijzing naar de beginzin uit het titelgedicht van *Het Sienjaal* ('Wie zich geroepen voelt het Sienjaal te geven' [1:141]) op deze manier te koppelen aan de slotfrase van *Bezette Stad* ('alle dijken breken' [11:153]) trekt hij Van Ostaijens vroegere engagement in het belachelijke en wil hij zich voordoen als de enige ware Antwerpse dadaïst. Geheel ongelijk heeft Joostens overigens niet. Een volstrekt ideaal-loze, dadaïstische afrekening is *Bezette Stad* niet geworden.

Het interessantste aan deze spraakverwarring is echter dat zelfs Van Ostaijens beste vrienden – onder wie kunstenaars die in deze tijd de absolute Vlaamse avant-garde uitmaakten – zich verkeken op de modernistische codes van *Bezette Stad*. In een tekst die vele stemmen aan het woord wil laten, gaan zij op zoek naar die ene stem van de auteur. Die verwarring heeft Van Ostaijen – al dan niet met opzet – mee in de hand gewerkt door zoveel voor zijn omgeving herkenbare stokpaardjes en biografische details in de tekst te stoppen. Het verhaal over de eerste oorlogsdagen in 'Bedreigde stad' (cf. supra), de alomtegenwoordigheid van music-halls, de verwijzingen naar lievelingsfilms en -sterren (Asta Nielsen uiteraard), zijn bekende haat ten opzichte van 'Godsdienst & Vorst & Staat' (11:91), zijn fascinatie voor fantasmatische visioenen zoals op het eind van 'Stad Stilleven' (11:69): alles klopt. Of toch ook weer niet helemaal. Want de afdeling 'Music-Hall' in

deze bundel is een genuanceerde correctie op het beeld van die amusementspaleizen uit zijn debuut en de ironische blasfemieën in 'Asta Nielsen' (11:109-118) zijn zowel een spottende commentaar op als een (h)erkenning van zijn eigen dweepzucht. Maar één ding is duidelijk: zo 'geontindividualiseerd' (1V:129) als de dichter in zijn essays uit die periode proclameerde dat kunst moest zijn, is de bundel beslist niet. Niet voor het eerst bij Van Ostaijen ging de theorie de praktijk vooraf. Ook dat besepte hij waarschijnlijk zelf. Negen jaar voor de Sovjet-filmer Dziga Vertov in *De man met de camera* (1929) zelf met zijn camera in beeld zou komen om aan te tonen dat de kunstenaar per definitie deel uitmaakt van de werkelijkheid en hij dus – als hij die werkelijkheid wil weergeven – niet kan pretenderen erbuiten te staan, duikt ook Van Ostaijen zelf op in zijn werk. Nadat hij net als Vertov cameraman én – zoals hij in de 'Opdracht' zelf had gewenst (cf. supra) – regisseur is geweest van zijn eigen 'film', treedt Van Ostaijen plots ook op als personage. In 'Asta Nielsen' figureert 'Paul v O' in een dialogje over de Deense filmster met haar grote bewonderaar Paul Joostens (11:117). Van Ostaijen tast hier de – voor het modernisme zo bepalende – grenzen af van de autonomie van de kunstenaar en de referentialiteit van het kunstwerk. Ondanks – of misschien wel precies door – zijn pogingen uit zijn werk te verdwijnen moet de dichter ontdekken dat dat allerminst voor de hand ligt.

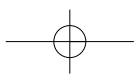
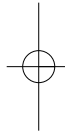
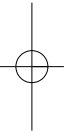
De vlucht naar voren

Twee jaar na zijn nu gedateerd aandoende appreciatie voor Ford Madox Fords *Antwerp* en één jaar voor Van Ostaijen aan *Bezette Stad* begon, schreef T.S. Eliot (in *The Egoist*) een van de belangrijkste en invloedrijkste essays over modernistische poëzie, 'Tradition and the Individual Talent'. Poëzie, beweerde hij 'is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.'⁶ Dát is waar Van Ostaijen mee worstelde toen hij *De Feesten van Angst en Pijn* en *Bezette Stad* schreef: zoveel persoonlijkheid en onverwerkte emoties dat hij ze niet 'geontindividualiseerd' onder de mat kon vegen. Ongeveer een jaar na het verschijnen van *Bezette Stad* – wanneer de kater van het gefnuikte idealisme verteerd is en hij fysiek en geestelijk volledig geïsoleerd in Issum in Duitsland zijn legerdienst vervult – beleeft de dichter de waarschijnlijk zwaarste crisis uit zijn jonge leven. Na het politieke nulpunt in Berlijn, betekent Issum Van Ostaijens persoonlijke nihil. In een van de weinige bewaard gebleven brieven aan zijn vriendin Emmeke schrijft hij in februari 1922: 'Alle leven is mij vreemd. Mijn moeder, Jij, Stan allen zijn mij als vreemdelingen.

Ik versta niemand nog.’ Toch bevat deze brief al de aanzet tot herstel. ‘Misschien koom [sic] ik eens tot een uitdrukking die vrij is van alle manier’, hoopt hij in dezelfde brief. En misschien stond hij daar op dat moment dichterbij dan hij zelf kon inschatten. Samen met de brief stuurt hij Emmeke immers zijn ‘eerste gedicht “seit langem her”’;²⁷ ‘Winter’, een inderdaad bijna volledig geontindividualiseerd vers over de ‘geraniën’ (II:204) achter het raam van de overburen. Niet dat het ‘ik’ van de dichter helemaal uit de poëzie zou verdwijnen. Zolang hij zelf de pen vasthoudt, is dat overigens onmogelijk. Zijn levensvisie zal tot het eind in de poëzie blijven weerklinken. Maar de Grote Sprong Voorwaarts van ‘Winter’ is dat het ‘ik’ hier niet meer rechtstreeks (zoals in de meeste gedichten van *De Feesten van Angst en Pijn*) of verbrokkeld (zoals in *Bezette Stad*) aan het woord is. Zoals Van Ostaïen later in *Self-defence* zou zeggen: hij spreekt zijn levensbeschouwing niet ‘nomineel’ uit, hij ‘avoueert’ ze niet langer. Het ideaal is dat ze ‘trilt’ tussen de woorden en regels van het gedicht. (IV:329)

Met ‘Winter’ wordt dat ideaal voor het eerst benaderd en ligt de weg naar het *Eerste Boek van Schmoll* wijd open. Maar ook dan bleef het

een verre weg
naar de passieloze berg
van het blote schouwen
Logos
Tao [II:203]



Wilde vrouwen kennen geen blues

Geweld, seks en macht bij de Bluesqueens

Het door veelal blanke en mannelijke puristen gecultiveerde beeld is dit: een oude, arme, doorleefde *bluesneger*, vergeten edoch geniaal, die aan zijn vingervlugge spel en een terloopse scheut whisky genoeg heeft om de allerdiepste ellende van zijn dolende bestaan niet alleen aan te kunnen maar dit te overstijgen en om te vormen tot een aangrijpende manifestatie van art brut. Altijd opnieuw gaat de gecultiveerde moderne stadsmens op zoek naar pure vormen van primitieve, rurale grootheid en authentieke diepte. Wat daarbij gemakshalve wordt vergeten, is dat de vroege bluesmuzikanten de popsterren van hun tijd waren. Dat ze behalve de toen plots populaire blues ook ragtime, reels, jigs, walsen en zelfs opera-aria's speelden. Dat de gitaar bepaald geen prominent instrument was. En dat het gros der vooraanstaande blueszangers in de jaren twintig veelal... zangeressen waren. Maar liefst 221 zwarte zangeressen kregen in de eerste bluesgekke jaren een contract aangeboden. Uit die enorme lijst (Victoria Spivey, Edith Wilson, Sippie Wallace, Sara Martin, Gladys Bentley, Trixie Smith, Lucille Hegamin, Louise Johnson...) is vandaag alleen nog *Empress Bessie Smith* algemeen bekend, maar ook Koningin Ida Cox en Moeder Gertrude 'Ma' Rainey speelden een centrale rol in de ontwikkeling. Net zoals R&B vandaag vooral een zaak is van Beyoncé, Jamelia, Mary J. Blige, Kelis en Missy Elliott, zo ook beheersten in de jaren twintig zwarte vrouwen de popmuziek. En toen, net als vandaag, speelden ze binnen die commerciële context een subtiel spel met seksuele verwachtingspatronen. Hun podiumact en kledij waren op spectaculaire wijze uitdagend – dat trok alle aandacht. En als ze die aandacht eenmaal hadden, morrelde ze aan conventionele opvattingen over relaties, macht en vrouwelijkheid.

Hoewel de blues onmiskenbaar geworteld is in de ervaringen van zwarte slaven en hun nazaten in het diepe zuiden van de Verenigde Staten dankt het genre zijn status aan het enorme succes van in hoge mate theatrale – en dus allesbehalve 'pure' – acts die zich in het vaudevillecircuit ontwikkelden in het begin van de twintigste eeuw. Zo betreft de eerste vermelding in een krantenrecensie (1910) een buikspreker met een 'blues-singing dummy'. En de eerste gedrukte compositie ('Memphis Blues' van W.C. Handy, 1912)

werd voor het eerst gespeeld als showtune voor een verkiezingscampagne in 1909. De grote doorbraak kwam echter toen in de laatste jaren van en vlak na de Eerste Wereldoorlog vrouwen hun stemmen leenden aan dit nieuwe genre. In eerste instantie waren dat overigens vooral *blanke* vrouwen, die in de soms al te politiek correcte historiografie van het genre veelal over het hoofd zijn gezien. De belangrijkste is Marion Harris. Door veel tijdgenoten werd ze als *zwart* ervaren, niet alleen omdat ze zich als geraffineerde vaudevilleartieste alle tics van haar zwarte collega's had eigen gemaakt, maar ook omdat de allereerste opnamen van zwarten eveneens in hoge mate gepolijst klonken.

Dat geldt bijvoorbeeld voor de eerste platen van Mamie Smith. Omdat zij enige bekendheid had verworven als ster in de revue *Maid of Harlem* slaagde de zwarte songschrijver Perry Bradford er in 1920 in Okeh Records te overtuigen haar enkele van zijn songs te laten opnemen. Met de blues zoals wij die vandaag kennen, hebben deze 'That Thing Called Love' en 'You Can't Keep a Good Man' weinig te maken. Ze verkochten echter net voldoende om Mamie Smith een tweede sessie te laten doen, deze keer met de zwarte begeleidingsgroep The Jazz Hounds en – voor het eerst in de geschiedenis – uitdrukkelijk gericht op een zwart publiek ('race records' heette dit marktsegment). De eerste zwarte, gezongen bluesopname – 'Crazy Blues' – werd een fenomenaal succes. In Harlem alleen al werden er in de eerste maand na het verschijnen van het nummer 75.000 exemplaren gesleten, in totaal zouden er maar liefst drie miljoen van worden verkocht. De tekst van Bradford past op het eerste gehoor precies in wat we vandaag van een bluesong verwachten: de ik-persoon kan 's nachts niet langer de slaap vatten en ook eten lukt niet meer, 'Cause the man I love/He don't treat me right'. Nooit zal haar liefde voor deze man verdwijnen, altijd zal ze blijven worstelen met de 'Crazy Blues' die zijn vertrek bij haar teweegbracht. Het dreigt slecht met haar af te lopen, tot twee keer toe dreigt ze met zelfdoding. 'Now the doctor's gonna do all... that he can/But what you gonna need is a undertaker man,' klinkt het de eerste keer, waarbij ook nog een andere lectuur mogelijk is, één waarin het slecht zal aflopen met hém. Twee strofes later keert ze zich echter heel duidelijk tegen zichzelf. Ze overweegt zich te laten overrijden door een trein – later een vaste topos in bluesongs – en alleen de gedachte aan haar vader weerhoudt haar hiervan. En dan, in de slotstrofe, neemt deze monsterhit een onverwachte wending. Het privétafereel resoneert plots binnen een ruimere maatschappelijke context:

I'm gonna do like a Chinaman... go and get some hop
Get myself a gun... and shoot myself a cop

I ain't had nothin' but bad news
Now I've got the crazy blues.

Het geweld richt zich niet langer op de vrouw zelf of op de man die haar verliet, maar op een politieagent. Hoewel 'Crazy Blues' in haast elk naslagwerk vermeld staat als de eerste gezongen bluesopname, werd pas heel laat – in *Seems Like Murder Here. Southern Violence and the Blues Tradition* (2002, hfdst 4) van Adam Gussow – aandacht besteed aan deze opmerkelijke passage. Vreemd is dat, want wanneer in de jaren negentig de zwarte rapper Ice-T in de nadagen van de Rodney King-affaire 'Cop Killer' opneemt, wordt het nummer geboycot en gaat multinational Warner Brothers in op de eis van politievakbonden om het nummer van de plaat te halen. Soortgelijke acties tegen 'Crazy Blues' uit de jaren twintig zijn niet overgeleverd, maar het is duidelijk dat het plotse geweld in dit nummer niet uit de lucht kwam vallen.

Gussow leest er een reactie in op de gewelddadige Red Summer van 1919, toen in de vs niet minder dan 76 zwarten werden gelyncht en er in het hele land rassensrellen uitbraken. Veel zwarten – onder wie ook W.C. Handy – die het zuiden en de aanhoudende lynchpartijen ontvlucht waren en die in het noorden, en dan vooral aan de oostkust, een nieuw leven trachtten op te bouwen, reageerden hogelijk verontrust toen bleek dat ze ook in steden als Chicago en Washington niet veilig waren. Hoewel het geweld van beide kanten kwam, bleek het toch vooral door blanken aangestoken. Dat de zwarten deze keer terugvloegen en meer bepaald terugschoten, had onder meer te maken met het toegenomen zelfbewustzijn van een generatie die de Europese slagvelden van de Eerste Wereldoorlog had meegemaakt en daar de eer en belangen van een land had verdedigd dat hen consequent als tweederangsburgers behandelde. De invloedrijke zwarte leider W.E.B. Du Bois, die de zwarten had aangemoedigd de oorlog te gebruiken als hefboom om een beter leven af te dwingen, wond er in de lente van 1919 in zijn artikel 'Returning Soldiers' geen doekjes om: 'We return/We return from fighting/We return fighting.' (Gussow 180) In deze context viel ook het woord 'guerrilla' en werden er her en der wapenvoorraden aangelegd. Dat politieagenten het doelwit zouden worden van zwarte acties lag voor de hand: als geen andere bevolkingsgroep symboliseerde de politie de systematische achterstelling, vernedering en gewelddadige repressie van zwarten door het blanke staatsapparaat en geregeld speelden blanke agenten een hoofdrol bij zuidelijke lynchpartijen.

'Crazy Blues' veroverde zwart Amerika vanuit Harlem en ook dat past in het historische plaatje: de vele duizenden uit het zuiden gevluchte zwarten waren in de zomer en herfst van 1920 niet alleen beducht voor een aangekondigde stichting van een New Yorkse afdeling van de Ku Klux Klan (die er

overigens niet kwam), ze voelden zich ook meer en meer in hun bestaan bedreigd door de terugkeer van de vele blanke soldaten van de Eerste Wereldoorlog wier vrijgekomen banen ze initieel hadden kunnen inpikken. In dit klimaat kon een nummer waarin gedroomd werd van het ombrengen van een blanke agent (metoniem voor de onderdrukker) uitgroeien tot de eerste zwarte superhit.

Wellicht werd 'Crazy Blues' geen openlijk onderwerp van maatschappelijke controverse omdat dit geweldfantasme door een vrouw werd uitgesproken, en dan nog wel als *afterthought* bij wat zich aandiende als een liefdeslied. Mamie Smith kon zich uitspraken permitteren die Ice-T zeventig jaar later in de problemen brachten. De titel van het nummer suggereert overigens dat de protagoniste niet noodzakelijk toerekeningsvatbaar moest worden geacht. Door een extreme, misschien zelfs traumatiserende ontregeling van haar bestaan (het verdwijnen van haar geliefde) verloor de vrouw het fragiele morele evenwicht en leverde ze zich over aan drugs en een waarschijnlijk al langer gekoesterde wraaklust. Het geciteerde slotcouplet suggereert dat ze alleen maar ellende had gekend in haar bestaan en het vertrek van haar man was de spreekwoordelijke druppel. Gussow legt een andere klemtoon. Het 'Crazy' uit de titel, zo maakt hij aannemelijk aan de hand van een hele reeks voorbeelden, werd in die tijd geassocieerd met een zwarte die bereid was geweld te gebruiken en daarbij niet langer gehinderd werd door morele overwegingen of angst voor nog gewelddadiger represailles die hij welhaast zeker met de dood zou bekopen.

In zwarte liederen figureerden al sinds de negentiende eeuw bloeddorstige *badmen* als Stagolee (of 'Stagger Lee', bekend uit meer dan tweehonderd songs en opnames, van onder anderen Beck, Nick Cave, Wilson Pickett, Bob Dylan, Lloyd Price, Woody Guthrie, Mississippi John Hurt en Duke Ellington) en Railroad Bill, die op archetypische wijze de dagelijkse moraal met de voeten traden en alles in zich hadden om mythische, ja zelfs revolutionaire helden te worden. Hun wapendracht en schietgrage mentaliteit drong snel door tot de popmuziek, ook in die van de vroege *bluesqueens*. Lang niet alle vroege bluesongs hadden een soortgelijke politieke en actuele lading als 'Crazy Blues', maar de wensdroom om persoonlijk, veelal amoureuus, onrecht met geweervuur te counteren, was bepaald niet zeldzaam. Perry Bradford verwerkte hetzelfde motief nog in 'Wicked Blues' (Edith Wilson, 1922) en het in 1924 door Bessie Smith opgenomen 'Sinful Blues'.

Een speelse en persoonlijke variant biedt 'See See Rider Blues' van en door Gertrude 'Ma' Rainey uit december 1925. Het nummer begint als een haast archetypisch verhaal van een bedrogen vrouw. 'I'm so unhappy, I feel so blue/I always feel so sad'. Dat 'always' blijkt echter relatief. Eigenlijk was

ze heel gelukkig, alleen maakte ze de fatale inschattingsfout dat geluk te willen opbouwen met een onbetrouwbare man. Want nu blijkt dat er een andere vrouw in zijn leven was en dreigt de ik het veld te moeten ruimen. Typerend voor ook deze song is dat het initiële verdriet meteen wordt omgezet in krachtige energie. Met andere woorden: ze zint op wraak. Eerst overweegt ze de man een brief te schrijven die hem nog lang zal heugen. In de slotstrofe broedt ze echter op een wreder plan. Ze wil een geweer kopen en hem een pijnlijke les leren: als hij haar niet langer wil, zal hij niemand meer hebben.

Wraak is een vast bestanddeel in deze carrousel van bedrog, geweldpleging en verdriet. In 'Black Eye Blues' (1928) observeert Rainey het droeve lot van ene Miss Nancy die, nadat ze eens te meer door haar man in elkaar is geslagen, zweert dat ze het hierbij niet laat zitten: 'Take all my money, blacken both of my eyes/Give it to another woman, come home and tell me lies/You low down alligator, just watch me/Sooner or later gonna catch you with your britches down'. Waar, zoals Angela Davis opmerkt, huiselijk geweld pas veel later in de twintigste eeuw als een maatschappelijk probleem wordt opgepikt, blijkt het een onderwerp te zijn in mainstream blueshits vanaf de jaren twintig.

Geweld hoorde bij het dagelijkse leven en dook bijgevolg ook in de populaire muziek vaak op. In wel meer teksten klinkt een primair reagerende stem. Dat maakt deze songs echter niet tot primitieve, eenduidige, laat staan strikt realistische kunst. Vaak zijn de nummers dubbelzinnig en – net als bij gangstarap vandaag – vol groteske overdrijvingen die net zo goed commentaar geven op het *imago* van de zwarte populaire muziek als op werkelijke toestanden. 'Black Mountain Blues', door Bessie Smith opgenomen in 1930, is een intrigerend voorbeeld.

Back in Black Mountain	a child will smack your face
Back in Black Mountain	a child will smack your face
Babies crying for liquor	and all the birds sing bass
Black Mountain people	are bad as they can be
Black Mountain people	are bad as they can be
They uses gun powder	just to sweeten their tea

Heel duidelijk zijn we hier in een omgekeerde wereld terechtgekomen waarin baby's aan de drank zijn en kinderen je zonder voorbehoud op je gezicht timmeren. De manier waarop in deze streek thee gezoet wordt, versterkt die indruk van 'absolute verkeerdheid' (Van Ostaijen). Ook verdwijnen in Black Mountain alle gevangenen uit de bajes omdat de rechter automatisch zelf de borgtocht betaalt. In de vierde, centrale strofe is het groteske omkerings-element pijnlijk persoonlijk: de ik betreurt het verlies van haar geliefde – 'sweetest man in town' – die haar in de steek liet voor een meisje uit de stad. Ook de liefste man gedraagt zich dus als een schoft. En bijgevolg zal ook zij ('me and my razor and my gun') zich niet aan het vrouwelijke verwachtingspatroon conformeren. Dat geweld hoort overigens bij haar afkomst ('Down in Black Mountain/they all shoot quick and straight'). De kans dat het verhaal goed afloopt, is gering: 'Got the devil in my soul/and I'm full of bad booze/I'm out here for trouble/and I've got the Black Mountain Blues'. Zoals in de meeste groteske literatuur lijkt ook hier de omkering als een scherpe vorm van maatschappijkritiek begrepen te kunnen worden. Zo gruwelijk slecht zijn de levensomstandigheden in Black Mountain dat sociaal gesproken 'normaal' gedrag niet tot de mogelijkheden behoort.

Zwarten mogen dan ook na de afschaffing van de slavernij tweederangsburgers zijn gebleven, het heeft hun trots eerder aangewakkerd dan gebroken. Die mentale weerbaarheid spreekt uit veel van de door vrouwen gezongen blueshits. Terwijl zwarte mannen, door economische nood gedwongen van de ene baan (en vaak ook vrouw) naar de andere banjerend, bij tegenslag vaak hun toevlucht nemen tot fysiek geweld, drank of vluchtgedrag, proberen de vrouwen strategieën uit waarmee ze hun onafhankelijkheid kunnen vergroten. Financieel blijven ze echter veelal afhankelijk van mannen, waardoor de zelfstandigheid uitstralende songteksten wellicht vaker wensdromen dan de dagelijkse realiteit beschrijven. Door hun uitermate luxueuze levensstijl en podiumoutfit functioneren deze blueszangeressen – net als de R&B-sterren vandaag – als rolmodel voor de vele duizenden zwarte vrouwen die dromen van een beter leven. Een vorm van autonomie die ook zij relatief makkelijk kunnen bereiken, is seksueel. Hoewel veel bluesongs – waaronder Bessie Smiths klassieke 'Empty Bed Blues' – uiting geven aan seksueel verlangen, blijken vrouwen op dat vlak het sterkst. En dat blijkt in het eeuwige machts-spel tussen mannen en vrouwen een niet onbelangrijk voordeel.

Op de meest hilarische en tegelijk overtuigendste manier komt dat tot uiting in het door zangeres Ida Cox zelf geschreven lied 'Wild Women Don't Have the Blues' uit 1924. Ook hier is er sprake van misleide, bedrogen, arme dutsen van vrouwen. Niet dat ze dat aan zichzelf te wijten hebben, aldus

Cox, maar een zelfstandiger opstelling zou hun zeker geen kwaad doen.
Sterker nog, het zou hun blues kunnen wegnemen:

I hear these women raving 'bout their monkey men
About their trifling husbands and their no good friends
These poor women sit around all day and moan
Wondering why their wandering papa's don't come home
But wild women don't worry,
Wild women don't have no blues

Now when you've got a man, don't never be on the square
'Cause if you do he'll have a woman everywhere
I never was known to treat no one man right
I keep 'em working hard both day and night
'Cause wild women don't worry,
Wild women don't have their blues

I've got a disposition and a way of my own
When my man starts kicking I let him find another home
I get full of good liquor, walk the streets all night
Go home and put my man out if he don't act right
Wild women don't worry,
Wild women don't have their blues

You never get nothing by being an angel child
You better change your ways and get real wild
I wanna tell you something, I wouldn't tell you a lie
Wild women are the only kind that really get by
'Cause wild women don't worry,
Wild women don't have their blues

De remedie tegen de blues blijkt er dus in te bestaan assertief en seksueel actief te zijn. Als vrouw mag je vooral niet saai overkomen ('don't never be on the square'), anders dreig je je man aan andere vrouwen te verliezen. Maar als je hem in bed uitput, kan hij je niet mishandelen. En wanneer hij toch gewelddadig wordt, dan zet je hem gewoon buiten de deur. Hier wordt de mannen niet alleen een koekje van eigen deeg gebakken, de vrouw eist hier rechten op waaraan de man heeft te voldoen als hij haar niet wil verliezen. Geen bravigheid of lijdzame volgzzaamheid voor Ida Cox, maar zelfbewuste, gecultiveerd stoute *girl power*.

Ook uit seksualiteit wordt kracht geput. Seksuele verlangens worden zonder veel schroom bezongen in deze songs, ook wanneer ze – alweer op het groteske af – bodemloos lijken. ‘I’ve got fourteen men now, I only want one more’ pocht Cox achteloos in ‘Chicago Monkey Man Blues’ (1924), waarbij die ‘Monkey Man’ staat voor een soort van buitenman. En die mannen zijn er dus niet alleen als statussymbool, maar heel expliciet ook voor het genot. Door middel van een vast arsenaal van veelal culinaire metaforen bezingen Cox, Smith & co met veel smaak seksuele organen en activiteiten: ‘He boiled my first cabbage and he made it awful hot/He boiled my cabbage and he made it awful hot/Then he put in the bacon, it overflowed the pot’ (Bessie Smith, ‘Empty Bed Blues’). Het gaat hier duidelijk over seksuele genoegens, maar onvermijdelijk ook over macht. Want vooral in bed kunnen vrouwen makkelijk aantonen hoe klein en onbeduidend mannen vaak zijn. Ida Cox maakt er in haar latere hit ‘One Hour Mama’ (1939) geen geheim van: ‘I’m a one hour mama/So no one minute papa’ voor haar. Geen flauwe excuses wil ze (‘Bout my lovin’ bein’ so good/That you couldn’t wait no longer’), ze wil een man met uithoudingsvermogen, die weet hoe hij zijn ‘big artillery’ moet gebruiken en die ertegen kan wanneer zij het eerste uur gebruikt om opgewarmd te geraken en er uiteindelijk drie nodig heeft ‘fore I’m through’. Waarmee we terug bijvandaag zijn, want deze opname van Cox lijkt een voorstudie voor het schandaalsuccesje ‘Two Minute Brother’ van B.W.P. (Bitches With Problems, 1991) en de recente wereldhit van Missy ‘Misdemeanor’ Elliott – ‘One Minute Man’ (2001): ‘Oooh I don’t want I don’t need I can’t stand no minute man/I don’t want no minute man’. Geen tekst ingegeven door de tweede of nog recentere feministische golf, maar een topos binnen de zwarte popmuziek sinds de jaren twintig van de vorige eeuw.

Nooit meer

Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno

Je n'entends pas le cri, dit Sarah. Je suis le cri.

(Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, 183)

De meest afgrijselijke want letterlijk onbeluisterbare cd-opname die ik ken, is 'Never Again' op *Kristallnacht* (1993) van de joods-Amerikaanse componist, saxofonist en avant-gardegoeroe John Zorn. Ruim elf minuten gekraak, gepiep, gerinkel en geknisper van glas dat, zoals de componist zelf aangeeft in de hoesnotities, bij de luisteraar misselijkheid, hoofdpijn en tijdelijke of zelfs permanente gehoorbeschadiging kan veroorzaken. Dit is geen vrijblijvende geste van een op sensatie beluste kunstenaar, maar een – indien de luisteraar niet aan de lokroep tot beluistering en confrontatie kan weerstaan – fysiek pijnlijke en potentieel gevaarlijke verklanking van de titel van het werkstuk: *Kristallnacht* (in het Engels: 'Night of the Broken Glass', 9 november 1938) waarbij overal in nazi-Duitsland synagogen in brand werden gestoken, joodse winkels leeggeroofd en ongeveer negentig joden op straat gedood en vele duizenden opgepakt. De titel 'Never Again' kan gelezen worden als een oproep om te voorkomen dat zo'n gruwel zich ooit zou herhalen. Gezien de waarschuwing van Zorn, zou 'Never Again' echter ook kunnen verwijzen naar het lot van het door deze track doof geworden publiek: nooit zal het hier nog naar kunnen luisteren. Met deze dubbelzinnige boodschap probeerde Zorn een antwoord te bedenken op een vraag die in onze cultuur na 1945 een centrale plaats inneemt: kan en, vooral, mag de kunst de gruwel van de Holocaust proberen weer te geven? Ja, zo lijkt Zorn te zeggen, maar alleen als het trauma en de uniciteit van het gebeuren in de vorm, de inhoud én de receptie van het kunstwerk zijn opgenomen.

De meest aforistische en in het collectief geheugen bekende weergave van deze kwestie is de frase waarin de Duitse filosoof Theodor W. Adorno apodictisch stelde: 'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch'. Er bestaat nogal wat onduidelijkheid over de context waarin en het moment waarop hij dit beweerde. In de literatuur hierover wordt verwezen naar jaartallen tussen 1949 en 1969 en de nochtans nauwgezette essayist en literatuurwetenschapper S. Dresden schrijft in zijn standaardwerk over literatuur en judeocide *Vervolging, vernietiging, literatuur* (1991) dat hij deze doodgecteerde zin, in deze vorm, nergens heeft kunnen terugvinden in het omvangrijke oeuvre van de filosoof. Adorno (1903-1969) heeft het echter wel degelijk gezegd, meer bepaald in 'Kulturkritik und Gesellschaft', een

tekst die hij schreef in 1949, op het einde van zijn verblijf in de Verenigde Staten. Oorspronkelijk bedoeld voor een *Festschrift*, werd de tekst apart gepubliceerd in 1951 en in 1955 opgenomen in *Prismen*, het eerste boek van Adorno dat in grote oplage als pocket verscheen en dat hem in West-Duitsland definitief canoniseerde als vooraanstaand filosoof en cultuurcriticus.

In haar boek *Poetry of Auschwitz: Remembering What One Never Knew* interpreteert Susan Gubar Adorno's frase als een vermaning (waag het niet), een aanmaning (doe het niet) en een diagnose (poëzie kan niet meer in deze context). Op deze verschillende manieren heeft zijn uitspraak inderdaad gefunctioneerd de afgelopen vijftig jaar.

Dat voor Adorno net poëzie onmogelijk zou zijn geworden na Auschwitz (en niet: muziek of theater), wordt veelal geïnterpreteerd als een verwijzing naar het aura dat het genre in bepaalde kringen tot de Tweede Wereldoorlog had: het gedicht werd beschouwd als het Bezielde, Opperste en Zingevende Spreken van een Uniek Individu. Allemaal opvattingen die op zichzelf zeer problematisch zijn en die enige tijd na de Tweede Wereldoorlog steeds algemener onhoudbaar werden bevonden. Adorno's uitspraak kan dan ook gelezen worden als een weliswaar extreme, maar niet onlogische variant op dat besef.

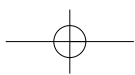
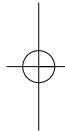
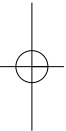
Het alsnog willen esthetiseren van wat hij als iets onuitsprekelijks beschouwde, was voor hem echter ook buiten de poëzie problematisch. Dat blijkt uit zijn kritische analyse van *A Survivor from Warsaw* (1947) van Arnold Schönberg: 'Door het esthetische principe van de stilering, en helemaal door het plechtige gebed van het koor, verschijnt het onvoorstelbare lot toch zo als had het enige zin gehad; het wordt geïdealiseerd, er wordt iets van de gruwel weggenomen; daarmee alleen al geschiedt onrecht aan de slachtoffers, terwijl toch ten overstaan van de gerechtigheid geen kunst zou moeten standhouden die hen ontwijkt.' Adorno vond het een ondraaglijke gedachte dat de gruwel door zijn transformatie tot kunstwerk alsnog zin zou krijgen.

Vooraf bij Paul Celan is Adorno's dictum als een striemende vermaning aangekomen. Hoewel het nagenoeg uitgesloten is dat de filosoof Celans gedicht 'Todesfuge' in 1949 kende, voelde de wellicht bekendste en belangrijkste dichter die geprobeerd heeft om op een gepaste manier over de Holocaust te schrijven, zich door Adorno's bewering pijnlijk op de vingers getikt. En deze kwestie zou nog vele jaren aanslepen. Toen Hans Magnus Enzensberger in 1961 schreef dat de Holocaust-gedichten van Nelly Sachs Adorno's ongelijk aantoonde, repliceerde de filosoof in het opstel 'Engagement': 'De uitspraak dat het barbaars is om na Auschwitz nog lyriek te schrijven, zwak ik liever niet af; op een negatieve manier is daarin de impuls tot uitdrukking gebracht die de geëngageerde literatuur bezielt.' Deze paradox

typeert Adorno. De ware, geëngageerde literatuur getuigde voor hem altijd van een diep gevoel van crisis en bevond zich bijgevolg per definitie op de rand van het niet-meer-mogen-en-kunnen-bestaan. Het latere, in vergelijking met 'Todesfuge' veel minder muzikale werk van Celan, bevindt zichzelf eveneens op die grens. Het probeert niet (langer) het gebeurde aanwezig te stellen in het gedicht, maar representeert het onuitsprekelijke karakter ervan.

Onder meer dit latere werk van de door hem intussen zeer hooggeschatte Celan bracht Adorno er in 1966 toe zijn eerdere uitspraak alsnog te nuanceren: 'Eeuwigdurend lijden heeft evenveel recht op expressie als gemartelden het recht hebben om te schreeuwen.' In dat opzicht, zo kon hij zich nu voorstellen, was het misschien verkeerd geweest om poëzie na Auschwitz voor onmogelijk te houden. Dat was inderdaad het zwakke punt van Adorno's analyse geweest. Nergens hield hij rekening met de noden en verlangens van de overlevenden en achterblijvers van de Holocaust. Het trauma was voor velen van hen inderdaad te groot voor woorden. Maar anderen wilden wél getuigenis afleggen en behalve de vele bekende prozaïsten (Primo Levi, Jean Améry, Robert Antelme, Abel J. Herzberg...) hebben ook dichters dit gedaan.

Gezien de onstelpbare hoeveelheid gedichten die na 1945 geschreven en gepubliceerd zijn, lijkt het waarschijnlijk vreemd dat aan Adorno's poëzieverbod ook een *aanmanend* effect wordt toegeschreven. Toch is ook dat er geweest. Dichters zijn weliswaar niet opgehouden met het schrijven van gedichten, maar ze hebben zich onder meer door zijn radicale problematisering van hun bezigheid wel steeds diepgaander bezonnen over de manier waarop ze met taal omspringen. Van de genoemde Celan tot Sachs, van Tadeusz Borowski tot Hugues C. Pernath en van Edmond Jabès tot Charles Reznikoff hebben naoorlogse dichters getuigenis afgelegd van het niet in woorden te vatten verlies dat de Tweede Wereldoorlog in onze cultuur markeert. Hierover niet schrijven, hierover zwijgen, zo betoogt de Amerikaanse dichter en criticus Charles Bernstein, grenst aan ontkenning en duidt op een weigering om te rouwen over het absoluut onherstelbare. In dat opzicht is het minstens even barbaars om er geen als om er wél gedichten over te schrijven.



Iets publieks

De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig

Hoor hem moeilijk zwijgen, eigengereid
 en soms formeel bewogen
 (Hugo Claus, *Een geveerde ruiter*, 9)

Door de doorgedreven studie naar mythologische, antieke en andere (literair-)historische verwijzingen in het werk van Claus is een eenzijdig beeld ontstaan van de auteur. Hugo Claus – de Grote Intertekstueel. Dat imago draagt hij al sinds de jaren zestig met zich mee en het is vooral door het even nauwgezette als gespecialiseerde werk van Georges Wildemeersch en Paul Claes gemeengoed geworden.¹ Onder meer de door Claes in de jaren tachtig verzorgde annotatie van ‘Het teken van de hamster’ (1963) versterkte het beeld van Claus als een auteur die best benaderd en gelezen kan worden door de bronnen bloot te leggen die zijn oeuvre schragen. Deze benaderingswijze paste niet alleen binnen de internationale literatuurwetenschappelijke context waarin Julia Kristeva’s intertekstualiteitsbeginsel school maakte, ze vormde aanvankelijk ook een welkome aanvulling op de allervroegste Claus-receptie, waarin – conform de modes van die tijd – eenzijdig de nadruk was gelegd op het spontane en associatieve van de als oerddichter verwelkomde wonderknaap. Met terugwerkende kracht zijn niet alleen *De Oostakkerse gedichten* (1955) maar ook vroeger werk intertekstueel geïdentificeerd. Deze intertekstuele studie gaat ervan uit dat door het traceren van die bronnen de niet altijd even transparante teksten van Claus min of meer leesbaar kunnen worden gemaakt.

Onder anderen Dirk de Geest heeft bij deze leesmethode erg pertinente vragen geformuleerd. Herleidt ze de teksten niet tot cryptogrammen voor ingewijden? Blijft hun poëtische karakter niet onderbelicht? Zijn die intertekstuele verwijzingen vaak niet veeleer toevallig dan bepalend (constitutie) voor een tekst?² De Geest roept op tot meer letterlijke lecturen van Claus-teksten, waarin ook aan hun meerstemmige karakter recht wordt gedaan. Hier kan intertekstuele studie van belang zijn, zij het dan niet op de traditionele manier (met aandacht voor de naverwerking van vegetatiemythen, klassieke bronnen, Shakespeare...), maar door aandacht te hebben voor wat De Geest ‘authentieke “volkse” stemmen’ heeft genoemd.³ In wat volgt, wil ik hiertoe een bescheiden aanzet leveren. Ik tracht de poëzie van Claus in de jaren zestig te lezen in het licht van zijn – ook door de auteur zelf geëxpliciteerde – poëtische evolutie, de literair-historische ontwikkeling en

de niet minder ingrijpende maatschappelijke veranderingen in dit decennium.

Oprekken

Een vanzelfsprekend en tegelijk onderschat probleem in poëticis betreft de keuze van de woorden die in een gedicht (kunnen) worden gebruikt. Dichters hanteren een veelal onuitgesproken code die aangeeft welke registers poëtisch verantwoord zijn en welke domeinen van de woordenschat geschikt. Die code verandert wel maar – enkele notoire uitzonderingen daargelaten – schreef het standaard dichterlijke recept tot diep in de twintigste eeuw voor dat technisch en wetenschappelijk jargon geweerd moeten worden en dat dichterlijke en spreektaal elkaar veelal uitsluiten. Oppervlakkig beschouwd, leek het of de experimentelen die restrictie in de jaren vijftig overboord hadden gegooid. Zij duwden de ramen van de traditionele poëzie open en verlegden menige grens. Alles kon, alles mocht. Dat was natuurlijk een verkeerde indruk. Als alles kan, houdt de dichtkunst op (interessant te zijn). Ook bij de Vijftigers kon in de praktijk lang niet alles. In hun poging poëtische karkassen open te breken en het dichterlijke vocabulaire op te rekken, hadden ze in zekere zin de gemakkelijkste weg gekozen: hun taal was ostentatief anders, maar ze was niet ‘gewoon’. Ook voor de Vijftigers was taal pas poëtisch wanneer ze de aandacht op zichzelf vestigde, wanneer ze van een hogere, niet-alledaagse orde probeerde te zijn. Soms gezochte neologismen, gewaagde beeldspraak en verbale prikkeldraad werden liefdevol hun gedichten binnengesmokkeld. Sinds het expressionisme dertig jaar eerder had de Nederlandstalige poëzie niet meer zo opzichtig ‘Ik ben bijzonder, vind mij buitengewoon’ geschreeuwd. Meer nog dan tijdens het interbellum bleef deze demarche niet zonder gevolgen. De Beweging van Vijftig markeerde een revolutie die in ons taalgebied een ongekende literaire energie genereerde. Paul Rodenko’s bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* (1954) werd een buitengewoon verkoopsucces en overal in de lage landen begonnen jongelingen experimentele verzen te schrijven. Het soepele parlando en de exuberant romantische beeldspraak van Hans Andreus werden populair en al snel klassiek, maar de echte poëtische omwenteling voltrok zich toch vooral bij Lucebert en Hugo Claus. *apocriefde* *analfabetische naam* (1952) en *De Oostakkerse gedichten* groeiden uit tot de paradigmatische bundels van de naoorlogse Nederlandstalige lyriek. Extreme, vaak extatische ervaringen en gevoelens werden er in niet minder extreme beelden gevat. De poëtische taal werd er expliciet tot onderwerp gemaakt: ‘ik ben een taal/die als water wegzwemt naar een tuil/lucht’

schreef Lucebert.⁴ Drie verzen waarin de poëzie zegt wat ze wil zijn en het tegelijkertijd ook is: een beweeglijke combinatie en de weergave van een zintuiglijke ervaring van oerelementen (water-lucht). Ook Claus thematiseerde de taal op expliciete wijze:

En dit,
 Ongezien als ontharing door zilverwit:
 De nacht tussen de betelplanten
 Met een negerin die, tegen geen woorden bestand,
 Schreeuwt in een taal niet te noemen (Claus 1955, 9/1994, 181)

Aldus de dichter in 'De ingewijde', het openingsgedicht van *De Oostakkerse gedichten*. Hier wordt naar een taal gestreefd die met de dagelijkse spreektaal niets te maken heeft, een taal die in zekere zin geen taal meer is, aangezien ze haar normale communicatieve mogelijkheden weigert te benutten. Georges Wildemeersch had het in dit verband over de 'openbare inslag van de taal' en de 'bezwervende orakeltaal' van deze poëzie.⁵ Er wordt iets geopenbaard, ja zelfs apodictisch medegedeeld,⁶ maar ook voor de goede verstaander blijft het verborgen.

Claus' poëzie uit de jaren zestig heeft, hiermee vergeleken, vaak iets van een stap terug. Ze is spreektaaliger, verliest haar hooglijk mysterieuze karakter en zoekt steeds bewuster de lagere registers op. Het animale van *De Oostakkerse gedichten*, zo geeft Wildemeersch aan, wordt in zijn volgende bundel vervangen door rede en cultuur. (222) Onder anderen Paul Rodenko uitte naar aanleiding van *Een geverfde ruiter* (1961) zijn relatieve ontgoocheling over de weg die Claus ingeslagen leek te zijn.⁷ Hier en daar scheen de Vlaamse Vijftiger zelfs te vervallen in anekdotiek en belijdenislyriek à la Karel van de Woestijne. Vernieuwing in de trant van de experimentelen bleek aan hem niet langer besteed. Echt als een verrassing kon dat niet gekomen zijn voor Claus' intimi; zij wisten immers dat hij al snel zijn buik vol had gekregen van de epigonen die allerlei literaire blaadjes vulden met hun vernieuwende verzerij. Nog voor het verschijnen van *De Oostakkerse gedichten* had Claus in *Podium* onder de naam Thea Streiner een uitermate maniëristisch vers gepubliceerd. In dezelfde periode maakte hij korte metten met een poging-tot-experimenteel-gedicht van een spontane inzender voor het Vlaamse Vijftigersblad *Tijd en Mens*.⁸ En in een brief aan Walravens gaf hij aan terug te verlangen naar August von Platen en zijn klassieke alexandrijnen.⁹ Toch was dat niet de weg die hij zelf insloeg met zijn poëzie. Claus herviel niet in oude, klassieke recepten. *Een geverfde ruiter* markeert – samen met enkele lange(re) gedichten uit de jaren zestig – geen terugval, maar veeleer een

bewuste uitbreiding van het poëtische universum van de dichter en van de Nederlandstalige poëzie in het algemeen.

Spreken

In een interview dat Claus in de zomer van 1964 gaf aan Merlyn-redacteur H.U. Jessurun d'Oliveira beaamt de dichter dat hij in *Een geverfde ruiter* – net als in *De Oostakkerse gedichten* – veel materiaal van en verwijzingen naar andere auteurs heeft gebruikt.¹⁰ In dat opzicht lijkt er dus duidelijk geen sprake van een breuk in zijn oeuvre: literatuur komt voor Claus ook in deze periode veelal tot stand vanuit de lectuur van andere boeken. Toch geeft hij in hetzelfde gesprek aan dat hij in 'Het teken van de hamster' op een andere manier wou omgaan met die teksten uit de buitenwereld. Met een veel ostentatievere citaat- en allusietechniek wilde hij in dat lange gedicht zijn poëzie openbreken:

Omdat ik het gevoel had met de gedichten van *Een geverfde ruiter* dat ik me in een privéstolp bevond, dat ik gedichten schreef die mij alleen maar interesseerden, en waarvan het sleuteltje dan weer zozeer langs de emotieve kant moest gaan, enfin, het gevoel van onvrede tegenover dit alles: ik wou een meer openbaar gedicht maken (133)

Wat hij nastreefde, aldus de dichter, was te schrijven met een 'stem die spreekt in het algemeen'. (idem) Hierbij verwees Claus expliciet naar T.S. Eliot, die in zijn essay 'The Three Voices of Poetry' (1953) een onderscheid maakt tussen de dichter die alleen tot zichzelf of niemand in het bijzonder spreekt (de eerste stem), de dichter die zich rechtstreeks tot een gehoor richt (de tweede) en de dichter die in versvorm een personage laat spreken, een soort van dramatische figuur (de derde). Claus wilde, na *Een geverfde ruiter*, vooral die derde stem laten spreken, in een poging zijn al te persoonlijke (solipsistische?) gedichten open te breken.

Bij nader toezien blijkt hij dit echter al in *Een geverfde ruiter* systematisch te hebben gedaan. Een van de opvallendste kenmerken van deze voor het overige toch tamelijk heterogene bundel is immers de retorische positie van waaruit het gros van de gedichten geschreven en meer bepaald *gesproken* wordt: heel vaak is er een 'ik' aan het woord die expliciet iets of iemand anders aanspreekt. Titels als 'Sfinks spreekt' en 'De Bewaker spreekt' geven dit al aan. Voorts krijgen de eerste tien gedichten uit de openingsafdeling 'Dubbel krijt' de noemer 'Spreken'. Vijf andere gedichten in die afdeling

hebben als overkoepelende titel ‘De Vadsige Koning spreekt’. Een gedicht (‘Spijtig roept de exegeet...3’) heeft de vorm van een toneeldialog. En dan zijn er nog gedichten waarin iemand wordt aangesproken (de schilder Patinir in ‘In het museum van Chicago 1’) of waarin iemand zichzelf toespreekt (‘Ben ik niet Henrik-met-den-Tandt, een doener’, in ‘Pas meerderjarig’). Elders wordt het gedicht via retorische vragen op gang getrokken (‘Is dit een avond voor de slaappapaver’, in ‘Die avond’).

Ook dat op-gang-trekken is niet zonder belang in deze context van de ‘derde stem’. Een retorische, oerende of dramatische positie innemen is een uitermate geschikte manier om als ouder wordende auteur aan de gang te blijven. Eliot geeft dat in de genoemde lezing ook aan. De opdracht die uiteindelijk zou leiden tot de reeks ‘Choruses from “The Rock”’, zo stelt hij, bereikte hem op een moment ‘dat ik het gevoel had dat ik mijn magere poëtische gaven had uitgeput en het wel leek dat ik niets meer te zeggen had’.¹¹ Niet alleen het schrijven in opdracht, maar ook en in het bijzonder het schrijven vanuit een bepaald personage opent perspectieven voor een dicht-slibbende dichtader. Of Claus’ ader echt aan het dicht-slibben was, is moeilijk te bepalen, maar het blijft een feit dat hij in de periode 1948-1955 zeven bundels publiceerde en in de jaren 1956-1961 enkel *Een geverfde ruiter*. Zelf gaf hij aan dat deze nieuwe gedichten ‘het elan’ van zijn vroeger dichtwerk misten¹² en Wildemeersch heeft het in dit verband over ‘een stijgende moeizaamheidsgraad bij de uitdrukking in het kunstwerk’. (226) Voor vele dichters is dat het moment van de waarheid: het initiële, vaak jeugdige enthousiasme – wat Paul van Ostaijen ‘de overvloed van de eerste orgasmedrift’ noemde¹³ – is uitgewerkt; de dichter moet nu bewijzen dat hij ook na de puberteit verzen kan maken. De derde stem is hiervoor zeer geschikt. Een essentieel neveneffect van deze retorische positie is immers dat andere gedragingen, denkpatronen en registers in het gedicht gebracht kunnen worden. Claus’ creaties Thea Streiner en Dorothea van Male kunnen ook in dit licht worden gezien. Door een vrouwelijk pseudoniem te kiezen creëerde hij voor zichzelf de gelegenheid stellingen en gedragingen uit te testen die door de buitenwacht veelal niet spontaan geassocieerd zouden worden met de vitaal-verbale macho Claus.

Behalve de mogelijkheid om het inhoudelijke, thematische repertoire uit te breiden, biedt dit ‘dramatische’ uitgangspunt de dichter ook de kans om een andere taal en toon te gebruiken. Vanaf *Een geverfde ruiter* zal Claus steeds vaker het – weliswaar nog altijd complexe, poëtische – parlando van zijn theaterstukken in zijn poëzie binnenbrengen. Het maakt deze teksten niet noodzakelijk transparanter op een strikt semantisch niveau, maar juist door die dramatische situering wel toegankelijker. Zelfs als je niet begrijpt

wat er bedoeld wordt met beelden als ‘een naderbij kwikzilververraad’ (68) en ‘hiëratische vrienden’ (idem), dan nog suggereert de toon van de passages waarin ze voorkomen meteen waar het om gaat. Zoals bij het aanhoren van een koppel dat ruzie maakt in een andere taal, hoef je niet de precieze portee van de woorden te kennen om te kunnen aanvoelen wat er op het spel staat. Zo, bijvoorbeeld, in gedicht 8 van de cyclus ‘Zij’, waarin de vermelde beelden voorkomen:

Vlucht ik? Of houd je me tegen
in je gouden en tinnen regelen?

Iets van buiten is binnengegleden, dame,
toen je slordig òf verstrooid òf niet thuis was.

Een gefezel op straat, het kwijl van de krant,
de hiëratische vrienden?

Neen, een naderbij kwikzilververraad.
Soms vrees ik, Mevrouw van Schade,

dat in het water van de wijn
het glanzend kalf verdrinkt. (68)

De toon van deze verzen is duidelijk. Hier broeit een conflict, wordt op provocatieve, zelfs licht kwetsende wijze een rekening vereffend. Ook in dit gedicht wordt iemand aangesproken (‘dame’, ‘Mevrouw van Schade’), wat meteen een dramatische spanning creëert die nog wordt aangescherpt door de retorische vragen waarmee het gedicht begint. Zal de ‘ik’ vluchten – een niet mis te verstane vraag, dan wel dreiging – of zal zij hem tegenhouden in haar ‘gouden en tinnen regelen’? Na(ast) de retorische en gedramatiseerde situatie zet vanaf die tweede regel ook het beeldgebruik dit gedicht onder stroom. Claus gebruikt het vrij ongebruikelijke meervoud ‘regelen’, waarmee hij behalve de normale betekenissen van het substantief (voorschrift, bepaling, in Vlaanderen ook liniaal – wat een SM-lectuur mogelijk maakt) ook het werkwoord in het geding brengt. Daardoor wordt de rol van de vrouw actiever gemaakt. De aard van haar geregel is echter onduidelijk: haar bepalingen zijn van goud (cf. de gulden regel: een goede raad) maar ook van tin. Dat laatste is ook wel een edel metaal, maar giftig en veel minder waardevol. (Het had nog erger gekund: haar regels hadden ook van blik kunnen zijn.) De ontregeling van de spreektaal is hier nog tamelijk beperkt,

het vreemde stuurt de lezer niet meteen in het semantische drijfzand van het gemiddelde experimentele gedicht. Dat gebeurt nog minder in de tweede strofe, die wel heel spreektaalig is. Toch roept ze een mysterie op: wat is het toch dat naar binnengleed terwijl zij afwezig was? De lezer is geneigd dit zelf in te vullen (iets seksueels? een minnaar?), maar in de derde strofe probeert de 'ik' zelf enkele mogelijkheden uit. De eerste twee suggereren dat er geroddel in het spel is (gefezel op straat, kwijl van de krant) en ook de derde kan in die richting worden geïnterpreteerd. Wat is van buiten naar binnen gegleden? Vrienden die 'hiëratisch' (priesterlijk, dan wel plechtstatig-verheven) worden genoemd – een omschrijving die in deze wat schampere context onwillekeurig sarcastisch klinkt. De o zo deftige vrienden hebben blijkbaar toch het evenwicht verstoord. In de vierde strofe worden deze invullingen van tafel geveegd. Of beter, ze worden onder een andere noemer gevat: 'een naderbij kwikzilververraad'. Kwik is een zeer giftig metaal en zeker door de toevoeging van verraad verliest 'kwikzilver' zijn positieve connotatie. Het verraad heeft zich nog niet voltrokken (het is 'naderbij'), maar lang zal het niet meer duren, want het is snel en beweeglijk – in 'kwik' klinkt trouwens ook 'kwiek' mee – en daardoor moeilijk te betrappen. Wat het aanricht blijkt uit de naamgeving die de ik voor haar reserveert: 'Mevrouw van Schade'. De slotstrofe maakt het debacle compleet. Niet door expliciet te benoemen wat er gebeurt, maar door nogal ostentatief twee gemeenplaatsen te combineren. Door een al te groot compromis ('water in de wijn doen' wordt 'water van de wijn', verwaterde wijn) dreigt de situatie helemaal uit de hand te lopen. Het kalf mag dan nog wel glanzen – wat past bij de status van Mevrouw met haar bijzondere vriendenkring en haar gouden regelen – dra zal het verdrinken. Zo suggereert de ik de spreekwoordelijke mislukking (de put dempen als het kalf verdronken is) waarbij men tracht in te grijpen wanneer het te laat is. Wat er precies aan de hand is, blijft ongezegd, maar het lijkt er toch wel sterk op dat een relatie hier op de klippen loopt omwille van al te vrijelijk gedrag van een der partners.

Deze ietwat gedetailleerdere lectuur van het gedicht doet in feite niet veel meer dan de indruk versterken die de retorische opbouw en de licht rancuneuze en kijverige toon al hadden gewekt. Wat Claus in een radiolezing uit 1963 over Theodore Roethke 'de geconcentreerde en natuurlijke zeggings' van diens gedichten noemde,¹⁴ is ook van toepassing op zijn eigen werk uit deze periode. Zijn verzen klinken én botsen en hebben daardoor een effect op de lezer, zelfs wanneer de exacte betekenis van de woorden onduidelijk blijft. De gecondenseerde taalstroom en, vooral, de expliciet gedramatiseerde context maken dat deze gedichten moeilijk als een terugval in de traditionele bekentenislyriek gecatalogeerd kunnen worden.¹⁵ Ze

zijn trouwens ook in hoge mate modern omdat ze nergens pretenderen algemeen geldend te zijn: hier spreekt iemand, maar binnen de conventies van het drama weet je dat dit niet de enig mogelijke stem is. Er had ook iemand anders kunnen spreken (concreet: antwoorden), waardoor een heel ander verhaal had weerklonken.

De meervoudige vertelinstantie die al in Claus' vroegste proza zat, introduceert hij nu ook in zijn poëzie. Hoe complex de relatie is tussen al die verschillende sprekers mag blijken uit het tweede gedicht van de reeks 'Zij'. In het begin heeft de dichter het duidelijk over een seksueel actief paar ('Al is allang de wereld voor jou en mij/domein van stekel en spons', 62), maar in de slotstrofen wordt een veel minder eenduidige band gesuggereerd:

'Kijk, een vlieger', zeg je
en ik zie je door fosfoor verbrand.
'Kijk, een kever', zeg je
en ik zie je geplet door een tank.

En verder denk ik soms, je verraadt mijn stem,
maar spreken zonder jou is verweer in een spiegel,
vluchten in het kwaadste hout.

Dikwijls bèn je mijn stem, jij,
klem voor hazestaarten, koekoeksei,
jij, mijn bed. (62)

Dat in de gewone, niet-seksuele omgang de verschillen tussen partners opvallen, is niet vreemd. Bij dit paar lijkt de perceptie van de wereld echter grondig te verschillen. Waar zij gewone waarnemingen doet – 'een vlieger' (wat zowel op een vliegtuig, een papieren speelgoedvlieger als een insect kan slaan), 'een kever' (een insect of een auto) – ziet hij haar daarbij in gruwelijke omstandigheden omkomen. Onduidelijk blijft of het hier waan- dan wel droombeelden betreft die zijn diepere verlangens weergeven, maar dat laatste kan zeker niet worden uitgesloten. In de voorlaatste strofe geeft hij iets prijs van de oorzaak van de weerstand die hij tegenover haar voelt: hij heeft soms de indruk door haar aanwezigheid zijn stem, zijn autonomie, zijn soevereiniteit kwijt te geraken. Tegelijk beseft hij dat net het bestaan van de ander er voor zorgt dat zijn spreken meer is dan een solipsistische monoloog. Het is een nieuw hoofdstuk in wat misschien wel Claus' allereerste thema is: de verhouding van de ik tot de buitenwereld, de *double bind* van een vrijwel totale vrijheidsdrang en een diep besef dat je uiteindelijk slechts via

de ander bestaat. Dat laatste besefklinkt door in de slotstrofe waarin hij aan geeft dat zij dikwijls zijn stem is, maar zo eenduidig blijft hij niet: zij is immers ook de 'klem voor [zijn?] hazestaarten'¹⁶ en een ongevraagd cadeau, een 'koekoeksei'. Door in het slotvers 'jij' nogmaals te herhalen en het deze keer te linken met 'mijn bed' brengt hij de verschillende, tegenstrijdige associaties eens te meer samen: zij staat voor de opwinding en het zelfverlies van de seksualiteit, maar ook voor de rust en het in-slaap-wiegen van het bed. Deze gelaagdheid zit in de stem en dus in het spreken van de 'ik'. De vele stemmen die spreken in hem zijn een uiting van wat in hem leeft, maar ook van wat hij bestrijdt. Meer nog dan de retorische situering van zijn gedichten is dat het echte drama van deze poëzie.

Naaien

Behalve door de spreektaalige toon van de minitoneeltjes die Claus' gedichten vaak zijn, worden sommige van deze verzen ook gekenmerkt door een vulgariteit die vijftig jaar geleden in de Vlaamse poëzie bepaald niet bon ton was. De *Oostakkerse gedichten* werd vrij algemeen als een buitengewoon seksueel geladen bundel beschouwd, maar hij bevatte nauwelijks of geen passages waaraan aanstoot kon worden genomen. Er was weliswaar sprake van 'gevlamde anus' (*Oostakkerse* 12), 'wulps haar' (30) en 'het landhuis van je lenden' (35), maar zelfs al was je als lezer enigszins vertrouwd met de experimentele beeldspraak, dan nog kon je dit moeilijk als *explicit lyrics* beschouwen. Dat is in *Een geverfde ruiter* heel anders. De animaal getinte seksuele metaforiek van de *Oostakkerse* is niet afwezig ('de dubbelgehoorde schoot', 69; 'mijn angel beeft, ratelt en begeeft', 70), maar wordt hier aangevuld met verzen die niet alleen de verbeelding prikkelen: 'en je ratelt maar, mijn buideldier, /ja, jij, die mijn ellende vervoegt/zo lief als het werkwoord naaien.' (66) Die laatste woordspeling neemt zelfs al een voorschot op de nieuw-realistische poëzie van Herman de Coninck een klein decennium later. En dat geldt ook voor de manier waarop Claus vanaf dit moment realia in zijn gedichten begint te vermelden, duidelijk naar de materiële 'buitenwereld' verwijzende, soms zelfs dateerbare namen, feiten en figuren. In het slotgedicht 'Adieu', bijvoorbeeld, vergelijkt hij zijn lach met die van een nijlpaard en met die van de meervoudige wereldkampioen Formule 1, Fangio. (95) In het negende gedicht van de reeks 'Zij' vraagt hij zich retorisch – en met een verwijzing naar een populair Belgisch tv-programma – af 'Word ik nog ooit de teenager van de week?' (69) En in het zo mogelijk nog spotziekere 'Voor de snelle dood van een "connoisseur"' wordt een cultuurpaus geportretteerd aan de hand van zijn lectuur en andere, zelden op die manier in Vlaam-

se gedichten benoemde bezigheden: 'Hij las 'De Standaard', riep 'Vuur' naar het peloton/en zeeg kakkend in zijn zetel'. (77)

Zo expliciet is de dichter niet in zijn hele bundel en zelfs al is hij het wel, dan nog wil hij zijn teksten niet tot een – weliswaar eloquent – verbaal equivalent van *Playboy* teruggebracht zien. '(De dames vinden in elke nis een fallische betekenis)', rijmt hij in een opvallende terzijde van het gedicht 'Uxmal', waarin over een bezoek aan een van de Mexicaanse Mayatempels wordt bericht. De volgende, slotregel van het gedicht – 'Wij leven in een meervoudige verblindings' (57) – kan bijgevolg niet alleen gelezen worden als een neoplatoons commentaar over de onkenbaarheid van de wereld, maar ook over kunst en hoe (die) te interpreteren. Van al te veel eerbied wil Claus op dat vlak alvast niets geweten hebben. Hij wenst niet alleen kunstkenner dood (cf. bovengenoemd gedicht), hij lijkt zich ook te verzetten tegen het museale opsluiten van de kunstwerken, als in een graf-tombe. Museumsuppoosten vergelijkt hij in het tweede luik van 'In het museum van Chicago' met 'de infanterie/die staart op de maat van cultuur en staat' en hij stelt zichzelf tot doel hen te verschalken en 'een licht Japans borsteltje [te] roven'. (50) Een daad die door de buitenwereld ongetwijfeld als heiligschennis zou worden ervaren en daar was het hem wellicht net om te doen. De 'ik' van het gedicht wordt tussen haakjes omschreven als 'gerechtigde plunderaar in elke kerk', maar zijn iconoclasme beperkt zich niet tot religieuze gebouwen. Met zijn gelijkshakeling van Staatsapparaat en Hoge Cultuur – waartoe dus niet alleen de Kerk maar ook het Museum behoren – sluit Claus aan bij Marinetti's futuristische manifest uit 1909 dat korte metten wou maken met al deze in wezen conservatieve instituties. Dat de bezoeker van het museum van Chicago in deze context net een klein Japans borsteltje wil stelen, kan best geïnterpreteerd worden als een vorm van superieure ironie. Met dit borsteltje zou hij immers in een grandioze beweging de eerder als 'schetsmatig verdeeld puin' omschreven collectie kunnen wegvegen. Dat hij de wereldberoemde verzameling van het Art Institute of Chicago beschouwt als de tentoongestelde brokstukken van een cultuur past eveneens binnen dit futuristische kader. Levende cultuur gedijt niet in een museaal mausoleum. Het hier geuite verlangen om dit instituut af te breken, is echter geen daad van nihilisme. Claus droomt er niet van de collectie te vernietigen; zijn drang een klein, symbolisch verantwoord object te ontvreemden, kan misschien nog het best beschouwd worden als een dada-istische geste of iets wat de provo's enkele jaren later hadden kunnen uitvreten. Claus wou deze vastgeroeste instituties openbreken, voor hemzelf (de autodidact), maar bij uitbreiding ook voor de niet-kenner. Zo bekeken, loopt hij hiermee vooruit

op een van de bepalende politieke en culturele trends van de jaren zestig: een doorgedreven democratisering en afbraak van de gevestigde orde.

Talen

Dat Claus met de beweging van zestig zou sympathiseren lag voor de hand. Voor zover zijn werk tot dan toe al een agenda had verraden, dan was het net de afbraak van *la Belgique de papa* met haar ondoorzichtige machtscenakels, valse humanitaire pretenties en het laffe ontzag jegens gezagsdragers. Dat dit echter geen direct, eenduidig en onvoorwaardelijk politiek engagement impliceert, mag blijken uit de tekst en performance die Claus op 1 januari 1962 bracht in het Hotel Krasnapolsky in Amsterdam. Hij was er uitgenodigd door het 'Comité 1961 voor de Vrede', een zootje ongeregeld – door Claus omschreven als '[d]it troepje van humanisten, vegetariërs, kampeerders'¹⁷ – onder leiding van wellicht veel geregelder, veelal christelijke, quakers en socialistische vredesbewegingen, die zich verzetten tegen de atoombewapening van Oost en West en de opslag van kernwapens in Nederland.¹⁸ Dat verzet is ook herkenbaar aanwezig in Claus' bijdrage tot de manifestatie, 'Bericht aan de bevolking'. Niet alleen besluit hij zijn tekst met een blasfemische pastiche op het Onze Vader ('GEZEGEND IS UW BOM'),¹⁹ de nucleaire apocalyps vormt het centrale motief van het gedicht. En ook hier zullen de religieuze groeperingen die deel uitmaakten van het Comité vreemd hebben opgekeken, want al van in de aanvang vergelijkt Claus de atoombom ('een reusachtige wind over u allen') met 'een gruwelijke wind van God'. (117) Toch was zijn optreden een groot succes, zeker toen hij, zoals hij zelf beschreef in een interview voor *Vrij Nederland*, 'een slagersmes te voorschijn [haalde] dat ik van de kok van Krasnapolsky gekregen had' en hij dat 'pathetisch tegen de keel' hield.²⁰ Zelf was Claus echter niet tevreden; het publiek had meer oog gehad voor zijn 'shownummertje' dan voor zijn gedicht en, vooral: zijn tekst was veel te politiek geïnterpreteerd. 'Het is geen politieke daad als men zijn ergernis bekendmaakt. Ik gaf uiting aan een gevoel van onlust. En zei tot de mensen, dat ze net zo goed naar huis konden gaan.' Het typeert Claus' visie op engagement. Hij respecteert de actievoerders ('het zijn de enige die nog op straat durven lopen. De meeste mensen laten alles gebeuren en kankeren thuis'),²¹ maar wil zich niet zelf laten vastpinnen op eenduidige politieke stellingnamen.

In dat opzicht zijn een paar passages van belang die voorkomen op het typoscript van het gedicht, maar niet in de versie die is afgedrukt in de verzamelbundels. De man die hij aan het woord laat en die stelt dat hij liever 'dood dan rood' is, wordt er omschreven als 'een stoere jongen, een ferme knaap'.

Net zo beschrijft hij de drie agenten en tweeduizend soldaten en ‘miljoenen stoere jongens, ferme knapen die liever dood dan rood zijn’. (118-9) De hier gebruikte typeringen verwijzen naar de militant flamingantische retoriek die Claus kende vanuit zijn jeugd en van bij de Hitlerjugend. Hieraan wenste hij zich geen tweede keer te branden. Vandaar ook dat hij – ‘wie ben ik dat ik me sterk maak om U wat dan ook te zeggen?’ (119) – bewust geen ‘boodschap’ wilde uitspreken op deze nieuwjaarsdag, maar wel een veeleer sarcastisch ‘Bericht aan de bevolking’. En dat bericht was niet dat iedereen zich dringend tot het wereldcommunisme moest bekeren, maar dat men er beter aan deed naar huis te gaan, tv te kijken en – volgens het ritueel dat de auteur zelf opvoerde met het geleende koksattribuut – het mes tegen de eigen keel te zetten, terwijl men ‘het gebed [reciteerde] van wie u dagelijks beveelt en beheerst en naar de vernietiging leidt, /het gebed van uw regeringen op aarde’. (120) Net zoals in het Amerikaanse museum is Claus’ actie ook hier in wezen symbolisch. En dat geldt ook voor wat hij zijn publiek zou willen zien doen. Hij roept niet op revolutie, maar tot het stellen van een tegelijk sarcastische en wanhopige daad, een geste waarachter geen duidelijk politiek actieplan schuilt, maar afschuw en een scherp inzicht in de bestaande machtsverhoudingen. Het zegt veel over Claus’ publieke houding in de eerste helft van de jaren zestig. Hij wil geenszins afzijdig blijven, maar wenst louter te handelen volgens zijn eigen principes, op basis van zijn eigen, veeleer poëtische dan wel politiek-praktische premissen. Het zijn uitgangspunten die ook zijn eigen dichtpraktijk sturen en beïnvloeden.

‘Ik wou een keer iets, een beetje zoals *Het teken van de hamster*, ik wou niet iets hermetisch, ik wou iets publieks doen.’²² Dit verklaarde Claus in een interview in 1964 om zijn – overigens nooit gerealiseerde – ambitie toe te lichten directeur van het Gentse NTG-gezelschap te worden. Dat hij dit publieke aspect zelf in verband brengt met ‘*Het teken van de hamster*’ is veelbetekenend. In deze periode trachtte hij duidelijk uit een vorm van poëtisch-sociaal isolement te breken. Hij besepte echter zeer goed dat dit in feite een onmogelijke onderneming was. Van Ostaijen had veertig jaar eerder met veel passie gesproken over de zuivere lyriek die hij aantrof in volksliedjes en gebeden.²³ Claus wist dat de poëzie niet meer kon terugkeren naar die staat. Dat impliceerde echter niet dat de almaar groter wordende kloof tussen de spreektaal en de dichterlijke taal niet problematisch zou zijn. In een radiolezing over poëzie (wellicht uit 1963)²⁴ gaf Claus aan ‘een zeker onbehagen’ te voelen ‘wanneer men merkt hoe dikwijls de mededeling, die een gedicht zou moeten zijn, tegenwoordig haar publiek mist.’²⁵ De verantwoordelijkheid van de ‘onaandachtige, afgestompte en onwetende lezer’ is op dat vlak niet te onderschatten, volgens Claus, maar ook de dichter zelf

mag te midden van alle woordspel de *mededeling* die het gedicht wil en moet zijn niet uit het oog verliezen. En op dat vlak stelde hij 'een te grote afstand' vast tussen 'het dialect van de man in de straat, met wie ik converseer, en mijn woorden'.²⁶ Dat verschillende taalgebruik – of misschien beter: die verschillende taal – bleef niet zonder gevolgen voor de mogelijkheden van het gedicht. De poëzie had haar oorspronkelijke publieke karakter verloren en de moderne dichter kon niet doen alsof dat niet was gebeurd. Hij kon niet langer argeloos met woorden omspringen:

Het zou zelfbedrog zijn te doen alsof alles nog als vroeger was; gedichten ontstaan niet meer als gebeden, bezweringen, volksliedjes. Er is een domein vrijgemaakt, ijl misschien en arm aan collectieve zuurstof, waar de hedendaagse dichter verplicht is te verwijlen en dat is niet meer het domein van het kerstlied en de volksdans. De dichter werd naar dit domein gedreven als de chemicus naar zijn laboratorium. Pas wanneer dan, zoals bij chemische proeven, reacties tot resultaten leiden, worden deze laatste aan de betrokken instanties overgeleverd. (idem)

Er is dus sprake van verlies (collectiviteit), maar ook van winst (een vrijgemaakt domein). Dat is de taak van de hedendaagse dichter, ten laatste sinds Mallarmé: niet als een sjamaan, maar als een wetenschapper de taal onderzoeken, woorden met elkaar combineren tot er een geconcentreerde legering ontstaat die een gedicht doet stralen van verbale intensiteit. Op dat vlak had de experimentele poëzie indrukwekkende resultaten geboekt, maar Claus wilde niet langer alleen verbaal vuurwerk of 'gedaas van klanken' – zoals hij in dezelfde lezing schreef, naar aanleiding van Van Ostaijen (110) –, maar ook (opnieuw) inhoud. Hij illustreert dat in deze tekst met een zestiende-eeuws gedicht van Marnix van Sint-Aldegonde die, volgens Claus, net 'omdat hij iets essentieels te vertellen heeft' over het noodlot van het leven, zijn gedicht een 'vorm van een nobele, natuurlijke retoriek' gaf. (109) Dat laatste is in deze context van groot belang, omdat Claus ermee aangeeft dat retoriek voor hem niet per definitie de naturel van een gedicht aantast.

In zijn eigen gedichten heeft hij daar ampel bewijs van geleverd. Een *geverfde ruiter* bevat zoals gezegd menig vers dat inhoudelijk duidelijk verwant is met de uitermate erotische passages uit *De Oostakkerse gedichten*, dat bovendien door ostentatieve klankherhalingen, alliteraties en rijm retorisch buitengewoon opgetuigd is, maar dat niettemin relatief begrijpelijk blijft. De spankracht van de volgende strofe uit het derde gedicht van de

cyclus ‘Zij’ komt niet alleen door de hier zo opzichtig aangewende poëtische taal, maar ook door de gedramatiseerde context – een gevecht tussen ik & jij – en de heel concrete, aardse beelden:

Geef jij je over? Steeds breek je in mij binnen
met modder en mahoniehouten ringen die
krols in mijn kop komen zingen,
naakt, mijn brompony, mijn prikkelpop. (63)²⁷

Ook hier staat retoriek de naturel niet in de weg. Hier spreken geen bovenaards allitererende godenkinderen, maar met modder gooiende, pruttelende geluiden (‘brompony’) uitstotende mensensukkels. De batterij aan ingezette retorische middelen is in dat opzicht niet veel meer dan een pathetische slag in het water. Waar het echt om gaat, is duidelijk: mensen willen elkaar en ook weer niet. Ze irriteren elkaar, en trekken elkaar aan (prikkelpop). Dat hele spel is, ook buiten het gedicht, een in wezen retorische kwestie. Indruk maken, je ergens inlullen en je er dan weer trachten uit te praten. En omgekeerd en vice versa, ad infinitum.

Spelen

Dat eeuwig durende spel staat ook centraal in *Oog om oog*, een in 1964 samen met erotische foto’s van Sanne Sannes verschenen cyclus gedichten. Het zijn bewerkingen van klassieke, veelal uit de Griekse oudheid daterende teksten²⁸ waarin liefde en seksualiteit centraal staan. In zijn verzamelbundel *Gedichten 1948-1993* accentueerde Claus de eens te meer dramatische setting door boven de cursief gedrukte teksten ‘Zij’ te zetten en boven de romein gedrukte ‘Hij’.²⁹ Een voortdurend spel van aantrekken en afstoten, van lust en weezin, van jaloezie en vertwijfeling ontvouwt zich in deze gedichten. Een enkele keer vermeldt hij zijn bron – in het als citaat van Bhartrhāni [sic] gepresenteerde zesde gedicht –, maar veel vaker is er helemaal niets dat aan de veelal antieke oorsprong van deze teksten refereert. Dat geldt bij uitstek voor het vijfde gedicht, waarin een vrouw commentaar geeft bij de mening van haar vriendin. De ‘volkse stemmen’ waar Dirk de Geest het over had (cf. supra) komen hier duidelijk aan het woord:

5. ZIJ

Marsha zei: Hij is te oud voor jou. Stel je voor!
Schei uit, zei ik. Straks zeg je nog dat ik mijn vader

niet kan vergeten. Nee maar!
 Toch vind ik Marsha ergens enig. Wel fijn eigenlijk
 Maar als ze zo begint...

Je bent oud, mijn kever, ja, maar je vindt de weg in mij
 Niemand vindt die weg zo gemakkelijk als jij
 Wacht, ik moet mijn nagels lakken. Nu? Ja, nu meteen
 Wacht, zeg ik je

(‘Hij zit in mijn blik,
 als een kever op een speld’) (Gedichten, 359)

In het motief van de kever en in de als citaat gebrachte slotstrofe zou je nog een klassieke bron kunnen vermoeden, maar in de rest van het gedicht is dat niet het geval. Als bevonden we ons op de markt of als konden we meeluisteren met een telefoongesprek, horen we hoe een vrouw tegenover iemand anders praat over een andere vrouw en we horen wat die vrouw vertelde over de geliefde van de eerste vrouw. In de als Hij-Zij-afwisseling opgebouwde cyclus krijgen we zo dus een toneeltje in een toneel, met alle uitroepen (‘Stel je voor!’, ‘Nee maar!’) en gemeenplaatsen (‘Wacht, ik moet mijn nagels lakken’) van dien. Behalve in de keverpassages is de toon nergens lyrisch. Integendeel. Dit is een prozaïsche tekst die bewust de banaliteit van het op roddeltoon gevoerde gesprek uitspeelt. De filoloog kan in een zin als ‘Straks zeg je nog dat ik mijn vader/niet kan vergeten’ een freudiaanse verwijzing lezen, maar nodig is dat allerminst: voor dit commentaar op vrouwen die vallen voor oudere mannen kan je voorzeker even goed op het dorpsplein terecht als bij de vader van de psychoanalyse.

Een even directe stem klinkt in het tiende gedicht van *Oog om oog*:

Telstar die trilt en beelden zendt uit Amerika,
 ik bid je, dring in haar kamer binnen,
 dat ik haar gadesla

ook in die andere stad waar zij
 als een glad en donker beest
 onder een ander licht te beven
 Telstar, houd mij wakker met uw kwade golven
 die loeren naar haar grommend lijf (364)

Paul Claes betreurt de verarming die zich tijdens Claus' vertaal- en bewerkingsproces voltrok: het origineel van Meleager gaf in de wereldliteratuur aanleiding tot een hele reeks gedichten waarin de morgen 'de twee geliefden scheidt', maar alle humor en dubbelzinnigheid uit die oertekst en de afgeleiden ervan zijn bij Claus verdwenen.³⁰ In de plaats kwam een modieuze verwijzing naar de eerste actieve communicatiesatelliet Telstar (gelanceerd in 1962) en een 'rudimentair stramien' over afgunst en wanhoop.³¹ Dat verlies is duidelijk. Claes heeft echter geen oog voor de winst. Het gedicht wordt niet alleen actueler gemaakt door het gebruik van Telstar, de opstoot van jaloezie waar het hier over gaat, krijgt bijna letterlijk interplanetaire proporties. Door die uitvergroting wint het gedicht aanzienlijk aan emotionele directheid. Dit gaat niet over mediocre liefdesverdriet, maar over een welhaast catastrofale vorm van afgunst. De psychologie noch de verwoording zijn banaal. De 'ik' beschouwt Telstar als een technologisch verlengstuk van zichzelf. Het eerste wat we vernemen, is dat de satelliet 'trilt' – net als de ontstemde persoon die hier aan het woord is. Er treedt duidelijk een proces van projectie en van identificatie op. Ook de verwoording van wat Telstar van hem moet doen, klinkt immers als een uiting van wat hij zelf verlangt: 'dring in haar kamer binnen', waarbij 'binnendringen' uiteraard ook een seksuele resonantie heeft. Dezelfde projectie op het eind van het gedicht: de golven van Telstar worden als 'kwaad' omschreven, zijn activiteit is 'loeren'. De angst van de 'ik' voor het verraad blijkt kleiner dan zijn verlangen het ontmaskerd te zien. Vandaar dat hij – als een amoureuze Big Brother, een al te betrokken *private eye* – in alle slaapkamers zou willen kunnen binnendringen om zijn vermoeden bevestigd te weten. Daarbij is het niet zonder belang dat Telstar alleen kijkt en betrap. Hij bestraft niet. De 'ik' is misschien wel uit op wraak, maar die kan hij niet via Telstar realiseren. Telstar wordt hier aangesproken als een soort redder (hij helpt de man af van zijn wurgende onzekerheid), terwijl de satelliet eigenlijk alleen maar onheil kan aanrichten. De te verwerven zekerheid zal even op winst lijken ('Ik wist het! Ik wist het'), maar al snel dreigt die plaats te moeten maken voor een intens gevoel van verlies dat samenhangt met het besef van het bedrog. Ook in dit gedicht is er een eenvoudige, relatief rechtstreeks communicerende stem aan het woord die, zonder in banaliteiten te vervallen, herkenbare mededelingen doet. Dat herkenningseffect heeft te maken met de intertekst, die dus niet zozeer het Griekse origineel is, als wel de overbekende satelliet waarvan de lancering door vele honderden miljoenen kijkers was gevolgd. Dat ook het gebruikte register in dit gedicht direct en volks is, versterkt nog het effect van deze verwijzing: het gaat hier om ervaringen en verwoordingen die iedereen kan delen.

Hamsteren

Nieuw was deze eigentijdse referentie niet in Claus' oeuvre. Ik verwees eerder al naar de vermelding van autoracer Fangio in *Een geveerde ruiter* en op 12 oktober 1957 publiceerde hij in de socialistische krant *Vooruit* het 'Lied van de jongeling in October', een ode aan de allereerste, acht dagen eerder gelanceerde Russische kunstsatelliet: 'in dit onvolkomen ogenblik roep ik: / "Dag snelle, dag dolle Spoetnik".'³² Deze met de actualiteit verbonden verwijzingen en het feit dat hij zo'n gedicht meteen in de krant liet afdrucken, als een soort poëtisch commentaar bij het wereldgebeuren, geven aan dat het Claus menens was met zijn poging een meer publieksgericht register uit te testen. Voor hem bestond er geen hiërarchie waar het inspiratiebronnen of interteksten betreft: de klassieken of de actualiteit, alles is materiaal, alles kan in een gedicht terecht komen of aanleiding zijn om een gedicht te schrijven. 'Wanneer ik de krant opendoe en ik zie drie regels, dan kan ik dat meteen overhevelen, dat krijgt een draai en dat komt erin,' verklaarde hij in een interview.³³ Soms gaf hij die bron aan, zoals in het pas in 2000 gepubliceerde maar op 22 maart 1959 gedateerde 'Herfst van een loodgieter'. Hierbij tekende hij aan dat het 'met behulp van Pagina 12 van/Het Nieuwsblad van het Noorden' totstandkwam.³⁴

Veel vaker bleef de bron echter onvermeld. In dat opzicht maakte hij geen verschil tussen pakweg Charles d'Orleans en, opnieuw, Telstar. Beide komen voor in 'Het teken van de hamster' (1963), de eerste door een vrije vertaling op te nemen van zijn bekendste gedicht 'Le temps a laissé son manteau', de tweede in de naam van een café.³⁵ In dit zeer lange, deels autobiografische, deels maatschappijkritische gedicht toont Claus nagenoeg het hele spectrum van zijn interesse, alle triggers van zijn verbeelding, alle registers van zijn taalvermogen. Op nauwelijks een bladzijde treffen we de vertwijfeling van de ontgoochelde voetbalfan aan ('Niemand! Niemand voor het doel op zo'n ogenblik!', 386), apocriefe toeristische mythologie ('Elk jaar eist de schat van de piraat die zonk in het Zwin/negen doden, negentig gearsten trommelvliezen'), een schampere vorm van cultuurkritiek ('Het gedicht: een streekuitzending./Aangekondigd door een bankier./In dit land zijn zij/— als in een spookverhaal voor kinderen —/vet'), vulgair-spreektaalige seksuele toespelingen die tegelijk een hele situatie oproepen ('Een fluit als een boom/een pruim als een graf'), een autobiografisch rijmpje ('Ik ben een Ram op zoek naar/een Lam'), een misogynie oprisping ('vrouwziek, d.i. buiig,/onvrij,/onblij') en metacommentaar ('Wij wandelen tussen weerbericht, binnenscheepvaart en/het artistieke leven'). Het maakt 'Het teken van de hamster' tot een uiterst complex bouwwerk, van een epische en cultuurkritische allure die in de Vlaamse poëzie eerder

slechts in Van Ostaijens *Bezette Stad* (1921) en, zoals Wildemeersch opmerkte, Boons *Kleine Eva uit de kromme Bijlstraat* (1956)³⁶ was bereikt. Dat Claus hiermee dacht een niet- of minder hermetisch werk af te leveren, was echter een ontzettende inschattingfout. In verschillende opzichten bleek hij zijn lezers en critici overschat te hebben. Het meest flagrant bleek dat toen hij, omwille van de Charles d'Orléans-sample, van plagiaat werd beschuldigd.³⁷ Wat Eliot en Pound al sinds de jaren twintig deden, wat in het eigen taalgebied Van Ostaijen toen had gedaan, het bleek nog niet tot de volledige Vlaamse intelligentsia doorgedrongen. Maar ook de eigentijdse verwijzingen hadden veel lezers in verwarring achtergelaten. Claus had, zoals gezegd, met 'Het teken van de hamster' gehoopt een 'meer openbaar gedicht' te maken, maar zo werd het 'tot [z]ijn grote ergernis' niet ontvangen.³⁸ Een gedicht waarin Stefan George optrad samen met Charles de Gaulle, Rik Van Looy en Frank Sinatra – wat kon dat te betekenen hebben? Het postmoderne cliché dat wil dat wij allen een vat vol als tekstflarden herinnerde nutteloze kennis zijn, hamsters van culturele brokstukken, was toen allerminst gemeengoed.

Horen

Claus had in zijn werk in de jaren zestig zeer diverse interteksten aangebracht in de hoop zijn gedichten daarmee te openen. In de praktijk bleken ze echter nog geslotener dan voorheen over te komen. In het relatief beperkte poëziecorpus dat hij in de rest van dit decennium nog publiceerde, trok hij er zijn conclusies uit. Eliots derde, 'dramatische' stem reserveerde hij voor de toneelstukken die hij nog schreef. Van *Het Goudland* (1966) tot *Leven en werken van Leopold II* (1970) kon hij zijn maatschappelijke bekommernis kwijt in een serie tableaux waarin het klassieke trio kerk & vorst & staat over de hekel werd gehaald. In enkele van zijn meest opvallende gedichten uit deze periode probeerde hij Eliots tweede stem uit. Conform de steeds publiekere functie die dichters in deze protestperiode innamen, schreef hij gedichten waarin hij zijn publiek rechtstreeks kon aanspreken.³⁹ De toon van 'Bericht aan de bevolking' (1962) weerklinkt zo nog in 'Aan de gecensureerden', een gelegenheidsgedicht voorgelezen op 15 maart 1968 tijdens een anticensuurbetoging in Antwerpen. Net als zes jaar eerder laat Claus zich ook nu niet betrappen op automatische instemming met de opvattingen van zijn geëngageerd gehoor. Alleen maar klagen omdat de Belgische Opsporingsbrigade optreedt tegen bloteborstenfoto's – dat leek hem al te typisch voor de verwende achtenzestigers die de moed misten om hun hele levenshouding radicaal te herdenken.⁴⁰

De schrijver Claus bleek zich intussen verlost te hebben van elke aandrang tot literair correct handelen. Poëtisch decorum, hoogwaardig literaire metaforiek, schrijven op niveau, kortom: het waren allemaal termen die in de jaren zestig hun betekenis verloren leken te hebben voor hem. Waren in het begin van het decennium, in *Een geveerde ruiter*, de vulgariteiten nog relatief schaars en dus makkelijk als een ‘uitschuiver’ te klasseren, hoe meer de sixties swingden, hoe meer de dichter zich van elke poëtische conventie leek te ontdoen. Persoonlijke maar ongetwijfeld als smadelijk ervaren oprispingen (‘hoe ik nooit genoeg/de Here Jezus en zijn kudde/zal kunnen krenken, bitter grieft het mij’, *Gedichten* 399), bewust vulgaire en dialectische rijmelaarrijen (‘Gij kunt uw smeulende kloten beter doven./Hebt gij geen andere peren te stoven?’, 536), als citaat geserveerde flauwiteiten (‘De Gulden Sneeuw vindt gij op de Teevee’, 537)... alles bleek te kunnen.

Die bewust opgezochte banaliteit stond echter maatschappijkritiek niet in de weg. In 1967 schreef Claus een geheel in rijmvorm gesteld verhaal dat bij tekeningen van hugOKÉ verscheen als het eerste deel van *De Avonturen van Belgman*. In *De Geboorte* wordt het communautaire geschil dat België ook in de jaren zestig in de ban hield op hilarische wijze uitvergroot. Dit heel bewust als een grotesk sprookje opgezet boek grossiert vanaf de eerste bladzijde in clichés: ‘Er was eens/een land/vol bloemen/en zand en penen/en vlinders en cafeën [sic]/en weiden/als wiegende zeeën’.⁴¹ De tegenstelling tussen Vlamingen (‘Vlammetjes’) en Walen (‘Walletjes’) wordt zonder schroom uit de doeken gedaan, waarbij de vermeende volksaard van elke bevolkingsgroep in bewust klungelige verzen wordt aangedikt:

Wat doet een Vlammetje als het, van het hooien en het klooiën moe
naar huis komt, ten prooi aan kroost en proost en rotzooi en Moe?
Het bezint zich wat religieus
over zijn dagelijks gezwog
en begeeft zich dan rigoereus
naar zijn dagelijkse kroeg – of naar het Eethuis [want
zo noemt men in Vlammetjesland een restaurant]

In het zuiden van het land gaat het er uiteraard heel anders aan toe: ‘Bezie dat eens! In overhitte temperaturen/laat dit volk zich laveloos in de luren/leggen van zijn Zuiderse driften/zoals daar zijn: gevrij, gelijk, geflirt, gewelds.’ Ook in dit naar de mode van de tijd psychedelisch ingekleurde pop-artboekje schuwde Claus de intertekstualiteit niet, maar deze keer waren de toespelingen zo ostentatief verbonden met de iconen van de eigen geschiedenis, dat zelfs de Nederlandse recensenten begrepen waarover het ging.

Zo stond naast een ‘Houzzee’ [sic] scanderende, zwart-gele, met bijlen gewapende troep Vlammetjes, een grafzerk van ene Staf de Sterke: ‘Leider/Leerde/Lammeren/In/Laarzen/Lopen’, een verwijzing naar vnv-leider Staf De Clercq. Op soortgelijke manier werden ook nog de franskiljonse kardinaal Mercier, de negentiende-eeuwse componist Peter Benoit (‘Peter Benuwd’) en Hendrik Conscience (‘Hendrik Geweten/Aai/Lierde zaain/Volluk/Leze’) door de mangel gehaald. In de pers werd dit boekje zeer lovend onthaald: niet alleen *Vrij Nederland*, maar ook *Gazet van Antwerpen* en *Vooruit* wisten deze satirische proeve zeer te appreciëren. Hoewel Belgman geen vervolgende en het vandaag bepaald geen gecanoniseerd item in de Claus-catalogus is, zou *De Geboorte* wel eens een van zijn meest geslaagde pogingen kunnen zijn om ‘iets publieks’ te maken.

Claus’ volgende reguliere poëzie verscheen pas drie jaar later, in 1970. Negen jaar na *Een geverfde ruiter* en vijf jaar na de verzameling *Gedichten 1948-1963* bracht hij op één dag twee bundels uit. Het experiment van de jaren zestig was blijkbaar mislukt. De twee functies (publiek en artistiek) en de verschillende stemmen die hij toen had proberen te combineren, bleek hij nu tamelijk radicaal opgesplitst te hebben: spreektaalig, relatief *light verse* met soms duidelijke politieke onderwerpen in *Van horen zeggen* en veeleer hermetische, ostentatiever intertekstuele gedichten in *Heer Everzwijn*. De titels zeggen meteen iets over de gebruikte registers: de ene bundel is een vorm van literair geroddel, gebabbelen en geschimp; de andere is een onverwachte combinatie van iets hoogs en iets laags, een titel die om een geleerde duiding lijkt te vragen. De Claus-studie liet zich niet pramen en specialiseerde zich in het leveren van intertekstuele verklaringen. De andere poëzie – Claus noemde *Van horen zeggen* expliciet een boek met ‘publieke gedichten’ – kon op minder kritische aandacht rekenen. Volgens Kees Fens deed de dichter hier zelfs ‘terwille van het publiek karakter [...] concessies aan het gedicht’.⁴² Dat is een inschatting die wellicht meer over de poëtica van *Meryllyn* zegt dan over de kwaliteit van de bundel. Maar misschien zegt het ook iets over het klimaat in de vroege jaren zeventig. Mei ’68 was voorbij, Mulisch was terug uit Cuba, aan publieke gedichten hadden de intellectuelen even geen behoefte meer. ‘En sneller blinddoekten alle welgestelde Belgen elkaar’. (*Gedichten*, 511)

Vrije expressie in een (on)vrije gemeenschap

Freejazz, de Amerikaanse burgerrechtenbeweging en Black Power

Rage, fury, intense indignation
 In cataracts of fire, blood, and gall,
 In whirlwinds of sulphurous smoke,
 And enormous forms of energy,
 In living creations appear'd,
 In the flames of eternal fury
 (William Blake, *The Book of Urizen*, 1794)

the Black Artist's role in America
 is to aid in the destruction of America as he knows it
 (LeRoi Jones, 'state/meant', 1965)

Ook in het New York van 1965 was de wereld alles wat het geval was en viel die wereld in feiten uiteen. In een heruitgave van zijn halfvergeten meesterwerkje *Dialogue* memoreert vibrafonist Bobby Hutcherson deze tijd: 'I remember taking a bus from the Bronx into Manhattan, and seeing Malcolm X speaking as we crossed 125th Street. You just had to get out and listen. Sun Ra did something in Central Park one day with 100 musicians; all of the saxophonists played flute at one point; and it sounded like every bird in the world was there. You'd just go home after those experiences and find yourself writing something; becoming part of it. It was just wonderful to be alive.' Dat is *momentum* – de energie die vrijkomt wanneer mensen samen het gevoel hebben dat er iets te gebeuren staat.

En wat er te gebeuren stond, was niet gering. 1965 was niet alleen het jaar van *Dialogue*, maar ook het jaar waarin John Coltrane de ook vandaag nog altijd nieuw en revolutionair klinkende groepsimprovisatie *Ascension* maakte. Albert Ayler, in deze periode een belangrijk voorbeeld voor Coltrane, nam *Bells* op. Archie Shepp, een van de saxofonisten op *Ascension*, maakte *Fire Music*. De track 'Malcolm, Malcolm – Semper Malcolm' bevatte een kort gedicht van Shepp, geschreven voor Malcolm X. Op 28 maart speelden in New York onder anderen diezelfde Coltrane, Ayler en Shepp op een benefietconcert voor The Black Arts Repertory Theatre/School van de vooraanstaande zwarte dichter en theaterauteur LeRoi Jones (Amiri Baraka) die ook de *liner notes* zou schrijven bij de live-lp *New Wave in Jazz* die toen werd opgenomen. Ornette Coleman dook voor het eerst in drie jaar opnieuw de studio in voor de (uiteindelijk voor de gelijknamige film niet gebruikte) sound-

track *Chappaqua Suite*. De componist van de nummers op *Dialogue*, pianist Andrew Hill, maakte met *Compulsion* zijn meest experimentele plaat. Ook in 1965 maakte Steve Reich op basis van een opname van een zwarte predikant de baanbrekende tape-loop-compositie *It's Gonna Rain*.

De lijst grensverleggende acties is nog langer. In Chicago werd de Association for the Advancement of Creative Musicians opgericht. De AACM, een groepering met leden als Anthony Braxton, Muhal Richard Abrams, Leo Smith, Roscoe Mitchell en Lester Bowie, vernieuwde niet alleen de muziek (bijvoorbeeld door allerlei niet spontaan met jazz geassocieerde instrumenten als de contrabasklarinet, de blokfluit, het wasbord en de viool te gebruiken), het was bovenal een poging om een soort alternatieve gemeenschap te vormen. Ze pikten drugverslaafden en straatboefjes op en probeerden hun via de omgang met muziek zelfrespect en zelfwerkzaamheid bij te brengen. Ze gaven gratis praktijklés en zwarte muziekgeschiedenis aan de jongeren, offereerden hun 'spiritual guidance' (Wilmer 118) en organiseerden concerten waarbij nieuwe muzikanten ervaring konden opdoen. Meer dan één muzikant noemt zijn associatie met de AACM de meest ingrijpende gebeurtenis in zijn leven. Er hing echter niet alleen positieve energie in de lucht in 1965. Malcolm X werd doodgeschoten en bij rassenrellen in Watts (Los Angeles) vielen vijfendertig doden en negenhonderd gewonden. Op zondag 7 maart 1965 werd in Selma (Alabama) een door Martin Luther King geleide Burgerrechtenmars door de plaatselijke politiedienst met veel machtsvertoon uit elkaar geklopt ('Bloody Sunday'). Bovenal waren de jaren zestig voor de zwarte gemeenschap in de Verenigde Staten gewelddadig.

Emancipatie door muziek

De geschiedenis van de zwarte ontvoogdingsstrijd in de Verenigde Staten is een verhaal apart. Die wordt onder meer verteld in en via de zwarte muziek: de *ring shouts* tijdens religieuze bijeenkomsten op het eind van de achttiende eeuw, de *work songs* die de slaven zongen bij het katoenplukken of tijdens de aanleg van spoorlijnen, de expressieve en tegelijk vaak ironische *blues*, de mild-militante *rhythm&blues* en *soul* op onder meer het Stax-label, de onweersstaanbaar commerciële variant op Motown, de nationalistische variant van *rap* en *hiphop* van de jaren tachtig en negentig en, misschien minder zichtbaar maar niet minder prominent, de *jazz*. Hoewel zijn herkomst in hoge mate terug te brengen is tot de hiervoor eerst genoemde genres en de uit Afrika met de slaven mee getransporteerde ritmische patronen waren de penibele levensomstandigheden van de zwarten in eerste instantie niet echt een kwestie voor de jazz. Jazz was voornamelijk instrumentale amusementsmuziek. Het gen-

re floreerde in de eerste decennia van de twintigste eeuw vooral dankzij de gangsters die het nachtleven in handen hadden, eerst in New Orleans en later in Chicago en Kansas City. (Fordham 21-22) Dat feestelijke aspect bleef lange tijd een constante. In de jaren dertig overleefden de Verenigde Staten de Depressie op de tonen van diverse grote en kleine swingbands. Nadat Louis Armstrong al had geïmproviseerd met het woordeloze scat-zingen en 'pop-songs' in zijn Hot Fives and Sevens-opnamen, zou de stem (en dus ook de tekst) aan belang winnen, maar het zou tot 1939 duren voor in de jazz ook echt politieke accenten werden gelegd. Op 20 april van dat jaar nam Billie Holiday 'Strange Fruit' op, een song waarin naar de normen van die tijd expliciet werd gezongen over het lynchen van zwarten in het Zuiden van de vs. Het nummer werd in 1937 voor het eerst als gedicht afgedrukt in het vakbondsblad *The New York Teacher*, waarna de auteur, de joodse schoolmeester Abel Meeropol (pseudoniem: Lewis Allen) er zelf muziek bij componeerde en het al snel plaatselijke bekendheid genoot als protestlied (Margolick 2001):

Southern trees bear a strange fruit,
 Blood on the leaves and blood at the root,
 Black body swinging in the Southern breeze,
 Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant South,
 The bulging eyes and the twisted mouth,
 Scent of magnolia sweet and fresh,
 And the sudden smell of burning flesh!

Here is a fruit for the crows to pluck,
 For the rain to gather, for the wind to suck,
 For the sun to rot, for the trees to drop,
 Here is a strange and bitter crop.

Holidays reguliere platenfirma Columbia verbood haar dit nummer op te nemen en dus deed ze het tijdens een sessie voor het kleine onafhankelijke Commodore-label. Al snel groeide het uit tot een hymne waarover niet alleen in linkse groupuscules werd gepraat maar ook in een prestigieus blad als *Time*. (Margolick) Zestig jaar later deed *Time* dat nog altijd. In het laatste nummer van 1999 werd 'Strange Fruit' uitgeroepen tot de beste song van de twintigste eeuw.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het lot van de gekleurde Amerikaan voor het eerst ook door de grote Duke Ellington gethematiseerd. Voor

het eerste van zijn jaarlijkse Carnegie Hall Concerts in New York componeerde hij in 1943 'Black, Brown and Beige'. Het was van grote symbolische betekenis dat zijn meest ambitieuze compositie tot dan toe een reflectie was over de fysieke, spirituele en politieke tocht van zijn zwarte, bruine en 'beige' landgenoten: van de deportatie uit Afrika over de slavernij en de Emancipation Proclamation uit 1863 (waarmee de slavernij officieel werd afgeschaft) tot wat op latere hoesnotities 'the sorrows and triumphs of assimilation' is genoemd. Dit voor de componist zelf bijzonder belangrijke werk werd maar lauwtjes ontvangen en een ontgoochelde Ellington zou het nooit volledig op band vastleggen. Toch bestaan er drie opnamen van: fragmenten van de live-uitvoering in Carnegie Hall, een gedeeltelijke studio-opname die wat later werd gemaakt en een glorieus-gecondenseerde versie uit 1958 waarop de wereldberoemde gospelzangeres Mahalia Jackson meedeed. Het is een diepreligieuze en tegelijk ook optimistische en krachtige opname. Voor woede of ongeduld was er in Ellington's hart geen plaats. Voor standvastigheid en ironie des te meer: 'When the Negro got shipped over here from Africa, he thought he was going to be eaten. Think how relieved he must have been when he found out all he had to do was work,' aldus de componist. (in de originele liner-notes van Irving Townsend, 1958)

Voor de volgende generatie jazzmuzikanten was deze afstandelijke houding niet langer vanzelfsprekend. De bebop ontstond in de jaren veertig onder meer uit een groeiende onvrede bij de Afro-Amerikaanse artiesten over de racistische stereotypen in de showbizz en de al te beperkte rol die er voor hen was weggelegd in de louter op amusement gerichte swing. Ze afficheerden zich trots als autonome muzikanten die niet langer wilden afhangen van een publiek en ontwikkelden heel bewust een eigen subcultuur waarin aandacht was voor moderne kunst, het uit Frankrijk overgewaaide existentialisme en een eigen taal en mode. Op het eind van de jaren veertig begonnen Afro-Amerikaanse muzikanten moslimnamen aan te nemen om uitdrukking te geven aan wat zij als hun aparte, niet-Westerse of niet-Amerikaanse (lees: niet-slaven) roots zagen. (Fordham 28-29/32) Het zwarte zelfbewustzijn groeide, ook op straat. Halverwege de jaren vijftig stelde de 382 dagen durende busboycot in Montgomery (Alabama) op een succesvolle manier de nog altijd voortdurende segregatie in het zuiden ter discussie. In de muziek gebeurde dat overigens al langer: de joodse klarinettist Benny Goodman had al in de jaren dertig zwarte muzikanten als Lionel Hampton en Teddy Wilson in zijn groep opgenomen. Wat later zouden blanken ook onder zwarte *leaders* spelen. Maar de segregatie bleef ook muzikanten raken: in het zuiden mochten ze vaak alleen via de dienstingang binnen en werden ze in hotels soms zonder meer geweigerd.

Louis Armstrong overkwam dit zelden. Des naties *troetelneger* kende schijnbaar zijn plaats: 'I don't get involved in politics. I just blow my horn.' En zo bleek Armstrong in september 1957 de eerste zwarte die in het Dakota Hotel in Grand Forks (North Dakota) mocht logeren. Deze keer hield hij zich echter niet aan de deal. In dit hotel gaf hij aan een plaatselijke krant een interview dat nationaal nieuws zou worden. 'It's getting almost so bad a colored man hasn't got any country,' aldus Armstrong, naar aanleiding van een zaak waar de ogen van de wereld op waren gericht die week. In Little Rock (Arkansas) probeerden negen zwarte kinderen de desegregatie op de plaatselijke Central High School af te dwingen, maar ze vonden de National Guard op hun weg, op pad gestuurd door de conservatieve gouverneur van de staat. President Eisenhower had nadien een ontmoeting met gouverneur Faubus, maar Armstrong was niet onder de indruk van zijn leiderschap. Eisenhower, aldus de veelal goedmoedige trompettist, was in deze zaak hypocriet en toonde 'no guts'. Voor Faubus had hij een scheldwoord klaar dat ook vandaag nog altijd niet in een Amerikaanse krant kan afgedrukt worden. De journalist in kwestie verving het door het niet minder dodelijke 'uneducated plow boy'. De reacties bleven niet uit. Het interview werd door kranten in het hele land overgenomen en Armstrongs uitgesproken mening haalde het nationale televisienieuws. Al snel waren er dreigementen en boycotacties, maar dat waren achterhoedegevechten. Op verzoek van de burgemeester van Little Rock stuurde Eisenhower zelf troepen naar de stad om de negen schoolkinderen vrije toegang tot de school te garanderen. (Margolick 2007 & Eisenhowerarchief)

In dezelfde maand februari 1958 waarin Ellington in New York de finale versie van 'Black, Brown and Beige' registreerde, nam de succesvolle tenor-saxofonist Sonny Rollins in dezelfde stad de ambitieuze openingstrack op van een plaat waarop de zwarte strijd eveneens centraal stond. *The Freedom Suite* begint met een ruim negentien minuten durende titeltrack die, in vergelijking met de uitgewerkte orkestrale Suites van Ellington, bewust schraal overkomt maar die binnen de ontwikkeling van de nieuwe jazz een interessante combinatie van improvisatie en compositie liet horen. De 'vrijheid' uit de titel betrof uiteraard niet alleen die van de muzikant. In een korte eigen hoesnotitie legde Rollins expliciet het verband met de situatie van de zwarten in zijn land. Voorlopig volledig in lijn met de geweldloze acties van Martin Luther King in deze periode, wordt deze schrijnende situatie zachtvaardig 'ironisch' genoemd: 'America is deeply rooted in Negro culture: its colloquialisms, its humor, its music. How ironic that the Negro, who more than any other people can claim America's culture as his own, is being persecuted and repressed, that the Negro, who has exemplified the humanities in his very existence, is being rewarded with inhumanity.' Vrijheid werd ook in de

kunsten meer en meer een thema en stilaan groeide het besef dat er in dat opzicht nog zeer grote stappen vooruit konden worden gezet.

Vrijheid in de jazz

Aan de andere kant van de Verenigde Staten, in Los Angeles, nam altsaxofonist Ornette Coleman eveneens in februari 1958 *Something Else!* op. Die titel was bepaald geen understatement. In vergelijking met de muzikale aardbevingen veroorzakende platen die hij tussen mei 1959 en maart 1961 voor Atlantic maakte, was de impact van dit debuut eerder beperkt, maar de hoesnotities maken toch meteen duidelijk wat er op het spel stond: 'I think one day music will be a lot freer. Then the pattern for a tune, for instance, will be forgotten and the tune itself will be the pattern, and won't have to be forced into conventional patterns. [...] I believe music is really a free thing, and any way you can enjoy it you should.' De gerenommeerde jazzhistoricus John Litweiler ontleent aan deze uitspraak van Coleman de titel van zijn intussen klassieke studie over deze muziek: 'Here is the Freedom Principle. The era of Free jazz begins with this first document.' (Litweiler 34)

De geschiedenis van de freejazz loopt tot op zekere hoogte parallel met die van de zwarte burgerrechtenbeweging. Ze viel er echter niet mee samen. Niet de minste muzikanten waren slechts in beperkte mate politiek actief, al werden ze later door veelal zwarte activistische journalisten of essayisten wel tot de Zwarte Bevrijdingsstrijders gerekend. Soms lijkt het of freejazz en Black Liberation vooral door de zwart-activistische beeldvorming (propaganda) met elkaar in verband zijn gebracht. Dat geldt met name voor de invloedrijke publicaties van LeRoi Jones (die zich vanaf 1967 Amiri Baraka liet noemen). In meer algemene termen loopt de geschiedenis van de freejazz vooral ook parallel met die van de tegencultuur uit de jaren zestig. Net zoals in die beweging zowel plaats was voor politieke als voor geestelijke bevrijding, zo ook werden in de 'vrije' jazz afwisselend politieke en spirituele klemtonen gelegd.

In woorden en daden zochten muzikanten en activisten de vrijheid op – in het volle besef dat die nooit absoluut kon zijn maar tegelijk evenzeer overtuigd dat de grenzen die door conventies en wetten waren gesteld niet legitiem waren. Het lijkt een besef dat in de loop van de twintigste-eeuwse geschiedenis lijkt ingeschreven, maar dat tegelijk verantwoordelijk wordt geacht voor de kloof die in diezelfde eeuw gegroeid zou zijn tussen de kunstenaar en zijn of haar publiek.

Ook voor de jazz kan immers de vraag gesteld worden: waarom konden de muzikanten zich niet verzoenen met de 'klassieke' status die het genre ver-

wierf met platen als *Kind of Blue* (Miles Davis, Columbia, 1959) en *Giant Steps* (John Coltrane, Atlantic, 1960) die op het eind van de jaren vijftig werden opgenomen? Waarom moesten subtiele harmonie en ritmes per se ingeruild worden voor een *free* idioom dat op onvoorbereide luisteraars (en wie kon hierop voorbereid zijn?) overkwam als chaotisch kabaal? Het eenvoudige antwoord op deze vragen is dat deze platen van Miles & Trane dat ‘klassieke’ label pas veel later verkregen en dat ook deze opnamen dus stappen vertegenwoordigden in een gestage evolutie. Een ingewikkelder antwoord moet – behalve de gedreven spirituele en artistieke *privé* zoektochten van muzikanten als Coltrane – ook sociale en politieke factoren mee in beschouwing nemen.

Bevrijdingsliederen

Hoewel jazzmuzikanten – net als zo vele andere kunstenaars – in hoge mate een apolitek leven leid(d)en buiten de maatschappij, zou de ontwikkeling van de jazz in de jaren zestig in een aantal opzichten mee gevormd worden door de politieke en maatschappelijke (r)evoluties uit die tijd. Eén ervan was het niet altijd stilzwijgende verbond dat werd gesloten tussen de zwarte burgerrechtenbeweging en enkele prominente jazzmuzikanten. Een van de bekendste is wellicht Nina Simone. Expliciet geëngageerde liederen stonden vast op haar repertoire en de songkeuze (‘Old Jim Crow’, een bijtende versie van ‘Pirate Jenny’ van Brecht en Weill) zowel als de bindteksten op haar liveplaat *In Concert* (1964) lieten over haar positie geen twijfel bestaan. ‘The name of this tune is “Mississippi Goddam” and I mean every word of it’, waarna een scherpe afrekening volgde met het racisme dat in 1963 het leven had gekost aan de zwarte burgerrechtenactivist Medgar Evers en vier meisjes die omkwamen in een Ku Klux Klan-bomaanslag op een kerk in Alabama. Simone gaat niet zozeer in op het drama zelf, als wel op de sussende toon van zogenaamd sympathiserende blanken (haar publiek, die avond, in Carnegie Hall) die de zwarten aanmanen geduldig te zijn en niet te veel tegelijkertijd te verlangen.

But that's just the trouble
 'do it slow'
 Washing the windows
 'do it slow'
 Picking the cotton
 'do it slow'
 You're just plain rotten
 'do it slow'
 You're too damn lazy

'do it slow'
 The thinking's crazy
 'do it slow'
 Where am I going
 What am I doing
 I don't know
 I don't know

Door de opsomming van de dagelijkse slavenbaantjes van de zwarten af te wisselen met die blanke vooroordelen en terughoudendheid ('do it slow', 'do it slow', 'do it slow') komt het paternalisme op schrijnende wijze aan de oppervlakte. Met een communistisch complot heeft haar kritiek niets te maken, benadrukt Simone, enkel met gelijkheid voor alle broeders en zusters. Uitgesproken revolutionair wordt het misschien niet, maar zelfbewust en weerbaar des te meer. In 1967 nam ze voor haar album *Sings the Blues 'Backlash Blues'* op, waarvoor zij de muziek en haar vriend en dichter Langston Hughes een tekst leverde die aan duidelijkheid weinig te wensen overliet:

You give me second class houses
 And second class schools
 Do you think that alla colored folks
 Are just second class fools
 Mr. Backlash, I'm gonna leave you
 With the backlash blues

Een ander belangrijk voorbeeld is de plaat *WE INSIST! Freedom Now Suite* van meesterdrummer Max Roach uit 1960. Nat Hentoff, een van de eerste jazz-historici en toen baas van het Candid-label waarop *WE INSIST* verscheen, lichtte in de hoesnotities de ontstaansgeschiedenis van de plaat toe. In 1959 was Roach samen met songschrijver en zanger Oscar Brown Jr. in opdracht van de National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) begonnen aan de voorbereiding voor een groots werk dat zou worden opgevoerd in 1963, bij de honderdste verjaardag van de eerder genoemde Emancipation Proclamation (ook Ellingtons *My People* werd in 1963 voor deze gelegenheid geconcipieerd). Door de gebeurtenissen van 1960 nam het werk een andere wending en werd het ook meteen opgenomen. De 'lunch counter sit-ins', eerst op een campus in Greensboro (North Carolina) en daarna in heel Amerika, gaven de burgerrechtenbeweging van Martin Luther King in dat jaar een nieuwe impuls. Ook muzikanten als Count Basie, Art Blakey en Duke Ellington steunden deze acties tegen de voortdu-

rende segregatie in het zuiden. De zwarte studenten lieten zich hierbij ook inspireren door Afrikaanse collega's op hun campussen. In een periode waarin het ene na het andere Afrikaanse land onafhankelijk werd, beseften de Amerikaanse nazaten van de Afrikaanse slaven dat hun eigen vrijheidsstrijd nog altijd niet voltooid was. *WE INSIST! Freedom Now Suite* van Max Roach past in dit klimaat. Op basis van onder meer Amerikaanse orale geschiedschrijving (*A Folk History of Slavery*) en tekstfragmenten uit Afrika maakten Roach en tekstschrijver Brown een aantal songs die tegelijk de geschiedenis van de zwarten in de vs en die in Afrika beschreven. Samen met zangeres Abbey Lincoln vertelden Roach en Brown in hun Suite verhalen over slavernij (het krachtige, pompende 'Driva' Man' – vanuit het standpunt van een gewelddadige en verkrachtende blanke slavendrijver), het officiële afschaffen ervan ('Freedom Day'), het heden en verleden van de zwarten in Afrika ('All Africa') en het voortdurende geweld tegen zwarten, óók in Afrika ('Tears for Johannesburg', naar aanleiding van de moorden in Sharpeville). De oorspronkelijk voor een ballet geconcipieerde triptiek 'Prayer/Protest/Peace' probeerde precies deze drie emoties over te brengen. Lincolns stem zoemt, roept, krijst, schreeuwt en zweeft – wat dat krijsten betreft, scheert ze een paar keer rakelings langs de pijngrens.

Vanuit het blasé standpunt van iemand die het letterlijk onbeluisterbare (want het gehoor beschadigende) 'Never Again' van John Zorns *Kristallnacht* (1993) kent, zijn die paar extreme kreten van Lincoln misschien de enige écht radicale politieke momenten op deze zeer geïnspireerde maar voorts nogal conventionele plaat. Dat ook 'Prayer' en 'Peace' op het programma stonden, geeft overigens al aan dat het de muzikanten uiteindelijk niet om radicaliteit op zich te doen was. Ze wilden vrijheid en gelijkheid en hoopten, net als hun geestelijke en politieke leider Martin Luther King, dat dit op een geweldloze manier zou kunnen geschieden. Dat Abbey Lincoln kort hierna voorzitzer werd van de Amerikaanse 'Cultural Association for Women of African Heritage' past perfect in dit verhaal. Dat de Suite in 1963 overal in de vs en later ook in Europa live en met veel overtuigingskracht werd gespeeld evenzeer. (Dat ze toen door de BRT-televisie werd opgenomen, kunnen we ons daarentegen vandaag nog nauwelijks voorstellen.) Dat ze omwille van de als gevaarlijk radicaal beschouwde tekst in Zuid-Afrika werd verboden, zegt iets over de politieke relevantie van het werk, ook buiten de vs. Het engagement van *WE INSIST! Freedom Now Suite* klinkt ook nu nog krachtig en overtuigend, al zal het altijd een discussiepunt blijven of kunst én politiek erbij te winnen hebben dat de ene zich zo expliciet in dienst stelt van de andere.

In zijn korte opstel 'Ideologie en kunstobject' verzet Willy Roggeman zich tegen de reductie van het per definitie 'multivalente' kunstwerk tot een

‘vooropgestelde ideologie’. Eigenlijk zijn er alleen maar verliezers: het kunstwerk wordt onrecht aangedaan omdat het tot zijn inhoud wordt gereduceerd en de politiek zou beter gediend zijn met een direct politiek-sociale daad – ‘Men maakt geen revolutie met saxofonen en contrabassen!’ (*Free en andere jazz-essays* 48) De concerten van Max Roach/Abbey Lincoln en Thelonious Monk die hij in respectievelijk januari en februari 1964 in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel bijwoonde, versterkten Roggeman alleen in die inschatting: ‘De moraal van dit concert is duidelijk: wanneer Thelonious Monk heel alleen, lomp en hoekig, op de pianokruk neerzit en ‘Just a Gigolo’ aanslaat, doet hij onbewust meer voor de Freedom-zaak dan de ganse Roach-groep overbewust een uur lang poogt te doen.’ (*Jazzologie* 152) Beschouwd vanuit het kunstautonome en absolutistisch-moderne standpunt van Komma-redacteur Roggeman valt hier geen speld tussen te krijgen. Het impliciete onderzoek dat de pianist al spelend uitvoert naar de grenzen van de vrijheid en de kwaliteit van zijn spel bevestigen Monk als een uitzonderlijke en respect afdwingende kunstenaar. Roach en Lincoln, daarentegen, doen bij de luisteraars niet alleen een beroep op hun gehoor, maar ook op hun geweten. Wanneer dat tweede ‘beter’ toegerust is dan het eerste, dwingen ze misschien wel om de verkeerde reden respect af.

Wie er echter geen graten in ziet dat muziek instrumenteel wordt ingezet, kan dit project van Roach beschouwen als een directe en geslaagde uiting van gemeenschapskunst: elementen uit de orale traditie, de work songs en de contemporaine geschiedenis werden tot een uniek geheel gesmeed door gerespecteerde oude (de toen al legendarische saxofonist Coleman Hawkins), nieuwe (de 22-jarige trompettist Booker Little, die een jaar later zou overlijden), en verwante buitenlandse muzikanten (de Nigeriaanse percussionist Michael Olatunji). Met freejazz had dit project nauwelijks iets te maken. Hoewel Booker Little in ander werk met Roach wel enige affiniteit toonde met de revolutie van Ornette Coleman (*Cook&Morton* 921) en hoewel *Freedom Now* jarenlang een voorbeeld van inventiviteit bleef voor percussionisten en drummers, zijn de structuren waarbinnen geïmproviseerd wordt toch nog altijd relatief conventioneel. Dat is wellicht niet toevallig: dit werk moest een feestelijk karakter hebben – honderd jaar Emancipation – én het moest tegelijkertijd ook een relatief groot publiek kunnen aanspreken. Dat de NAACP hiervoor bij Roach aanklopte en niet bij Ornette Coleman, Sun Ra of Cecil Taylor is vanuit dat standpunt bekeken volstrekt logisch. (Overigens is het zeer de vraag of Coleman, Sun Ra of Taylor op een vraag van de NAACP zouden zijn ingegaan; voor hen waren politieke statements lang niet hun eerste zorg.)

Het publiek voorbij

Dit alles tekent de in verschillende opzichten moeilijke plaats die de nieuwe jazz innam in de zwarte (ook politieke) cultuur van de jaren zestig. Op zichzelf hoeft dat niet te verbazen. De vernieuwende ambities van de NAACP waren niet zo zeer artistiek als wel politiek van aard en deze twee werelden zijn zelden te verenigen. Matei Calinescu wees er al eerder op naar aanleiding van de Franse avant-gardekunstenaars rond 1870. Ook zij wilden alle formele wetten overboord gooien, ook zij gingen op zoek naar nieuwe vormen en ongekende vrijheden. De politieke voorhoede uit hun tijd waarmee ze zichzelf inhoudelijk meer dan verwant achtten, moest er echter niets van weten. Van kunst verwachtte zij keurig gestroomlijnde propaganda en niet dat soort nieuwlichterij waardoor progressief denkende burgers en arbeiders alleen maar konden worden afgeschrikt. (Calinescu 112) Helemaal past de freejazz echter niet in dit schema. Op verschillende manieren vonden ook sommige meer geavanceerde muzikanten en hun entourage aansluiting bij de politiek, en andersom.

Maar ook dan bleef er altijd enige spanning bestaan tussen de artistieke en politieke ambities. Wat voor de een duidelijk politieke *gemeenschapskunst* moest zijn, kreeg voor de andere vooral een autonoom-artistiek etiket mee. Die spanning wordt mooi geïllustreerd door de miniconterverse rond de naamgeving van de eerder genoemde liveplaat op Impulse die de nieuwe muziek bij een groot publiek moest introduceren. Net zoals het concert zelf zou de plaat de door LeRoi Jones bedachte naam *New Black Music* dragen. De Artist & Repertoire-man van Impulse, Bob Thiele, zag dat echter niet zitten. *New Black Music* kon ten hoogste de ondertitel worden bij wat hij in gedachten had, *New Wave in Jazz*. (Jones 173) Een autonome (op het vernieuwende aspect van het kunstwerk gerichte) visie prevaleerde hier om commerciële redenen op een raciaal-nationalistische-culturele. Dat zowel Thiele als Jones het adjectief 'New' claimden, lag dan weer in de lijn der verwachtingen. Dat buzz word doet het altijd.

Er was dus onenigheid over de presentatie van deze muziek, maar die was er net zo goed op het vlak van de receptie. Zat de gemeenschap wel op deze gemeenschapsmuziek te wachten? Volgens Willy Roggeman was dit een onoplosbaar probleem, waarvan sommige muzikanten zich onvoldoende rekenschap gaven: 'Men kan de indruk niet wegwerken dat [Archie] Shepp spijs de heldere theoretische programmering van zijn doelstellingen zelf aangevreten wordt door de twijfel over zijn eigen argumenten. Hij beseft immers maar al te goed dat de complexiteit van zijn muziek, hoezeer zij ook gevoed wordt door de slagaders van het negerzijn, zekere eisen stelt die door de 'massa' moeilijk onmiddellijk kunnen begrepen en aanvaard wor-

den.’ (*Free en andere jazz-essays* 92) Saxofonist, theaterauteur en dramaturg Archie Shepp was volgens zijn collega dramaturg LeRoi Jones ‘one of the most engagé of jazz musicians old or young. He is critically aware of the social responsibility of the black artist, which, as quiet as it’s kept, helps set one’s aesthetic stance as well.’ (Jones 149) Het is een gemeenschapsdiscours dat ons in Vlaanderen bekend voorkomt. Nagenoeg de hele Vlaamse literatuur tot 1950 kan in dit licht worden beschouwd. De kunstenaar heeft de verantwoordelijkheid (plicht) om een baken te zijn voor zijn verschopte (Vlaamse, c.q. zwarte) medemens. Sleutelwoorden in dit opzicht zijn ‘vrije expressie’ en ‘zelfbeschikkingsrecht’. De kunstenaar moet in zijn werk bewijzen dat de beperkingen die hij ondervindt, overwonnen want verworpen kunnen worden. Door zelfstandigheid na te streven en te bereiken, ontdekt hij zich meteen ook van de morele corruptie van de overheersende (franskiljonse, blanke) groep.

Het doel dat Shepp de zwarte muzikant stelde, was allesbehalve gering: ‘His purpose ought to be to liberate America aesthetically and socially from its inhumanity. The inhumanity of the white American to the black American as well as the inhumanity of the white American to the white American is not basic to America and can be exorcised, gotten out. I think the Negro people through the force of their struggles are the only hope of saving America, the political or the cultural America.’ (in Jones 154) Shepp poneert hier een primair schema, dat lijkt te schreeuwen om nuancering. Zo zwart-wit kan de toestand niet zijn geweest. Zo eenzijdig gecorrumpeerd kon de blanke, zo moreel zuiver kon de zwarte gemeenschap in haar totaliteit onmogelijk zijn. Overigens waren nogal wat prominente freejazzmuzikanten blank (Paul en Carla Bley, Roswell Rudd, Scott LaFaro, Charlie Haden...). Met concrete ‘waarheid’ had Shepps discours echter niet veel te maken. Hem ging het erom het enorme sociale, politieke en artistieke potentieel van de zwarte gemeenschap te activeren. Radicalisering is daarvoor altijd de meest geschikte manier. In dat opzicht vindt de artistiek-muzikale avant-garde wel degelijk aansluiting bij de politieke én is hun positie gelijkaardig. Hun basisgevoel is woede (51% van de zwarten leefde in 1963 onder de armoedegrens [Berg 402]), hun positie die van de outsider. Terwijl muzikanten als Miles Davis en Herbie Hancock met hun Fusion eind jaren zestig en begin jaren zeventig aansluiting vonden bij een groter publiek, bleef de freejazzmuzikant (ook de blanke, overigens) sociaal, politiek en artistiek marginaal.

De discriminatie die de muzikanten in het dagelijkse leven ervoeren omwille van hun huidskleur werd nog versterkt doordat ze ook binnen de op commercie gerichte muziekwereld als paria’s werden gezien. (Wilmer 27) De op zich al gegettoïseerde zwarte muzikant verwachtte geen heil van de

blanke muziekwereld, maar probeerde zelfbewust zijn lot in eigen handen te nemen. Het voor de hand liggende risico was dat men zo ook muzikaal in een getto terecht zou komen. Tot op zekere hoogte is dat wellicht ook gebeurd. In plaats van de dubbele strategie van de Burgerrechtenbeweging te adopteren (confrontatie van en tegelijk ook altijd samenwerking met de blanke), plooiden de meeste zwarte freejazzmuzikanten en hun aanhangers zich terug op hun eigen roots. Het verwerpen van de slavennaam en het aannemen van Afrikaanse en moslimnamen en -kleden en het gebruik van Afrikaanse instrumenten werd stilaan een rage. Het aantal expliciete verwijzingen naar Afrika en naar de wortels van de eigen muziek was al snel niet meer te tellen (voor een opsomming zie Wilmer 28). Die rootsgerichte aanpak tekende ook de evolutie van de muziek zelf. De vernieuwing die de freejazz bracht, leek voor buitenstaanders totaal, hoewel de muzikanten zelf stelden dat ze aansluiting vonden bij belangrijke stromingen binnen de zwarte muziekgeschiedenis (de *holler*, de grote ritmische vrijheid van de oorspronkelijke blueszangers, de expressiviteit van de *Marching Bands* uit New Orleans...). Het misverstand was totaal. Zelfs een recensent van het vakblad *Downbeat* omschreef de concerten die Eric Dolphy en John Coltrane in 1961 samen gaven als 'a horrifying demonstration of [...] a growing anti-jazz trend [...] of what is termed avant-garde music [...] nihilistic exercises'. (in Litweiler 96) Dit artikel, geschreven naar aanleiding van een concert in Los Angeles in de vroege herfst van datzelfde jaar, verscheen eind november, vlak nadat Coltrane met Dolphy de nu legendarische live-opnamen in de New Yorkse *Village Vanguard* had gemaakt. Het waren heel intense sessies, met solo's waarin de oorspronkelijke melodie aan flarden werd gereten en deze flarden met energie precisie tot in de hoogste takken van de hoogste bomen werden gedrapeerd. Wat voor de ene anti-jazz was, bleek voor de andere politiek uitzonderlijk relevante muziek: '[Coltrane] showed us to murder the popular song,' schreef LeRoi Jones, '[t]o do away with weak Western forms'. (Jones 174) Improvisatie – altijd al een kernelement van de jazz – werd hier opnieuw gedefinieerd. Het opnameproces (of beter: het gebrek aan proces bij de opname) van 'Chasin' the Trane' spreekt boekdelen in dat opzicht: 'The melody not only wasn't written, but it wasn't even conceived before we played it. We set the tempo in and we went,' verklaarde Coltrane later aan Nat Hentoff. (liner notes bij *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*)

Benzelfde aanpak tekent de opnamen met veelzeggende titels als *The Shape of Jazz to Come* (1959) en *Free Jazz* (1960) van Ornette Coleman. Hij verwierp het conventionele ritmepatroon van de muziek (verdeeld in vier, acht, twaalf of tweëndertig maten) en liet de loop van de melodie de ontwikkeling en de structuur van het nummer bepalen. Spontaniteit is hierbij een

cruciaal gegeven, concentratie en luisterbereidheid evenzeer. Deze muziek is in zeer hoge mate vrij, maar de muzikant is dat zelf veel minder: tenzij hij helemaal alleen speelt, is hij voortdurend aangewezen op de andere spelers. Het is samenspel als in basketbal: je moet samenwerken om een wedstrijd te kunnen winnen. Of zoals drummer Ed Blackwell stelde: ‘You start it and then you’re on your own. As long as you’re aware of where the music should go, there’s no problem at all how it would be. When Ornette starts a tune, there’s a certain place he intends to get, but there’s no certain way to get there, and a lot of cats are not aware of how that happens.’ (in Wilmer 63)

De echte jaren zestig

Dat is de erfenis van de freejazz: een gepassioneerde zoektocht naar de grenzen van de expressie, de ongeschreven wetten van de improvisatie en de instantdemocratie van het altijd naar elkaar moeten luisteren. In dat opzicht levert de freejazz – meer dan The Beatles en The Rolling Stones, meer dan Otis Redding en Janis Joplin, meer dan Bob Dylan en The Byrds, meer dan The Supremes en The Four Tops – de enig ware soundtrack van de op democratische revolutie en maatschappelijke omwenteling ge-axeerde jaren zestig. Deze muziek gaat hier niet alleen over, ze probeert het ook te zijn. Dat fiasco, ontgoocheling en hoofdpijn hierbij om de hoek liggen – het zal niet verbazen. De eisen die hier aan de muzikanten en aan het publiek gesteld worden, zijn dermate hoog dat het soms wel fout móet aflopen. Vooral tussen dat publiek en de muzikanten lijkt het vaak te zijn misgegaan. Dat jazz bij velen het imago heeft een genre te zijn dat alleen door notoire muzikale masturbators wordt beoefend, is – zo valt te vrezen – een rechtstreeks gevolg van de freejazz. Dat is natuurlijk een tragisch misverstand: in feite was deze muziekstijl veeleer het equivalent van groepsseks. Maar ook na die activiteit schijnt frustratie vaak niet uit te sluiten... Het misverstand is overigens nog groter. Zoals onder meer Archie Shepp heeft betoogd, was de freejazz in eerste instantie ‘a rebellion against the ultrasophistication of jazz’. (Jones 153) Hoewel het werd gezien als een zoveelste ‘ontaarding’ van wat de muziek echt moest zijn (swing, amusement) was de freejazz in zeer hoge mate een *fundamentalistische* beweging. Hier werd heel bewust naar de eigen bronnen gegraven. De collectieve improvisatie (misschien wel hét kenmerk van de freejazz) was een Afrikaanse erfenis. (Jones 203-204) Onder anderen Albert Ayler en Coleman putten uit de traditie van *marchin’* begrafenisbands uit New Orleans, ze gingen terug naar de *honky-tonk* en speelden saxofoon als rauwe, wilde *bluesmen*.

Hoe totaal ook de toewijding van zo vele getalenteerde muzikanten, hoe

groot ook hun invloed op de huidige improvisatiescene in nagenoeg de hele wereld, toch blijft het een feit dat de belofte van de freejazz als voorhoedebeving grotendeels onvervuld is gebleven. 'Music of the Year 2000' blokletterde een affiche voor een concert van het Albert Ayler Octet in de vroege jaren zestig. Maar deze muziek heeft, ook een kleine veertig jaar na haar ontstaan en ondanks de recente heruitgave van bijvoorbeeld de ESP-catalogus waarin Ayler goed vertegenwoordigd is, lang niet de 'klassieke' status bereikt.

Dat kan natuurlijk ook geïnterpreteerd worden als een teken dat dit nog altijd levendige kunst is. Dat deze muziek een voortdurende belofte is. Dat de verstening nog niet heeft toegeslagen. 'Klassiek' laat strikt genomen immers geen evolutie toe. Wanneer iets 'klassiek' is geworden, heeft een kunstvorm zijn uiterste grens bereikt. Daarna is, volgens die redenering, alleen nog de decadentie van neostijlen mogelijk, het Monster van Byzantium. In de praktijk blijkt dat echter niet het gebruik van het woord 'klassiek' te zijn. Dat lijkt veeleer te verwijzen naar een 'tijdelijk hoogtepunt'. In de jazz, als in elk ander genre, zit zo een evolutie die via verschillende 'klassieke' momenten loopt: Ragtime (Scott Joplin), New Orleans (Louis Armstrong/vroege Duke Ellington), Kansas City/Swing (Count Basie), Bebop (Charlie Parker), Cooljazz (Gerry Mulligan/Chet Baker), Hardbop (Art Blakey) en Modal (het Miles Davis-kwintet met Herbie Hancock en Wayne Shorter, de Atlantic-periode van Coltrane). Maar dan lijkt er een hiaat: de Fusion uit de jaren zeventig vond tijdelijk een zeer ruim publiek (Miles Davis, Weather Report) en het chique neotraditionalisme van Wynton Marsalis en Diana Krall vindt vandaag gretig aftrek. Maar de New Thing/freejazz uit de jaren zestig heeft – tenzij Coltranes *A Love Supreme* (1964) hiertoe gerekend wordt – deze publieksdoorbraak nooit gekend.

Die positie deelt ze met zo vele andere avant-gardekunst uit deze periode (Ander Proza, Concrete Poëzie, Situationisme, Art & Language, Neues Deutsches Kino...): de ambities en intenties waren theoretisch bijzonder goed onderbouwd, ze waren politiek buitengewoon relevant en pertinent, en ze inspireerden tot vandaag een kleine maar belangrijke groep kunstenaars. Maar in tegenstelling tot de Pop Art, de experimentele popmuziek of de Amerikaanse auteurscinema uit de jaren zeventig hebben ze nooit een groot publiek bereikt. Het leidt, eveneens tot vandaag, tot volstrekt uitzichtloze discussies tussen zogenaamde 'nieuwlichters' en 'traditionalisten'. De eersten zijn trots dat ze nooit door het Systeem of de Markt zijn gerecupereerd/gecorrumpereerd, de tweeden verwijten de eersten dat ze altijd (én risicoloos!) voor eigen parochie zijn blijven preken en dat ze 'de gewone man' van de kunst hebben vervreemd. Wat au fond een democratische en sociaal geëngageerde expressievorm was, bleek gepercipieerd te worden als elitaire volksverlakkerij. En

wat als publieksvriendelijk was bedoeld, werd door de vernieuwers als uitverkoop van oude modellen en idealen beschouwd. Het is een discussie als een eeuwig schaakmat. Maar intussen gaat het leven verder.

En soms houdt het op en blijkt dat niet zonder gevolgen. De moord op Martin Luther King op 4 april 1968 wordt vrij algemeen beschouwd als het einde van de strijd om burgerrechten door een sociaal-activistische beweging. (Berg 399) De rellen die na de moord uitbraken in maar liefst 170 Amerikaanse steden en die het leven kostten aan meer dan veertig mensen, markeerden het begin van een radicalisering waarvan de Black Panthers de meest zichtbare exponent waren. Voor de gematigde zwarten moet het van een gruwelijke ironie zijn geweest: met zijn door rouwend rumoer omgeven lijkst werd ook het integratie-ideaal van King (en mensen als Ellington en Roach) begraven en vervangen door het uitgesproken nationalistische en volgens critici zelfs sektarische discours van de Black Power-beweging en Malcolm X. (Berg 401) Naar analogie van bevrijdingsbewegingen zoals de PLO gedroegen de Black Panthers zich als militie, 'a kind of paramilitary gang'. (Gates&McKay, 1995) Voor het zelfbeeld, het zelfbewustzijn en het sociale weefsel in de getto's was de beweging van het grootste belang, maar de relatie met veel blanken werd er niet makkelijker door.

Ook in Washington waren er in 1968 rellen. Dat ook het Witte Huis tegen zwarte militanten moest worden beschermd, schokte nogal wat blanke burgers uit de middenklasse die tot dan veeleer positief hadden gestaan tegenover de beweging voor burgerrechten. Voor die burgers, die door presidentskandidaat Nixon de 'Silent Majority' werden genoemd, maakte deze ultra-activistische variant van de Beweging deel uit van de in dat jaar overal in het Westen actieve *counter culture* en daar moesten ze niets van weten. Nixon speelde handig in op hun angsten en verlangens. Geweld, aldus Nixon, 'may masquerade as "civil disobedience," or "freedom" and it sometimes marches under the banner of legitimate dissent... But when the slogans are stripped away, it still is violence plain and simple, cruel and evil as always, destructive of freedom, destructive of progress, destructive of peace.' (in Brinkley 234) De discreditering lukte. Nixon en de onafhankelijke maar uitgesproken rechtse George Wallace behaalden samen meer dan 57% van de stemmen (nauwelijks minder dan de monsterscore die democraat Johnson in 1964 had gekregen, vlak na de moord op president Kennedy). Hiermee leek het liberale tijt gekeerd. Ook de cijfers waren nu duidelijk: rechts was in de meerderheid.

Het is een situatie die lijkt op die van vandaag. Omdat ze denken het morele recht aan hun kant te hebben en ze zich gesteund weten door de meeste media, lijken progressieve kunstenaars, academici, antiglobalisten en andere verdedigers van minderheidsgroepen meer mensen te vertegenwoordigen

dan ze in werkelijkheid doen. (vergelijk Brinkley 235) De steun die ze – dankzij charismatische figuren als King of Mandela – soms krijgen van de Zwijgende Meerderheid verdwijnt vaak als sneeuw voor de zon als ze zich associëren met gewelddadige of extremistische groeperingen. Die meerderheid zit immers niet te wachten op een tegencultuur. Zij wil orde, stabiliteit en brood op de plank. De positie van avant-gardekunstenaars – zij het politiek bewuste freejazzmuzikanten of postmoderne dichters – is in dat opzicht altijd precair en problematisch. Hun werk is tegelijk een uiting en aansporing van een militant en radicaal-democratisch denken, maar precies door die militante aanpak zullen ze vanuit democratisch oogpunt altijd marginaal blijven.

Het vervolg

En ook in het New York van 1970 was de wereld alles wat het geval was en viel die wereld in feiten uiteen. Zo had Nina Simone dat voorjaar een hit met het in New Yorks Philharmonic Hall opgenomen en sindsdien tot *anthem* uitgegroeide ‘To Be Young, Gifted and Black’ (op *Black Gold*). Voor veel jonge en getalenteerde zwarten bracht het jaar echter weinig voorspoed. Op de ochtend van 25 november werd het lichaam van Albert Ayler uit de East River opgevist. Verdronken onder, nog altijd, duistere omstandigheden. Na John Coltrane en Jimi Hendrix verloor de zwarte muziek hiermee op korte tijd een derde held. Samenzweringstheorieën ontstonden al snel; de muziekindustrie had het moeilijk met deze op hun zelfstandigheid gefocuste artiesten, zo werd gefluisterd. (Wilmer 93) Het momentum van de freejazz in de Verenigde Staten was duidelijk voorbij. In het would be-revolutiejaar 1968 vertrokken onder anderen Archie Shepp, Anthony Braxton, Don Cherry en Sunny Murray naar het Oude Continent. Het jaar nadien verhuisde ook het Art Ensemble of Chicago naar Frankrijk, alwaar ze in twee maanden tijd maar liefst zes elpees opnamen. (Litweiler 184) Op 22 juli 1970 maakten ze *Les Stances à Sophie* – de soundtrack bij een obscure film van Moshe Misrahi. Behalve fenomenale blazersexplosies, flarden Gershwin, variaties op Monteverdi en zeer subtiele, soms oriëntaals aandoende klanktapijten bevatte deze plaat ook – o ketterij – songs. Op het zeer swingende ‘Theme De Yoyo’ deden behalve de reguliere groepsleden ook drummer Don Moye en soulzangeres Fontella Bass (de vrouw van Lester Bowie) mee. Dit was nog altijd radicale en vrije muziek, maar ze is vrij op een andere manier dan voorheen: hier worden niet zozeer de grenzen van het eigen genre opgerekt, als wel die van nagenoeg alle bestaande muziek(jes). Het resultaat is een feestelijk potpourri van stijlen en stemmingen, een krachtige en allesbehalve onpersoonlijke mix van de verschillende soundtracks op aarde.

In de vs zelf intussen werd de erfenis van de freejazz in nieuwe vormen uitgedragen en, onvermijdelijk, getransformeerd. En daarbij speelde poëzie een opmerkelijke rol. Zo verscheen in datzelfde 1970 de debuutplaat van The Last Poets. Vandaag beschouwd als de oervaders van de hiphop en toen inderdaad al zo radicaal en welbespraakt als Public Enemy twintig jaar later, rapten deze heren in wisselende formatie op Afrikaanse drumbeats over de revolutie en waarom ze wellicht niet zou komen (de tekst is van Umar Bin Hassan):

Niggers are scared of the revolution
 But niggers shouldn't be scared of the revolution
 Because the revolution is nothing but change
 And all niggers do is change
 Niggers come in from work and change into pimping clothes
 And hit the streets to make some quick change
 [...]
 Niggers loved to hear Malcolm rap
 But they didn't love Malcolm
 Niggers love everything but themselves
 But I'm a lover too, yes I'm a lover too
 I love niggers, I love niggers, I love niggers
 Because niggers are me
 And I should only love that which is me
 I love to see niggers go through changes, Love to see niggers act
 Love to see niggers make them plays, And shoot the shit
 But there is one thing about niggers I do not love
 Niggers are scared of revolution!

Voor The Last Poets zelf gold dat laatste overigens niet. Niet toevallig noemen ze zichzelf naar een frase uit een gedicht van de Zuid-Afrikaanse dichter en ANC-militant-in-ballingschap Keorapetse Kgotsitsile, die voorspelde dat dra het tijdperk van de wapens zou aanbreken en dat dit bijgevolg de laatste keer was dat het woord nog aan de dichters zou zijn. Dat woord namen The Last Poets en gehoord werden ze, onder meer doordat hun slimme, scherpe en confronterende teksten ook zonder exegese begrijpelijk waren. Achthonderdduizend exemplaren werden in de vs van hun debuutplaat verkocht, voor een *spoken word*-album nog altijd een onwaarschijnlijk aantal. En wellicht nog merkwaardiger: dit was het werk van intellectuelen. The Last Poets kwamen voort uit de East Wind poëzieworkshop in Harlem, waren duidelijk verwant met de Black Panthers en de Black Arts Movement en kenden

hun klassiekers: Langston Hughes, de opnamen van Archie Shepp en Max Roach, maar ook de boeken *The Crisis of the Negro Intellectual* van Harold Cruse (1967), *The Autobiography of Malcolm X* (1965) en Chancellor Williams' *The Destruction of Black Civilization* (1971). (Thompson 41; Rule) Uit een gesprek in 1994 in het *New York Times Magazine* tussen original Last Poet Abiodun Oyewole en Ice Cube van hiphopsensatie N.W.A. (Niggaz With Attitude) blijkt hoezeer de Poets dachten en handelden vanuit een kritische taalopvatting die in de late jaren zestig even tot de mainstream leek te behoren, maar die vandaag zonder schroom als elitair wordt afgeserveerd. Zegt Ice Cube: 'If I use the word 'bitch,' to me it's just language.' Waarop Oyewole: 'But language does control. Language sets us up for a whole bunch of things. Language incites us. That's why when we used words like 'bitch' in the Last Poets, we made it clear that those words were used not loosely, but specifically to talk about a particular character in the community, not everybody.' De reactie van Ice Cube zegt in zijn directheid veel over hoe in de tussentijd idealisme vervangen werd door pragmatisme: 'But I can't go to the Japanese talking Chinese. I have to speak the language of the street to get their ear. See, the teacher, the preacher, the politician won't talk real to the kids. So that's why they won't listen to them. You got to talk in their language and guide them to the place, and that's exactly what we're doing.' (in Rule)

Maar in 1970 spraken The Last Poets een andere taal en daarin waren ze niet alleen. Politieke poëzie weerklonk op menige straathoek en in bars en clubs. Een van die optredens werd opgenomen en de langspeelplaat werd meteen opgepikt door invloedrijke stemmen buiten de getto's. Met hetzelfde geëngageerde enthousiasme waarmee hij tien jaar eerder *WE INSIST! Freedom Now Suite* van hoesnotities had voorzien, introduceerde de invloedrijke blanke jazzcriticus Nat Hentoff de eerste plaat van 'this protean phenomenon' Gil Scott-Heron (°1949). Geproduceerd door Coltranes vaste producer Bob Thiele had die toen heel recentelijk *Small Talk at 125th and Lenox* opgenomen (1970). *A New Black Poet* blokkletterde de hoes – een nieuwe stem voor een nieuwe generatie. Op de plaat bracht hij, live begeleid door enkele percussionisten en zichzelf aan de piano, een paar songs en enkele van de gedichten die ook in zijn gelijknamige poëziedebuut stonden – teksten waarin de taal van de straat weerklonk op een manier die op het eerste gehoor meer met James Brown ('Say It Loud, I'm Black and I'm Proud', 1968) te maken had dan met Baraka of de teksten van *Freedom Now*. De woede, trots en wit waren dezelfde, maar de directheid van communicatie stond bij Scott-Heron meer dan ooit centraal. Zijn grote voorbeeld was, niet toevallig, Malcolm X – de man die vijf jaar eerder op diezelfde 125st Street aan het spreken was toen Bobby Hutcherson er passeerde. Martin Luther Kings thema's broederlijkheid en saamhorigheid

leken niet langer aan de orde. Hier ging het om harde feiten die werden verteld op een confronterende manier. Het allerbelangrijkste, zo verklaarde griot Scott-Heron aan Hentoff, was ‘to keep trying to communicate with as many people as I can in as many ways as I can. I’m saying: “I’m out here with some ideas. Can you dig what I’m saying?”’ En dat konden nogal wat mensen, zo bleek. Minstens één klassieker stond er op het debuut en alweer ging het over de revolutie: ‘The Revolution Will Not Be Televised’. Dit is het slot:

The revolution will not be right back after a
message about a white tornado, white lightning
or white people.

You will not have to worry about a dove in your
bedroom,
the tiger in your tank or the giant in your toilet
bowl.

The revolution will not go better with Coke.
The revolution will not fight germs that may
cause bad breath.

The revolution will put you in the driver’s seat.

The revolution will not be televised
will not be televised
not be televised

be televised

The revolution will be no re-run, brothers.

The revolution will be LIVE. (79)

Het engagement van dit soort teksten is evident (al weigert de auteur epitheta als ‘radical’ of ‘militant’) en ook hier heeft het toch vooral met de vernieuwende vorm te maken. Dit heeft de *hooks* van de blues en de bijtende zelfspot én sarcastische antikapitalistische cool die onze zogenaamd (op)nieuwrealistische poëzie in dezelfde periode niet aandurfde. Zonder in woordspelige of navertellende anekdotiek te vervallen, krijg je die realiteit hier, als nieuw, *in your face*. Waar ‘freedom’ bij Ayler en Coltrane toch vooral een spirituele aanlegenheid was geweest, is de invulling bij Gil Scott-Heron opnieuw en vooral *materieel* en concreet. Elders op het debuut klinkt het zo:

I can’t pay no doctor bill.

(but Whitey’s on the moon)

Ten years from now I’ll be payin’ still.

(while Whitey’s on the moon)

The man jus' upped my rent las' night.
 ('cause Whitey's on the moon)
 No hot water, no toilets, no lights.
 (but Whitey's on the moon) (21)

Een jaar later nam Scott-Heron 'The Revolution Will Not Be Televised' opnieuw op, deze keer als 'song' (*Pieces of a Man*, 1971) – de manier van zingen/zeggen en de begeleiding door drum en bas maakten ook deze opname tot een van de blauwdrukken van wat later hiphop werd. Zelf wil hij dat liever niet geweten hebben; net zoals zo vele van zijn collega's benadrukt Scott-Heron voortdurend dat hij werkt binnen een rijke traditie van mensen die gelijkaardige dingen deden al lang vóór hij ze deed. In 1998 vermeldt hij in het voorwoord van een poëzieverzamelbundel Oscar Brown Jr (de auteur van de *Freedom Now Suite*), Melvin van Peebles, Amiri Baraka en, bovenal, The Last Poets. Een 'jazzmuzikant', zo benadrukt hij, is hij niet. Het is ondenkbaar dat hij in dezelfde *league* zou spelen als Duke, Miles, Dolphy en Trane. (Scott-Heron xv) Terwijl hij intussen zelf een voorbeeld is voor een zoveelste generatie rappers, is het maken van dat onderscheid voor Scott-Heron een kwestie van respect.

Toch speelt hier wellicht ook een geactualiseerde versie mee van het hoge- en lagecultuurdebat. Het belang dat in de zwarte cultuur aan traditie wordt gehecht, is van dien aard dat men voorgangers niet snel zal afvallen, maar dat neemt niet weg dat er bij Scott-Heron en andere zwarte kunstenaars die in de jaren zeventig op de voorgrond traden een tendens waarneembaar is waarbij stilzwijgend afscheid werd genomen van de extreem vormelijke experimenten uit het vorige decennium. Hoewel de freejazz zeer duidelijk een anti-elitaire expressievorm wilde zijn (cf. supra), werd ze toch hier en daar gezien als een in hoge mate door hoger-opgeleide blanken geliefde muziek. Ironisch genoeg werd die indruk voor buitenstaanders nog versterkt door de op zichzelf legitieme acties van zwarte muzikanten die eisten dat hun soort jazz meer aandacht zou krijgen op de Amerikaanse televisie. In de zomer van 1970 'bezetten' onder meer Rashaan Roland Kirk, Lee Morgan en Andrew Cyrille de tv-studio's van CBS tijdens een live-uitzending van de Merv Griffin Show. Wat later verhinderden ze de opname van de Johnny Carson Show op NBC. De Amerikaanse televisiezenders, zo betoogden zij, moesten meer plaats en tijd voorzien voor dé Amerikaanse muziek bij uitstek, de jazz. Het aanwezige studiopubliek reageerde 'outraged'. De voor het overige zwijgende meerderheid had geen boodschap aan deze mediatieke herrieschoppers en muzikale kabaalmakers. De zenders zelf reageerden in dezelfde lijn, maar ze trachtten die te objectiveren door zich,

voorspelbaar, op hun kijkcijfers te beroepen: dat soort onbekende muziek zou de kijker alleen maar weggagen. Hoe onbekend die muziek overigens was, bleek toen een *all-star*-groep uiteindelijk bij Ed Sullivan werd uitgenodigd (dit louter om te voorkomen dat ook zijn show zou worden onderbroken). Op de vraag van Kirk waarom Sullivan John Coltrane nooit had uitgenodigd voor zijn show, reageerde de man die zeven jaar eerder Amerika had blootgesteld aan The Beatles met een tegenvraag: ‘Does John Coltrane have any records out?’ (Wilmer 216)

Het zegt iets over de onwetendheid van de bekende presentator, maar dat op zijn beurt zegt natuurlijk ook iets over marginaliteit waarin de nieuwe jazz op dat moment beland was. De zwarte politieke muziek van de jaren zeventig zou veel minder problemen hebben met de massamedia. Zeker toen Motown met Black Forum Records een apart platenlabel oprichtte, kon de strijd met steeds militantere liedjes via de radiogolven worden uitgedragen. Stevie Wonder, The Temptations en zelfs Diana Ross & The Supremes en Gladys Knight & The Pips spraken zich uit. Politiek geladen songs van Curtis Mayfield, Sly Stone, The Staple Singers en de steeds militantere Marvin Gaye en James Brown waren alomtegenwoordig in de hitlijsten en (dus) op radio en tv. Dat hun dat lukte zonder commerciële toegevingen te doen en zonder inhoudelijke zelfcensuur te moeten toepassen, suggereert dat de Black Power-doctrine misschien nog het efficiëntst was wanneer ze kon opduiken in de (blanke) mainstream media. Hier werd niet voor eigen parochie gepreekt en werd een miljoenenpubliek bereikt met een boodschap die in radicaliteit niet moest onderdoen voor die van de militante free-jazzmusici. De prijs die werd betaald – het is altijd dezelfde – is dat ook deze muzikanten zich in meer of mindere mate als kapitalisten hebben gedragen. In zijn autobiografie zegt James Brown hierover naar aanleiding van ‘Say It Loud’ en zijn eerdere single ‘Don’t Be a Drop-Out’: “‘Learn,’ I said, ‘don’t burn. Get an education, work hard, and try to get in a position of owning things. That’s Black Power.’” (Brown 197) Dat zijn de twee soorten van vrijheid waarmee in deze tijd werd geëxperimenteerd: *vrijheid door geld* (zoals James Brown) en *vrijheid door geestelijke bevrijding* (zoals John Coltrane). In de jaren zeventig zouden deze twee manieren nog een tijdje met elkaar in concurrentie blijven. Dat de Godfather of Soul in 1985 het patriotische ‘Living in America’ opnam voor de al even patriottische film *Rocky IV* was toen wellicht ook een *sign o’ the times*.

Het gezongen dagblad

'Topical songs' als geheugen en geweten

'We all play folk music.'

(Thelonious Monk tegen Bob Dylan, rond 1961 [Chronicles, 95])

In die dagen berichtte de Nederlandse avondkrant op de voorpagina over de geboorte van een popsong. Merkwaardig, want voor de avondkrant zijn popsongs alleen hard nieuws als hun bijbehorende videoclip wordt verboden. Wat dit bericht nog merkwaardiger maakte, was niet zozeer het onderwerp van die popsong (een Palestijnse zelfmoordaanslag), of dat deze vaak zo gezagsgetrouwe krant geen graten zag in de kritiek op Israël en Bush in het lied, maar de naam van de zanger van het nummer in kwestie: Tom Waits. Deze songschrijver, volgens de krant 'vooral bekend om zijn teksten over het nachtleven', zou zich voor het eerst in zijn meer dan dertigjarige carrière uitspreken over een actuele kwestie. Dat verklaarde meteen de prominente plek op de openingspagina: een nieuw bewijs van de artistieke opstand tegen president Bush. Als na de usual suspects Bruce Springsteen, Steve Earle, Pearl Jam en Neil Young nu ook de romantische gootdichter Tom Waits protestsongs ging schrijven, was er echt sprake van een trend.

Het stuk op de voorpagina van NRC *Handelsblad*, dat vooral diende als aankondiging van een groot interview in het Cultureel Supplement van de krant, ging ook in op het ontstaan van het nummer. Eigenlijk had de zanger 'Road to Peace' gewoon overgeschreven uit *The New York Times*: 'Ik heb maar heel weinig aan het artikel veranderd. Soms is een bericht een kant-en-klaar liedje.' Het is een bewering die geregeld terugkwam in de opvallend talrijke interviews die het verschijnen van Waits' cd-box *Orphans* begeleidden. 'It fell right out of the paper', stelde hij in de *Chicago Tribune*. Hoewel Waits een gecultiveerde leugenaar is die veelal een mooi verhaal verkiest boven de droge realiteit en zijn uitspraken in interviews dan ook gemiddeld niet al te letterlijk moeten worden genomen, blijkt dit niet helemaal gelogen. Het gaat niet om één als wel om vier artikelen, maar voorts blijken grote stukken van 'Road to Peace' inderdaad woordelijk in *The New York Times* van donderdag 12 en vrijdag 13 juni 2003 te hebben gestaan.¹

Heel uitzonderlijk is dat niet – een lied dat de krant als bron gebruikt. Meer nog dan het past in de traditie van het protestlied maakt 'Road to Peace' deel uit van de geschiedenis van de zogenaamde *topical song*, een lied over een heel concrete, historische gebeurtenis of ontwikkeling, veelal gebaseerd op krantenverslagen. Die traditie is zo oud als de straat en het is een

straat die Tom Waits erg goed kent. Gefascineerd als hij is door verhalen over rampspoed en aparte, vaak gewelddadige personages is het helemaal niet zo verrassend dat Waits zich het verhaal toe-eigende van een jonge, wanhopige Palestijn die net iets te veel op het spel zette.

Het verhaal van de feiten

De lente en zomer van 2003 markeerden de zoveelste tegelijk hoopvolle en uiterst gewelddadige episode in de tragedie die wij metonymisch plegen aan te duiden als 'het Midden-Oosten'. Onder zware druk van de vs en Israël had de Palestijnse leider Yasser Arafat voor het eerst in de geschiedenis een eerste minister aangeduid (Mahmoud Abbas), waardoor hij in zekere zin zichzelf aan de kant schoof; de internationale contacten van de Palestijnse Autoriteit zouden voortaan via Abbas verlopen. Nu kon eindelijk de al jarenlang voorbereide 'road map for peace' publiek worden gemaakt. Dit 'stappenplan' voorzag in de verdere uitbouw van twee aparte staten. Hoewel radicalen aan beide kanten, waaronder Hamas, het vanaf dag één verwierpen en ook de internationaal gerespecteerde Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward Said het onevenwichtig en onrealistisch vond, kon het plan toch op veel internationale steun rekenen, ook bij de EU en Rusland. En de eerste tekenen waren positief: Israël liet honderd Palestijnse gevangenen vrij en begin juni bezocht George W. Bush de regio, waarbij hij goedkeurend knikte toen Abbas en Ariel Sharon elkaar de hand schudde.

Bush zat echter nauwelijks in het vliegtuig of de vlam sloeg opnieuw in de pan. Hamas viel bij een grenspost Israëliische soldaten aan, waarna Israël wraak wilde nemen door Hamas-leider Abdel Aziz al-Rantissi uit te schakelen (wat mislukte, een lijfwacht en een passerend Palestijns kind werden gedood, Hroub 128), waarna Hamas wederom wraak nam, waarna Israël wederomwederom. Meer dan dertig doden in een week tijd: het stappenplan leek meteen begraven. De grootste aanslag in dit moordzuchtige kat-en-muisgevecht vond plaats op woensdag 11 juni 2003: een als orthodoxe jood vermomde Palestijnse student bracht in het centrum van Jeruzalem in een bus een bom tot ontploffing. Behalve de dader kwamen ook zeventien burgers om, zestien joden en een Afrikaanse gastarbeider. De aanslag en de erop volgende escalatie kregen veel media-aandacht, ook in *The New York Times*, waarin vier stukken zouden verschijnen die Tom Waits en zijn vrouw en co-auteur Kathleen Brennan als basis gebruikten voor 'Road to Peace'.

Ze verwerkten het materiaal letterlijk. Zowel de naam van de dader (Abdel Madi Shabneh), het nummer van de getroffen bus (14A) als de plek van de aanslag (Jaffa Road) worden expliciet genoemd, net als de NYT zelf,

waarin de moeder van Abdel op de voorpagina zijn foto toonde. Deze journalistieke details verlenen het lied meteen een bijzondere authenticiteit: dit is geen verhaaltje, dit is echt gebeurd. Dat effect wordt nog versterkt doordat er ook volledige krantenzinnen over zijn genomen ('Israel launched its latest campaign against Hamas on Tuesday') en de namen van Abbas, Sharon en Bush worden vermeld.

De passage over Bush is de enige die zich niet in het Midden-Oosten afspeelt en waarvoor ik vooralsnog geen krantenbron vond. Toch zijn ook deze frasen ('But Bush is reluctant to risk his future...') geformuleerd in de taal van opiniestukken en nieuwsanalyses. Alleen in de slotstrofen klinkt een ander geluid. De zingende reporter probeert nog even zijn objectiviteit te bewaren ('The fundamentalist killing/On both sides are standing in the/Path of peace') maar valt dan danig uit zijn rol en beschuldigt zijn regering van partijdigheid: 'tell me why are we arming the Israeli/Army with guns and tanks and bullets'. Hij schuwt ook het sentiment niet langer en geeft aan dat het hier in wezen om een religieus conflict gaat tussen twee partijen die zich het Goddelijke gelijk en het bijbehorende land toe-eigenen. Maar als God dan toch zo groot is als Abdel in zijn afscheidsvideo beweerde, waarom kan Hij dan de harten van de mensen niet veranderen? Wellicht, zo besluit Waits aan het einde van de ruim zeven minuten durende song, is God net zo verloren 'out up on the road to peace'.

Weg van huis

Waits is niet plots en onverwacht een protestzanger geworden. Ook in eerdere projecten van hem zijn politieke echo's te horen. Zo werkte hij mee aan de uitermate geëngageerde cd *Witness* (2001) van Masada-trompettist Dave Douglas. Geïnspireerd door *Representations of the Intellectual* van Edward Said onderzoekt Douglas daar hoe hij zelf getuige kan zijn van en voor zijn eigen tijd. De verschillende composities op de plaat verwijzen naar activisten en kunstenaars die dat met succes hebben gedaan: Nawal El Saadawi, Taslima Nasrin, Ken Saro-Wiwa, Pramodya Ananta Toer, Eqbal Ahmad... Ruim voor 9/11 – de plaat werd opgenomen in december 2000 – probeert Douglas zo een respectvol en inspirerend beeld te schetsen van de Arabische en moslimwereld. Tom Waits werd gevraagd om een stuk voor te lezen uit de verhalenbundel *Zaabalawi* van de Egyptische Nobelprijswinnaar Nagib Mahfoez. De hemelse, volstrekt serene sfeer uit de verhaalde droom contrasteert fel met de soms geagiteerde drumpatronen en trompetsolo's en vaak verdrinkt de krakerige stem van Waits in de dispaaraat uitwaaiende en dan weer krachtig exploderende strijkers- of blazerspartijen. In zijn hoesnotities bij dit stuk beklemtoont Dou-

glas de intellectuele nieuwsgierigheid van Mahfoez, een eigenschap die hij ook van zijn muzikanten en medewerkers verwacht. In de slotminuten van het werk begint de verteller plots zachtjes te zingen, in een ingehouden variant van de crooner-Waits die we kennen uit sommige stukken op *Franks Wild Years*. Het op het eerste gehoor zo eigenzinnige klankuniversum van Waits schuift hier welhaast onopgemerkt in dat van de avant-gardejazzman Douglas. Het lijkt me niet te ver gezocht daar een metafoor in te zien voor de culturele en politieke exploratie die *Witness* ambieert te zijn.

Waits eigen werk kan evenmin puur esthetisch of escapistisch worden genoemd. Op *Real Gone* uit 2004 resoneert de oorlog in Irak meermaals mee. Het lange sleutelnummer 'Sins of the Father' zinspeelt al in zijn titel op de erfenis die Georges W. van vader Bush kreeg (vgl. Montandon 326):

Smack dab in the middle of a dirty lie
 The star spangled glitter of his one good eye
 Everybody knows that the game was rigged
 Justice wears suspenders and a powdered wig

De ene leugen wordt door de andere toegedekt en het is zeer de vraag of deze zonden nog weg te wassen zijn. Veel cynischer dan het welhaast oudtestamentische 'Sins of the Father' is 'Hoist that Rag'. Een radeloze wereld, ignorante leiders die denken met één spadesteek de wereld te kunnen veranderen, de smaak van bloed... – maar hijs die vod. Nog explicieter gaat het eraan toe in 'Day After Tomorrow', door Waits zelf in *Harp Magazine* een elliptisch protestlied tegen de Irakoerlog genoemd. In een brief aan het thuisfront vraagt een soldaat zich af hoe het verder moet met een conflict waarin alle deelnemers zich op dezelfde God beroepen. Ook dit nummer was geïnspireerd door een stuk in *The New York Times*. In de aanhef van een artikel over nabestaanden van in Irak gesneuvelde soldaten troffen Waits wellicht het soort details die ook zijn eigen verbeelding in werking stelde toen hij 'Soldier's Things' schreef voor *Swordfishtrumpets* (1983): 'These are the things they left behind. A University of Michigan sweatshirt that still smells of her. His stuffed bunny from childhood, the one with a single button eye. A peso from the Dominican Republic. A Harley-Davidson. Some dog tags'. (Barry 2004) Ook 'Soldier's Things' is een nummer over oorlog en wat Wilfred Owen noemde 'The old Lie: Dulce et decorum est/Pro patria mori'. (79) Sinds de Eerste Wereldoorlog is dat punt echter al zo vaak en expliciet gemaakt dat de songschrijver begin jaren tachtig kan volstaan met een schijnbaar achteloze opsomming van oude soldatenspullen die hij in een doos vond in een pandjeszaak of kringloopwinkel:

his rifle, his boots full of rocks
 and this one is for bravery
 and this one is for me
 and everything's a dollar
 in this box

Een dollar – zoveel is een oorlogsmedaille nog waard na al die jaren. Wat het tafereel helemaal wrang maakt, is dat ‘een hapje voor je moed/een hapje voor mij’ – zo hapslikweg is alle retoriek over eer en heldendom en vaderlandsliefde. Dat punt wordt in ‘Day After Tomorrow’ veel uitdrukkelijker gemaakt:

They fill us full of lies, everyone buys
 Bout what it means to
 Be a soldier

Deze jongen vecht niet voor vrijheid of rechtvaardigheid, maar voor zijn eigen overleven. Hij probeert zijn oude geloof te bewaren (‘I still believe that there's gold/At the end of the world,’ schrijft hij aan het begin), maar beseft ook dat hij deze oorlog niet onaangedaan zal kunnen verlaten (‘I know we too are made/Of all the things that we have/lost here’).

De briefvorm maakt ‘Day After Tomorrow’ persoonlijker dan het nageoeg objectieve ‘Road to Peace’. Toch waren het ook bij de Palestina-song heel persoonlijke details die Waits aanspraken en die zorgvuldig in het lied werden verwerkt. De stem van de achttienjarige Abdel op de afscheidsvideo, bijvoorbeeld, die bleek te klinken als die van een kleine jongen. En bovenal, zo gaf Waits aan in een interview, het feit dat de dader tot de fatale dag ‘never spent a nite/away from home’. In de bij uitstek Amerikaanse verbeelding van de zanger waarin reizen, vertrekken van en terugkeren naar huis een centrale plaats innemen zette dit gegeven blijkbaar de inspiratie van de songschrijver in gang. Waits – in 2003 zelf vader van een 18-jarige jongen – besepte heel acuut wat het betekent wanneer je eerste echte uitstap meteen ook je einde aankondigt. Abdel was die ochtend vol goede moed vertrokken om examen te gaan afleggen, aldus de moeder in de krant, ‘as if he was planning on having a future’. Deze krantenzin wordt door Waits en Brennan minimaal veranderd, met maximaal effect: ‘He studies so hard it was as/If he had a future’. De uitzichtloosheid van het Palestijnse volk wordt zo veel scherper aangezet dan in de krant.

Waits, de dadaïst?

De befaamde Roemeense dadaïst Tristan Tzara bedacht kort na de Eerste Wereldoorlog een origineel recept voor het schrijven van gedichten: men neemt een krant, knipt zoveel woorden uit als men denkt nodig te hebben voor het gedicht, doet de woorden in een zak en neemt ze er vervolgens uit en schrijft ze na elkaar op: ziedaar het gedicht. (58) Zo getrouw voerden Waits en Brennan dit recept niet uit. Zij lijken het veeleer eens te zijn met Paul van Ostajens reactie op Tzara's methode: allemaal goed en wel, op voorwaarde dat je weet hoé een krant te verknippen. (522) Deze bewerking behelst meer dan het vakkundig knippen en volgens metrische patronen in de strofen plakken van het NYT-materiaal. De artikelen worden versneden tot ze iets blootleggen dat in de krant niet zo expliciet voorkomt. Terwijl de officiële retoriek en vaak ook de uitgesproken hoop en overtuiging van Westerse politici het constructieve karakter van de 'Roadmap' benadrukte, expliciteert Waits in de titel en refreinregel 'Road to Peace' de ontvullende implicatie van de artikelen in *The New York Times*: de weg naar de vrede ligt vanaf het begin bezaaid met lijken.

Het maken van een poplied over dit conflict is meer dan een detail in een land als de vs waar, aldus de ontvullende inschatting van Edward Said, het parlement door Israël wordt bezet. (Said 286) Niet toevallig noemde de zionistische *New York Post* in een voorts opvallend positieve recensie van *Orphans* net dit ene liedje 'verwaarloosbaar'. In een Amerikaans mediaklimaat dat beheerst wordt door zenders als het neoconservatieve Fox biedt 'Road to Peace' een zeldzaam moment van min of meer onpartijdige informatie en analyse: het woord 'terrorisme' valt geen enkele keer en Israël wordt niet minder dan de Palestijnen aansprakelijk gesteld voor de destructieve oog-om-ooglogica die elk vredesinitiatief de nek omdraait.

Waits geeft dit alles een bonkige riedel mee die je niet meer uit je hoofd krijgt. Net als het conflict zelf gaat het nummer niet meer weg. Een oplossing biedt hij niet. Waits is geen politicus. Hij zingt, als een vroeg eenentwintigse-eeuwse *griot*, liedjes over mensen die thuis vertrekken om nooit meer weer te keren. Nieuws dat, zoals alle gedichten die er volgens de definitie van Ezra Pound toe doen, nieuws blijft.

Historieliederen & topical songs

Het schrijven van liedteksten of gedichten naar aanleiding van een echt gebeurd verhaal is echter alles behalve een noviteit. Ook sommige *chansons de geste* (het bekendste voorbeeld is vast het *Chanson de Roland*) die aan het begin staan van de Westerse literatuur in de volkstaal, waren tot op zekere hoogte

gebaseerd op historische feiten. Voor deze vroegste voorbeelden geldt wat ook voor hedendaagse varianten nog altijd opgaat: de liederen leggen niet de werkelijke geschiedenis vast, maar de manier waarop die door tijdgenoten of latere beschouwers is ervaren. Ze drukken dus een bepaalde mentaliteit en ideologie uit. Dat geldt bijvoorbeeld ook voor de (al dan niet expliciet politieke) *historieliederen* in het *Antwerps Liedboek* (1544). Uit dat boek zijn vooral, zoals het voorwoord van drukker Jan Roulans expliciteert, liederen bekend die ‘droefhey ende melancolie’ willen verdrijven. Een omschrijving die voor de hedendaagse popmuziek natuurlijk evenzeer opgaat. Dit impliceert echter niet dat al deze liedjes louter lyrische privéontboezemingen zijn. Ook politiek en geschiedenis konden en kunnen het onderwerp vormen.

Heel uitgesproken is dit bijvoorbeeld het geval in nummer 197 in het *Antwerps Liedboek*. In dertien rijmende strofen wordt het verhaal verteld van het beleg van Leuven in 1542. De aanhef ‘In Augusto den tweesten dach/Datmen de stadt van Louen belegen sach’ (442) geeft het lied meteen de allure van in *medias res* kroniekschrijving. Het is ook duidelijk gebaseerd op historische gebeurtenissen – de Franse legers die na een mislukte belegering van Antwerpen onder leiding van de Gelderse krijgsheer Merten (Maarten) van Rossum hun plundertocht wilden voortzetten in Leuven. (Van de Graft 189-195) Wel legt het daarbij heel eigen accenten waarbij vooral de heldendaden van de plaatselijke studenten en vrouwen centraal staan. Dat maakt het tot wat specialisten noemen een *politiek historielied*, een verhaal met een agenda. Je hoeft geen specialist te zijn om in dit lied felle kritiek te kunnen lezen op de lafheid van het stadsbestuur dat zich door die onverlaat van een Van Rossum liet chanteren (zeventigduizend kronen eiste hij, dan zou hij de stad sparen),² terwijl de burgers zich dapper wilden verweren. Niet dat die burgers zich boven alle wetten en geboden verheven voelen. In de slotstrofen wordt de uiteindelijke overwinning uiteraard toegeschreven aan God: met Hem aan hun zijde waren ze onoverwinnelijk gebleken.

De strijd om wie God het meest aan zijn zijde had, zou ook de volgende decennia een belangrijk motief vormen in de liedkunst in onze gewesten, vooral dan in de vele geuzenliederen die een politiek-religieus doel hadden maar tegelijk dienstdeden als een soort *courant*.³ Net als die in het *Antwerps Liedboek* informeren en opiniëren deze geuzenliederen en functioneren ze op de markt; ze worden gebracht door marktzangers die er geld aan trachten te verdienen. Dat gebruik bestond uiteraard ook buiten ons taalgebied en de Engelse variant – de *broadsheet ballad* – zou zich ontwikkelen tot een liedgenre waarvan ‘The Road to Peace’ een late nazaat is. Het zijn liedjes die inspelen op actuele gebeurtenissen, vaak van spectaculaire aard. Robin Hood is een geliefd thema, maar ook andere vormen van misdaad en ram-

pen blijken populair. Vanuit Ierland en Engeland maakt het genre de oversteek naar Amerika en in de Nieuwe Wereld zal het nog tot een eind na de Tweede Wereldoorlog deel uitmaken van de popcultuur.

'Topical songs' noemen we ze dan: liedjes die expliciet ingaan op een actuele kwestie. Dat kan een moord zijn (een subgenre op zich, de *murder ballad*), een mijn-, trein- of natuurramp, een ophefmakend schandaal, proces of *fait divers* of, meer in algemeen, opvallende sociale veranderingen. Daarbij valt op dat het vaak strijdbare minderheden zijn die de topical song inzetten: de zwarte burgerrechtenbeweging is wellicht de bekendste, maar ook het communisme voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog en de vredes- en jongerenbeweging rond Vietnam voeren campagne met liedjes. Vreemd is dat niet. Ook in de twintigste eeuw is het lied nog altijd een heel goedkoop medium om boodschappen te verspreiden. Maar om echt succes te hebben, moeten de liedjes natuurlijk wel leuk zijn, met meezingbare refreïnen en *catchy oneliners*. Op dat vlak heeft het genre in de Verenigde Staten weinig reden tot klagen gehad. Enkele van de grootste songschrijvers van de twintigste eeuw hebben in hoge mate bijgedragen aan de langdurige bloei van deze liedvariant. Vanaf het begin was het echter ook een commercieel genre en daarbij was ontvoogding lang niet altijd de eerste zorg.

Ramptoerisme met een zedenles

De kerk en het geld, in zoveel opzichten de echte *founding fathers* van de Verenigde Staten, speelden in dit verhaal een grote rol. Rijk worden en intussen een morele les verspreiden – dat waren de belangrijkste drijfveren. Bladmuziek bleek een enorme groeimarkt in de vroege twintigste eeuw en er was altijd vraag naar liedjes die tot de verbeelding van het grote publiek spraken. De moderne techniek – en meer bepaald het gevaar dat daarvan uitging – hield velen in de ban. Rampen met treinen, boten, vliegtuigen of zeppelins waren een geliefd thema. Een eerste onwaarschijnlijke hit (1 miljoen exemplaren van de bladmuziek verkocht) met dit thema was 'The Ballad of Casey Jones' (1909). Dat die naam vandaag nog bekend is – meer nog: hij heeft een eigen museum en website – heeft alles met deze topical song te maken. Jawel, op 29 april 1900 was treinbestuurder Casey Jones het (enige) onfortuinlijke slachtoffer van een spectaculair ongeluk, maar in vergelijking met pakweg de ramp van Kontich (37 doden op 21 mei 1908) was het eigenlijk een *fait divers*. En ook nog eens Casey's eigen schuld. Het liedje sloeg echter aan en vandaag bestaan er meer dan veertig verschillende versies van.

Toen de 78-toerenplaat na de Eerste Wereldoorlog commercieel doorbrak, vulden naast opera-aria's en de verschillende soorten dansmuziek

(ragtime, dixieland, walsen...) ook topical songs de platenwinkel. En opnieuw zorgde een treinramp voor het eerste miljoenensucces. Vernon Dalhart scoorde in 1924 een enorme hit met de dubbele a-kant 'Wreck of the Old Southern 97' (9 doden in 1903) en 'The Prisoner's Song'. Het genre kwam in een stroomversnelling terecht toen liedjes werden geschreven, opgenomen en op de markt gebracht meteen na de historische gebeurtenis. Dat gebeurde voor het eerst met 'The Death of Floyd Collins', een lied over een speleoloog die begin 1925 na een voor die tijd ongekende en zeer gemediatiseerde reddingspoging toch omkwam in een grot. Opnieuw was Vernon Dalhart de zanger en de tekst werd geleverd door de blinde dominee Andrew Jenkins. De term 'exploitation event songs' valt in deze context (Sapoznik 5) en de snelheid waarmee dit nummer werd uitgebracht (drie maanden na de dood van Collins) wekt inderdaad het vermoeden dat het de makers niet alleen om een piëteitsvolle herdenking te doen was. Maar ook hier gingen geld en God hand in hand. De les die Jenkins aan het eind meegaf, was duidelijk: de dood komt onverwacht, dus 'get right with your Maker before it is too late'. Het is een frase die herhaaldelijk voorkomt in deze rampliederen en die haar meest moraliserende verwoording kent in 'Storm that Struck Miami' (naar aanleiding van een storm die in 1926 aan meer dan duizend mensen het leven kostte):

Some say that in Miami, folks had forgotten God.
They did not keep the Sabbath, since simple ways they trod.

People all take warning, and don't you forget to pray
For you too, may meet your maker before the break of day.

People take warning – het is de door en door conservatieve boodschap van de meeste van deze liedjes. Zondig niet, want elke seconde kan je laatste zijn. Vrouw, vergeef je man altijd alles, want misschien komt hij vanavond niet meer thuis. Pas op voor de techniek, want hoogmoed komt voor de val. Zoals Tom Waits zeer toepasselijk schrijft in het voorwoord van de cd-box *People Take Warning! Murder Ballads & Disaster Songs, 1913-1938*: 'These were the oral tabloids of the day.' Het is geen toeval dat het zinken van de Titanic het vaakst bezongen wordt in deze collectie: geen tragedie sprak meer tot de verbeelding, geen ramp leek zo ostentatief door hubris veroorzaakt.

Spreekbuizen voor de vertrapten

Vanaf de jaren dertig verschijnen er steeds vaker liedjes waarin andere sociale en morele klemtonen worden gelegd. Zo schreef de blanke joodse leraar

Abel Meeropol in 1937 'Strange Fruit' – een nummer over het lynchen van zwarten dat onder meer dankzij de vertolking van Billie Holiday zou uitgroeien tot een van de iconen van de twintigste eeuw. Bovenal stond dit decennium in het teken van de Depressie, de schrijnende armoede van de werklozen, de door de gruwelijke zandstormen van de Dustbowl getroffen bewoners uit de Mid-West die *the great plains* moesten verlaten en een in de vs nooit geziene volksverhuizing teweegbrachten. In de populaire verbeelding en collectieve herinnering van deze periode hebben de foto's van Dorothea Lange, Arthur Rothstein en Walker Evans en de roman *The Grapes of Wrath* (1939) van John Steinbeck een belangrijke rol gespeeld, maar de concrete feiten, jaren en plaatsen zijn in het collectieve geheugen gebrand door de vele topical songs die Woody Guthrie hierover schreef. De reeks is lang: 'The Great Dust Storm', 'Talkin' Dust Bowl Blues', 'Dusty Old Dust', 'Dust Bowl Refugee', 'Dust Bowl Blues', 'Pretty Boy Floyd', 'Blowin' Down this Road', de Steinbeck-adaptatie 'Tom Joad Part 1' & 'Part 2', 'Dust Can't Kill Me', 'Dust Pneumonia Blues', 'Oregon Trail', 'Do-Re-Mi', 'Vigilante Man', 'I Ain't Got No Home', 'New Found Land'... Het is niet overdreven te stellen dat Guthrie de eerste geschiedschrijver was van deze tragedie: hoe jarenlange droogte het land en de bewoners uitputte, hoe de stofstormen de al schrale oogst vernietigden en de huizen onbewoonbaar maakten, hoe werkloze arbeiders door ongenadige bankeigenaars uit hun woningen werden gezet, hoe in zo'n klimaat een outlaw als Pretty Boy Floyd in Oklahoma kon uitgroeien tot een plaatselijke Robin Hood, hoe honderdduizenden op de vlucht moesten, families uit elkaar gerukt werden, ze doelloos van dorp naar dorp trokken op zoek naar werk, onderdak en een nieuw bestaan, hoe ze in het Westen werden samengedreven in Okie-opvangkampen waar ze, hoewel Californië hun was voorgehouden als 'a garden of Eden', werden uitgebuit als goedkope gastarbeiders en zo nog wranger dan tevoren bleek dat je het spel enkel mag meespelen als je geld hebt...

Net als sommige liederen uit de late middeleeuwen nemen Guthries topical songs soms de vorm aan van een historisch rapport, een krantenverslag op rijm, inclusief precieze datering. In 'The Great Dust Storm' heeft hij het over *Black Sunday*, toen de stormen zo hard toesloegen dat velen dachten dat het einde der tijden was aangebroken. Als bij een zonsverduistering werd het plots helemaal donker. En het bleef donker.

On the 14th day of April of 1935,
 There struck the worst of dust storms that ever filled the sky.
 You could see that dust storm comin', the cloud looked deathlike black,
 And through our mighty nation, it left a dreadful track.

Als spreekbuis van de arme en vertrapte Amerikaan was Guthrie tegelijk chroniqueur en activist: vertellen zou hij, getuigen én overtuigen. Gevoel voor dosering was daarbij van het grootste belang. Zoals Guthrie in een brief aan Alan Lomax schreef in 1940: 'I think one mistake some folks make in trying to write songs that will interest folks is to try to cover too much territory or to make it too much of a sermon. A folk song ought to be pretty well satisfied just to tell the facts and let it go at that.' Zo eenvoudig was het natuurlijk niet. Een droge opsomming kon niet in een krant, laat staan in een lied. Feiten konden maar best afgewisseld worden met tragiek en opgediend met humor:

We got out to the West Coast broke,
 So dad-gum hungry I thought I'd croak,
 An' I bummed up a spud or two,
 An' my wife fixed up a tater stew
 We poured the kids full of it,
 Mighty thin stew, though,
 You could read a magazine right through it.
 Always have figured
 That if it'd been just a little bit thinner,
 Some of these here politicians
 Coulda seen through it. ('Talkin' Dust Bowl Blues')

In 1940 bracht RCA Victor *Dust Bowl Ballads* uit, een eerste collectie van Guthrie's songs. De boodschap kwam aan. Volgens de recensent van *The New York Times* bereikte de populaire muziek op deze en soortgelijke sociaal geëngageerde platen een onverwacht niveau: 'These albums are not a summer sedative. They make you think; they may even make you uncomfortable [...] The albums show that the phonograph is broadening its perspective, and that life as some of our unfortunates know it can be mirrored on the glistening disks'. (Taubman) Dat had de man correct ingeschat, want hoewel het debuut van Guthrie commercieel gezien in eerste instantie geen groot succes was, zouden collecties van topical en protestliederen de volgende decennia een belangrijke rol blijven spelen in de Amerikaanse popmuziek.

De verbeelding neemt het over

Sommige songs die hoofdstukken vastlegden uit de bewogen strijd van de Civil Rights Movement groeiden uit tot alternatieve volksliederen ('We Shall Overcome'). De zwarte ster Josh White kan in deze context vermeld worden

en ook Nina Simone, onder meer met een in haar oeuvre uitzonderlijke topical song als ‘Mississippi Goddam’ (1964), over de Ku Klux Klan-moord op Medgar Evers en de bomaanslag (eveneens door de Klan) op een kerk in Alabama, waarbij vier zwarte meisjes omkwamen. Over dat laatste incident schreef de Greenwich Village singer-songwriter Richard Fariña het lied ‘Birmingham Sunday’. Opvallend is dat de auteur zich, veertig jaar na ‘The Death of Floyd Collins’ (‘Oh, come all you young people, and listen while I tell’) en twintig jaar na ‘Pretty Boy Floyd’ (‘If you’ll gather ’round me, children/A story I will tell’) nog altijd keurig aan de conventie van het genre houdt wat intro en toon betreft:

Come round by my side and I’ll sing you a song.
I’ll sing it so softly, it’ll do no one wrong.
On Birmingham Sunday the blood ran like wine,
And the choirs kept singing of Freedom.

Waarna elk slachtoffer bij naam wordt genoemd en ieder als verbaal eerbetoon en graf een eigen strofe krijgt. ‘Birmingham Sunday’ werd onder meer opgenomen door Fariña’s schoonzus Joan Baez, met wie we wel erg dicht in de buurt komen van de laatste songschrijver die van topical songs echte wereldhits maakte, Bob Dylan – idolaat van Woody Guthrie en zelf de auteur van ‘Only a Pawn in Their Game’ over dezelfde Medgar Evers. Over Dylans positie in de tegencultuur van de jaren zestig zijn al halve bibliotheken bij elkaar geschreven en ik heb niet de ambitie hier voor eens en voor altijd uit te maken hoe het nu eigenlijk zat. Interessant voor deze geschiedenis-invogelvlucht is wellicht vooral hoe Dylan zich het genre van de topical song toe-eigende en zich daarbij weinig of niets beweerde aan te trekken van de conventies. In maart 1966 verklaarde hij in het befaamd geworden *Playboy*-interview tegenover Nat Hentoff: ‘I’ve never written any song that begins with the words “I’ve gathered you here tonight...”’. (in Cott 102) Dit zijn evenwel de openingszinnen van ‘Hard Times in New York Town’ (1961):

Come you ladies and you gentlemen, a-listen to my song.
Sing it to you right, but you might think it’s wrong.⁴

Het eigenzinnige zit hem niet zozeer in de suggestie dat de luisteraar misschien denkt dat het lied niet correct wordt gebracht. Deze kleine afwijking van de basisformule komt, zoals dylanologen uitzochten, al in de jaren twintig voor bij de Bently Boys. Maar waar hun ‘hard times’ zich traditiegetrouw afspeelden op het platteland en hun lied in het beste geval de stadsbewoner

informeerde over hun droeve lot, draait Dylan de rollen om. Als twintigjarige buitenlul uit de Midwest bericht hij aan het thuisfront over het harde grootstadsleven in New York. Daarbij incorporeert hij, al dan niet *tongue in cheek*, de clichés over het zware buitenbestaan zoals die in topical songs over Floyd Collins en de Dustbowl weerklonken en zet ook die op hun kop:

I'll take all the smog in Cal-i-for-ne-ay,
 'N' every bit of dust in the Oklahoma plains,
 'N' the dirt in the caves of the Rocky Mountain mines.
 It's all much cleaner than the New York kind.

Folk music, zo leerde Dylan in New York hetzelfde jaar van Thelonious Monk, was niet alleen hilibilly of country of blues. Het was de muziek van alledag. Ze ontstond waar je bij was, daar had je geen kranten voor nodig. Want ook deze conventie draaide Dylan in dit nummer om. De songwriter levert nieuws aan de kranten, niet andersom: 'So all you newsy people, spread the news around,/You c'n listen to m' story, listen to m' song.' Dat neemt niet weg, zo blijkt ook uit de documentaire *No Direction Home* van Martin Scorsese, dat de jonge Dylan de traditie van de topical song goed kende. In het eerste deel van zijn autobiografie *Chronicles* verzet hij zich doorlopend tegen het etiket *protest songs*, maar tegen topical songs maakt hij geen bezwaar. Uit zijn definitie kan wellicht afgeleid worden welk cruciaal onderscheid hij aanbrengt. Topical songs zijn liederen 'where you'd pick articles out of newspapers, fractured, demented stuff' (82) – ze hebben dus niet de ambitie of pretentie om de wereld te veranderen, maar ze beschrijven het leven zoals het ook is, in al zijn vulgaire en sensationele ongerijmdheid ('some nun getting married [...], tourists who robbed a gas station', 82). Als we *Chronicles* mogen geloven, spendeerde de jonge Dylan vele dagen in de leeszalen van de Public Library in New York, bladerend door negentiende-eeuwse kranten uit het hele land, op zoek naar straffe verhalen en geïntrigeerd door de taal en de retoriek waarmee ze aan de lezers werden geserveerd. (84) Het geheel kwam op hem over als 'unrealistic, grandiose and sanctimonious at the same time' (86) – een veelzeggende omschrijving, omdat ze aangeeft dat de bijzondere verwoording ervan verhalen boven de droge realiteit kan doen uitstijgen. Die ambitie heeft Dylan als songschrijver heel duidelijk ook ontwikkeld.

Dat hij intussen niet alleen oude kranten las, blijkt uit het niet geringe aantal topical songs uit deze periode: 'The Death of Emmet Till' (over de geruchtmakende racistische moord op een zwarte schooljongen in 1955), 'Oxford Town' (over hoe de University of Mississippi in 1962 de eerste zwarte student weigerde), 'Ballad of Donald White' (geïnspireerd door een ver-

haal over een jongen die zijn hele jeugd in gevangenissen had doorgebracht en bij zijn vrijlating iemand vermoordde om terug de bak in te mogen omdat 'for me the greatest danger/Was in society'), 'Ballad of Hollis Brown' (over armoede in South Dakota, volgens Dylan 'a true story', al vond ik zelf geen bron), 'Who Killed Davey Moore' (over een wereldkampioen boksen die na een gevecht in 1963 in een coma geraakte en overleed)... Duidelijk moge zijn dat Dylan hiermee geen journalistieke ambities had, maar slechts de historische anekdote overnam om daar zijn vaak sardonische verbeelding op los te laten. In 'Oxford Town', bijvoorbeeld, verwijst enkel de naam van de zuidelijke universiteitsstad naar het incident, de naam van de student in kwestie wordt nergens genoemd.⁵

'Folk songs transcended the immediate culture,' stelt Dylan in *Chronicles* (27) – ze verbeelden ten hoogste de symptomen van een maatschappij en brengen die op een hoger vlak. Wanneer hij zijn lied veel explicieter aan een actueel verhaal koppelt, betekent dat dus bepaald niet dat hij historische objectiviteit zou nastreven. Dat blijkt mooi in 'Who killed Davey Moore', dat hij geheel in de traditie van de topical songs al live speelde in New York nauwelijks drie weken na de dood van Moore. (Wilentz 28) Een jaar later, bij het in 2004 op cd uitgebrachte optreden in Philharmonic Hall in New York, kondigde hij het aan als volgt: 'This has been taken out of the newspapers, and nothing has been changed. Except the words.' En dat klopt natuurlijk, want in de strofen laat hij achtereenvolgens de scheidsrechter, het publiek, de manager, de verslaggever en de tegenstander hun onschuld uitschreeuwen: nee, zij kunnen onmogelijk verantwoordelijk worden gehouden voor de dood van Moore. Varianten van deze excuses zullen ongetwijfeld in de kranten hebben gestaan, maar vast niet zo sarcastisch en keurig rijmend.

Verderop in dezelfde set kondigt Dylan een nummer aan in gelijkaardige termen: 'This is a true story. Right out of the newspapers again. Just the words have been changed... around.' De zanger heeft het hier over een nummer waarvan Christopher Ricks in een hoofdstuklange analyse zou beweren dat het 'the coinciding of a newspaper item with a cadence' is. (222) Een omschrijving – die overigens perfect van toepassing is op 'The Road to Peace' en die hier gebruikt werd om te verwijzen naar Dylans ultieme topical song, 'The Lonesome Death of Hattie Carroll' (*The Times They Are A-Changin'*, 1964). Als in een perfect drama verhaalt de zanger in vier nagenoeg rijmloze strofen het droeve lot van de hotelbediende Hattie Carroll. In de eerste strofe vernemen we hoe William Zanzinger haar doodsloeg met een stok en officieel van moord beschuldigd wordt. In de tweede zoomt Dylan in op de dader: een vierentwintigjarige fils à papa die denkt dat hij zich alles kan permitteren en een zucht later alweer op borgtocht vrij is. De derde gaat over het

slachtoffer, een hardwerkende moeder van tien kinderen die nooit een onvertogen woord uitte en genadeloos werd geslagen door iemand wie ze niets had misdaan. In de slotstrofe is een rechter aan het woord die heel goed weet waarom hij met zoveel nadruk ontkent dat er zoiets zou kunnen bestaan als klassenjustitie (of in de Amerikaanse context: rassenjustitie): Zanziger krijgt van hem zes maanden gevangenis. De dader heette in het echt Zantzinger en volgens het officiële verhaal zou Hattie Carroll op 9 februari 1963 in Baltimore van de stress aan een hersenbloeding zijn gestorven, maar voorts komt dit verhaal opnieuw zo uit de krant. Met die cruciale verschillen dat Dylan een refrein toevoegt (het bijtende 'But you who philosophize disgrace and criticize all fears,/Take the rag away from your face./Now ain't the time for your tears')⁶ en de dramaturgie perfect in handen houdt. En zoiets leer je niet in de krant, maar via het bestuderen van grote voorbeelden.

Van Woody Guthrie leerde Dylan het belang van doseren ('Woody made each word count', *Chronicles*, 247). Maar hoe hij een song moest schrijven die nog dieper ging, dat ontdekte hij via de liederen van Brecht en Weill die hij in het theater leerde kennen. Vooral 'Pirate Jenny' ('Seeräuberjenny') fascineerde hem. In *Chronicles* vertelt hij bladzijdenlang hoe hij het lied dissecteerde tot het zijn geheimen prijs gaf: 'it was the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic patterns to make it seriously matter, give it its cutting edge.' (275) Meteen toog de jonge songschrijver in spe aan de slag. Hij nam een verhaal uit de krant, verknipte het, samplede refreinregels uit de bekende ballade 'Frankie & Albert', probeerde er eigen vrije verzen in te smokkelen... maar de poging mislukte. (276) Pas na een soortgelijke dissectie van Robert Johnsons *King of the Delta Blues Singers* (1961) en de ontdekking dat Johnson 'sparkling allegories' afwisselde met 'big-ass truths wrapped in the hard shell of nonsensical abstractions' (285) had Dylan in kaart gebracht wat hij aan metier moest verwerven om zelf songs te schrijven die de wereld konden veranderen. 'The Lonesome Death of Hattie Carroll' noemt hij in dit verband een van de vruchten van dit onderzoek. (287) Met de exploitatie van menselijk leed en de rijmelarij van de traditionele topical song heeft dit intussen niets meer te maken. De anekdote komt misschien nog uit de krant, maar door de lyrische kracht van de songschrijver wordt ze getransformeerd tot een verhaal met welhaast archetypische allures.

Het lied als collectief geheugen en collectieve expressie

En laat nu net 'The Lonesome Death of Hattie Carroll' de favoriete Dylan-song zijn van Tom Waits. 'I remember hearing the song for the first time and

thinking it was incredible how much detail he'd got in, not knowing if it was invented or taken from history.' (anon. 2003, 116) Die laatste toevoeging is veelzeggend: voor de songschrijver Waits is het gebruik en de dosering van het materiaal belangrijker dan de historische feiten. Uiteraard. Geschiedschrijving is een ander vak, met andere conventies. De topical song heeft niet de ambities 'de' geschiedenis vast te leggen, maar speelt wel een cruciale rol in de wijze waarop die in de populaire verbeelding haar weerslag vindt. Door de combinatie van ritme, tekst en melodie slaagt zo'n lied erin zich vast te zetten in het geheugen op een manier waar schoolmeesters alleen van kunnen dromen. Je zal maar leraar Plaatselijke Geschiedenis zijn en gebruik kunnen maken van de platen *Michigan* (2003) en *Illinois* (2005) waarmee Sufjan Stevens de folktraditie naar de eenentwintigste eeuw vertaalde: collecties meezingbare liedjes waarin op persoonlijke en toch niet particuliere wijze de geschiedenis, plaatsen en inwoners van deze twee Amerikaanse staten worden gememoreerd. De namen en daden van plaatselijke helden en boeven – Kazimierz Pułaski, John Wayne Gacy Jr. – behoren nu tot het collectieve geheugen van muzikliefhebbers over de hele wereld.

En dat is een bekend effect van dit soort liedjes. Hoewel ik zelf pas zes was toen hij wereldnieuws werd en ik me er verder niet echt in had verdiept, bleek ik veel beter te weten wie Steve Biko was dan een hele bus Zuid-Afrikanen waarmee ik Robbeneiland bezocht. Ik groeide namelijk op met een liedje waarin details staan die – op de maat van het drumpatroon – in het hoofd gedruild zitten van honderdduizenden muzikfans. We weten waar en in welke maand het drama zich afspeelde, 'weten' welk weer het was, kennen zelfs het nummer van de politiecel:

September '77
 Port Elizabeth weather fine
 It was business as usual
 In Police Room 619
 Oh Biko, Biko, because Biko
 Oh Biko, Biko, because Biko
 Yihla Moja, Yihla Moja
 – The man is dead
 The man is dead

Bij deze vorm van orale geschiedschrijving zijn misverstanden wegens verkeerd begrepen niet uit te sluiten. Zo ging ik er altijd vanuit dat de voorlaatste regel van dit citaat luidde 'your man is dead' en had ik van Yihla Moja automatisch de naam van de vrouw van Biko gemaakt. Onzin, blijkt. Peter

Gabriel zingt 'the man'; en 'yihla moja' (eigenlijk: 'yihla moya') is Xhosa, komt vandaag voor in het Zuid-Afrikaanse volkslied *Nkosi sikelel' iAfrika* en betekent ongeveer 'daal neer, geest'. Ook andere misverstanden zijn mogelijk, want Port Elizabeth is niet de plaats waar Biko overleed (dat was een politieel in Pretoria). Het zegt iets over de processen van herinnering en interpretatie, maar cruciaal is het niet. Het slotcouplet, daar kon geen misverstand over bestaan: 'And the eyes of the world are watching now/ Watching now'. Dat was niet gelogen. Er werden nog meer liedjes over Biko gemaakt (Tom Paxton al in 1978, *Steel Pulse* in 1979, later ook *Sweet Honey in the Rock*, *A Tribe Called Quest...*), zijn leven werd verfilmd (*Cry Freedom*, 1987)... de internationale druk op het apartheidsregime nam in de jaren tachtig alleen maar toe. Hoe zwaar dat ene liedje weegt in dat proces is onmogelijk te meten. Maar in de herinnering van dat proces blijft het voor veel generatiegenoten cruciaal.

Topical songs interpreteren niet alleen belangrijke episodes uit de geschiedenis, ze geven die geschiedenis in zekere zin ook mee vorm door rolmodellen te ontwikkelen die in uitzonderlijke gevallen los van het lied een eigen leven gaan leiden. In de Verenigde Staten groeide het onderwerp van één bepaalde topical song uit tot een soort archetype van de orde van Don Juan in Europa. Maar waar Don Juan een legende was, lag een reële gebeurtenis aan de basis van 'Stagolee'. In de studie *Stagolee Shot Billy* gaat Cecil Brown op zoek naar die historische basis – een moord in St. Louis op kerstnacht 1895 – en reconstrueert hij hoe dit op zichzelf niet zo uitzonderlijke incident via verslagen in de krant aanleiding gaf tot een lied waarvan eind september 2007 maar liefst 229 versies bleken te bestaan. Veelal 'Stagger Lee' gespeld (maar ook *Stagolee*, *Stackerlee*, *Stack O' Lee*, *Stack-a-Lee*), verhalen die versies bijna allemaal hoe een kaartspel uit de hand liep en Lee, in realiteit Lee Shelton, niet kon verkroppen dat zijn maat William Lyons als buit Lee's stetsonhoed zou krijgen, waarna hij hem neerschoot. Afhankelijk van het rijmwoord dat nodig was, gebeurde dat met een *forty one*, *forty four* dan wel *forty five* en dat detail zegt veel over de orale verwerking van gebeurtenissen. Er kan eindeloos gevarieerd worden, waardoor telkens andere accenten worden gelegd, ook wat de boodschap en de moraal betreft. In de versie van Furry Lewis uit 1927, bijvoorbeeld, weerklinkt het refrein als een vrome aansporing: 'when you lose your money, learn to lose'. Veel vaker focussen de artiesten op het geweld en de reactie van het gerecht. Nu eens eindigt het verhaal aan de galg of op de begraafplaats en figureert de hoofdpersoon als de incarnatie van alle kwaad: 'Cause he was crap-shootin' coke-sniffin' hop-smokin'/Bad pimp Stackerlee'. (in Brown 57) Dan weer wordt met veel genoegen verhaald dat de plaatselijke sheriff bang was van deze

badass nigger: 'If you want old Stackerlee, /Go arrest him by your own damn self'. (168) In opvallend veel versies krijgt Stagolee zo de allures van een gevaarlijke, maar onweerstaanbare boef, een man waarvoor het zwarte Amerikaans het woord 'ba-ad' gebruikt (149), de superlatief voor 'good' en het ultieme compliment voor iemand die zich helemaal niets aantrekt van blanke conventies en verwachtingen. En zo ontwikkelde Stagolee zich voor veel zwarten tot een rolmodel van zelfbewustzijn, zeker ook in de jaren van Black Power (toen James Brown een versie opnam voor zijn stomende *Ip Cold Sweat*, 1967), toasting en hiphop. (177-183) Om het historische incident rond Lee Shelton terug te vinden, was jaren research nodig. Maar geheel op eigen kracht was Stagolee een van de vormende iconen van de zwarte undergroundcultuur geworden.

Toen hij de oversteek maakte naar de blanke popwereld, schrok die zich initieel een ongeluk. Lloyd Price scoorde er in 1959 een nummer-1-hit mee, maar toen de zwarte ster in december 1958 in het immens populaire tv-programma *American Bandstand* zou optreden, eiste presentator Dick Clark dat de tekst zou worden gecensureerd. En zo geschiedde: in de zogenaamde *Bandstand*-versie werd er niet gegokt, maakten de twee vrienden ruzie over een vrouw, werd er wat heen en weer geroepen en maakten ze het de volgende dag weer goed. Dit verhaal ontbreekt in het boek van Brown, wellicht omdat hij zich vooral richt op hoe Stagolee in de zwarte cultuur functioneert. In een verhaal over de sociale relevantie van popsongs mag het dan weer niet ontbreken; zestig jaar na de feiten bleek het blanke tv-publiek niet klaar voor een liedje waarin een moord wordt gepleegd.

Waits & topical songs

Dat Tom Waits werd gevraagd om een voorwoord te schrijven bij de cd-box *People Take Warning* hoeft allerminst te verbazen. Als 'musical avant-archivist', zoals Gene Santoro hem noemt (238), toonde hij zich altijd al bijzonder geïnteresseerd in de geschiedenis van alle mogelijke vormen van populaire muziek. Er zit echter ook een inhoudelijk, welhaast humanistisch aspect aan. 'People stay alive in the stories we tell about them,' schrijft hij in het voorwoord (3) en veel van zijn eigen werk – hoe fictief de verhalen en personages ook mogen zijn – ambieert op respectvolle wijze het lot en de terloopse tragiek van mensenlevens in herinnering te houden. Net als in veel van de topical songs gaat het in zijn liederen vaak om anonieme figuren of outsiders die onverwacht iets ontzettends meemaken. Het verrast dan ook niet dat hij in zijn voorwoord een strofe citeert uit 'The Burning of the Cleveland School' waarin de schamele en eenzame restanten ('Automobiles,

Mules, and Buggies/waited till the rising sun,/They just stood there/waiting for those that never came') een voorstudie lijken voor de opsomming van troosteloze objecten uit zijn eigen 'Soldier's Things' (cf. supra).

Al heel jong was Waits gefascineerd door klanken, stemmen en verhalen die hem kwamen aangewaaid. Op café had hij dan ook veelal een notitieboekje bij zich waarin hij flarden conversatie of zinnen noteerde, woorden met inhoud én muziek. (Jacobs 33) Later zou hij fanatiek woordenboeken en encyclopedieën van het type *Dictionary of Superstition* of *Brewers Phrase and Fable* doorploegen, op zoek naar woorden 'that have a musicality to them' (in Montadon 198) of anekdotes die zijn verbeelding in gang zetten. Soortgelijk materiaal haalde hij ook uit kranten. 'Town with No Cheer' uit *Swordfish-trombones*, bijvoorbeeld, is gebaseerd op een verhaal dat Waits in een Australische krant las over een dorp waar het laatste café de deuren had moeten sluiten. (Jacobs 121) In 'Get Behind the Mule' uit *Mule Variations* combineert hij een uitspraak die wordt toegeschreven aan de vader van bluesgigant Robert Johnson ('Trouble with Robert is he wouldn't get behind the mule in the morning and plow', in Jacobs 214) met een verhaal dat hij in de krant las over een meisje dat door pure bluf de Greyhoundbusmaatschappij zover kreeg haar altijd gratis te laten meerijden. (Montadon 305) 'Murder in the Red Barn' (*Bone Machine*, 1992) is wellicht zijn meest uitgesproken topical song. Zijn bron hier is de geruchtmakende Red Barn Murder in Engeland in 1827, een verhaal dat via een verslag van Charles Dickens, toneelstukken, liedjes en verfilmingen deel is gaan uitmaken van de populaire verbeelding in de Engelstalige wereld. De anekdote zelf wordt in de song nauwelijks gesuggereerd. Waits en co-auteur Brennan is het vooral te doen om sfeerschepping ('Is that blood on the tree/Or is it autumn's red blaze') en ontregelende wijsheden ('for some/Murder is the only door thru which they enter life'). Politieke ambities heeft zo'n nummer uiteraard niet. Zelf vergeleek Waits 'Murder in the Red Barn' met de *Southern Gothic*-verhalen van Flannery O'Connor, 'drawn to the shadows and the darkness'. (in Jacobs 199) Die duistere romantiek wordt in 'The Road to Peace' akelig concreet. Geen nieuwsbericht uit de rubriek der wonderbaarlijke faits divers deze keer, maar prominent voorpaginanieuws. In deze song wordt ook niet langer geschwärmd met loners die hun huis verlaten omdat ze wel eens aan iets anders toe zijn. Donkerte en schaduw zijn hier geen decorstukken, maar de kern van het verhaal. Een 'radicale verliezer' (Enzensberger) verlaat zijn huis en knalt zichzelf en zeventien slachtoffers de kranten en de geschiedenis in.

Het gezongen dagblad, gerecycleerd

Dat liedjes behalve als entertainment ook als informatiebron zouden kunnen functioneren, lijkt vandaag een achterhaalde gedachte. We heten te leven in informatiemaatschappij waarin we vierentwintig uur op vierentwintig, zeven dagen op zeven nieuws tot ons kunnen nemen. Die kwantiteit garandeert echter niet dat we ook echt geïnformeerd zijn. Het lijkt soms of we in een samenleving wonen waarin alles opgepikt, gefilmd en becommentarieerd wordt. Die indruk ontstond wellicht voor het eerst toen CNN op de kabel kwam. Chuck D, de zwarte rapper van Public Enemy, doorbrak die illusie toen hij hiphop de 'Black CNN' noemde. Om te weten wat er echt speelt in het leven van, bijvoorbeeld, zwarte Amerikanen zijn de mainstream media volstrekt onbetrouwbaar. Rap baseerde zich dus niet langer op kranten, maar stelde er zijn eigen nieuws voor in de plaats. Dylan herkende dat project van de rappers: 'They were all poets and knew what was going on,' stelde hij in *Chronicles* (219) – en die laatste formulering betekent in zijn universum dat ze iets mee te delen hebben over de wereld van vandaag dat je alleen bij hen kunt horen. Popsongs hebben een speciale antenne voor wat zich in de wereld afspeelt, veelal net buiten het gezichtsveld van de Grote Kunst of media. Dylan zag dat al in 1965: 'The only thing where it's happening is on radio and records, that's where people hang out. [...] Music is the only thing that's in tune with what's happening'. (in Cott 54)

Tom Waits' 'The Road to Peace' lijkt niet in dit plaatje te passen. Dat verhaal zien we toch elke dag opnieuw op tv? En meer nog: hij herneemt gewoon het nieuws uit de krant. De verandering van medium – van krant naar popsong – blijft echter niet zonder gevolgen. Het krantenbericht is per definitie vluchtig. Door die vluchtige boodschap in een lied te verpakken, blijft het veel langer vers. Dat bewijzen ook die vele topical songs over ongelukken en drama's uit *People Take Warning*. Niemand leest nog de kranten uit die tijd. Maar de liedjes worden nog altijd gezongen en geïnterpreteerd. En hetzelfde effect speelt ook bij veel actuelere nieuwsberichten.

Een mooi voorbeeld biedt het recente oeuvre van de Braziliaanse zanger en songschrijver Tom Zé. Zijn werk wordt vanwege zijn onconventionele collage technieken vaak met dada in verband gebracht. Ook hij weet hoe je een krant moet verknippen. De vroegere *tropicália*-compaan van Gilberto Gil en Caetano Veloso maakte in 1999 en 2003 een persoonlijk jaaroverzicht gebaseerd op krantenberichten. *Imprensa Cantada 1999* en *Imprensa Cantada 2003* heten deze platen, een titel die zich nog het best laat vertalen als *Het Gezongen Dagblad*. Zé bedrijft daarmee omgekeerde *oral history*. Geen gedrukte versie van mondelinge getuigenissen dus, maar herintroductie van krantenstukken in het gezongen circuit, via liedjes. Voor Zé was het in zekere zin een

terugkeer naar zijn roots: hij groeide op in wat hij zelf een pre-gutenbergaanse wereld noemde, waar communicatie in hoge mate oraal is. Die afkomst bepaalde ook zijn visie op het kunstenaarschap: 'I don't make art, I make spoken and sung journalism.'⁷ De selectie en recyclage van de krantenteksten gebeurt uiteraard niet arbitrair. Berichten worden vakkundig verknipt, waardoor politiek radicale boodschappen ontstaan die in massamedia nauwelijks een plaats hebben. In een land waar miljoenen analfabeet zijn, kan iemand als Zé op deze wijze zelf uitgroeien tot een belangrijk medium.

'La vérité n'a rien à faire avec les chansons,' aldus Charles Baudelaire in 1856 in een van zijn studies over Edgar Allan Poe. (208) Deze uitspraak maakt deel uit van een van de meest overtuigende verdedigingen van de volstrekte autonomie van het kunstwerk. Het is kettters, aldus Baudelaire, te suggereren dat het gedicht een ander doel zou kunnen hebben dan het gedicht zelf. Met moraal of onderricht heeft het per definitie helemaal niets te maken. Wie deze leerstelling schendt, levert automatisch minderwaardig werk af. Het is een overtuiging die in sommige kringen is uitgegroeid tot een dogma. Onbegrijpelijk is dat niet; er zijn de afgelopen eeuwen ontzettend veel uiterst beroerde moraliserende gedichten geschreven. Maar ik ken ook heel wat ondermaatse autonome gedichten, dus wellicht bestaan er toch ook andere criteria dan die van Baudelaire. In de populaire liedkunst had men veelal geen weet of geen last van deze autonomistische agenda. Liedjes willen graag een publiek bereiken. Ze willen uitmaken in het leven van de luisteraar. De zogenaamd gevoelige snaren die ze daarbij raken, hebben uiteraard met liefde en verdriet te maken, maar vaak ook met onrecht en de aandrang daar tegen te vechten.

Na de Tweede Wereldoorlog heeft ook de popsong een autonomiseringsproces doorgemaakt. Bob Dylan en na een tijdje ook Lennon & McCartney brachten gevoelens of levenslessen niet meer expliciet over, maar gingen – net als dichters – complexe beelden, gefragmenteerde verhalen en bizarre personages inzetten. Het miraculeuze van hun onderneming was dat ze zich daarmee niet vervreemd hebben van hun publiek, maar het eerder extra aan zich hebben weten te binden. Over de liedjes uit het interbellum stelt Tom Waits dat ze 'tools for living' waren. (2) Ze brachten gemeenschappen samen, waren een instrument om samen te rouwen of te vieren. Een kleine eeuw later lijken gemeenschappen veelal uit elkaar gevallen, maar nog altijd wordt er samen gezongen. Meer dan ooit tevoren vormen liedjes de soundtrack bij ons leven. Via iPods en andere mp3-spelers kunnen we ze oproepen en afspelen wanneer we maar willen. 'The Road to Peace' zie ik niet meteen uitgroeien tot een *standard* die op feesten en partijen zal worden meegezongen. Maar het laat zich aanzien dat het nog jaren

gebruikt zal kunnen worden als alarmerende muziek bij een zoveelste reportage over dat conflict dat wij metonymisch plegen aan te duiden als 'het Midden-Oosten'.

Nawoord

Mijn huistaak is mijn spel – mijn spel is mijn huistaak *Over het plezier van de tekst*

Plezier... dat is een moeilijk woord.
(Stephen Jay Gould)

Ezra Pound, die onvermoeibare lezer en leraar, omschreef in *ABC of Reading* (1951) de literatuur als ‘an art originally intended to make glad the heart of man.’ (13) Dat hij het nodig vond om de oorspronkelijke bedoeling van deze kunstvorm te benadrukken, kan deels verklaard worden door het didactische doel van zijn boek: plezier is niet meteen het eerste waaraan je denkt wanneer je een cursus openslaat. Door er hier op te wijzen dat het bij hem toch een rol speelde, hoopte Pound allicht zijn studenten-lezers gunstig te stemmen. De vermelding is echter ook los van die *captatio benevolentiae* niet zonder betekenis: dat de oorspronkelijke functie van literatuur vermeld kán worden, geeft aan dat er intussen allerlei andere ‘toepassingen’ in het spel zijn geraakt. Literatuur wordt onderzocht, gerecenseerd en onderwezen, ze wordt in therapieën of als wandversiering gebruikt, er wordt intellectuele druk mee uitgeoefend en symbolisch kapitaal mee vergaard. En ja, ze wordt ook nog wel voor het plezier gelezen, maar dat is iets waar eigenlijk zelden over wordt gepraat en al bijna helemaal niet onder professionals.

Het belang(eloze) van de lezer

Het is een van de taboes in het literaire bedrijf, maar ik vrees dat (al dan niet professionele) literatuurbeschouwers veel minder plezier beleven aan het lezen van boeken dan gemeenzaam wordt gedacht en ook door henzelf wordt toegegeven. Niet dat we niet van literatuur houden, natuurlijk. Integendeel. We leven voor de literatuur. En we leven er ook van. Maar die overgave en afhankelijkheid zorgen voor een relatie tot de literatuur die bijgevolg onmogelijk nog ‘belangeloos’ kan worden genoemd. En net belangeloosheid lijkt me een noodzakelijke voorwaarde om echt van plezier te kunnen gewagen.

Plezier beleven we wanneer we een totaal ongebonden en onvoorwaardelijk gevoel van genot ervaren. We wandelen aan zee en voelen de wind. We eten een ijsje. We spelen met vrienden luidruchtig kaart. We kijken naar *The Fast Show* en vinden het brilliant. Maar, zo vrees ik, we kunnen niet langer met dezelfde vanzelfsprekendheid tot deze categorie rekenen:

we lezen een boek. De tijd van het onproblematische lezen van Dik Trom en Suske & Wiske is voorbij. En hij was voorbij toen we ons de vraag begonnen stellen: is dit literatuur? En zo ja (of: zo nee), wat is dan literatuur? Op dezelfde manier was ook het plezier van de ijsjesmaker voorbij toen hij zich afvroeg of een ander recept toch geen lekkerder resultaat zou opleveren. Net zo beschouwt de komiek – zo is algemeen bekend – humor als een zeer ernstige zaak. En van de kustthoreca is nog veel algemener bekend dat hij helemaal nooit meer content te krijgen is.

Niet dat er voor deze professionals geen plezier meer te vinden is. Alleen: dat plezier wordt verlegd. Het bedenken van een grap leidt dan tot plezier. Of het verbeteren van de vanille van het huis. Zo ook bij de literator. Het plezier van de tekst ontstaat niet zozeer bij het lezen van de tekst, maar bij het schrijven óver die tekst. Waar iemand letteren ging studeren omdat hij of zij graag boeken las, zo gaat iemand als literaturbeschouwer of -wetenschapper aan de slag omdat hij of zij veel over boeken kan vertellen. Tijdens dat vertellen – het schrijven – wordt de gelezen tekst opnieuw gecreëerd, duiken allerlei verbanden op, en vragen die al dan niet een antwoord krijgen. Het plezier dat zo ontstaat, is dat van de ontdekkingsreiziger die zich in een niet eerder op die manier geëxploreerd stuk regenwoud gewaagd heeft. Er is geploeterd en gezwogd, men is verdwaald en bijna verdronken, maar het gebied is toch in kaart gebracht. Ook een vorm van plezier natuurlijk, maar slechts in tweede instantie. Dat graduele verschil wordt echter zelden onderkend. Zeker in een katholieke, c.q. protestantse cultuur als de onze, waarin eerstegraadsplezier (we liggen lui in de zon, terwijl een lokale schone ons verkoeling toewuift) verdacht wordt gevonden, lijkt het erop of plezier pas écht plezier kan zijn wanneer het door opoffering, ontbering of hard werken is bereikt. Dezelfde ‘tactiek’ passen ook veel schrijvers en literatuurbeschouwers toe: ze beweren er veel plezier aan te beleven om, met een potlood en notitieboekje bij de hand, een boek te lijf te gaan, het te ontleden en de marges vol te krabbelen. Het is niet aan mij om in de krochten van hun ziel af te dalen en hun bewering in twijfel te trekken, maar toch: ik geloof hen eigenlijk niet. Ze doen me denken aan Wies Moens, die stelde dat dichten spel was, maar die met zijn verzen tegelijk toch ook een boodschap wilde uitdragen. De immer scherp kijkende Paul van Ostaijen tekende daarbij aan: ‘Moens komt mij zó voor: een jongen die wel graag wou spelen, maar ook zijn huistaak wil maken en nou maar met de overtuiging ‘mijn huistaak is mijn spel’ voor lief neemt.’ (165)

Het plezier van de tekst: een probleem

Ook Roland Barthes – de man, nochtans, die ‘het plezier van de tekst’ spreekwoordelijk maakte – heeft iets van Moens in zich. Dat blijkt onder meer uit wat hij in een interview uit 1972 zei over *Le plaisir du texte*: ‘Daarmee kom ik bij het probleem van het plezier van de tekst’. Het *probleem*, dus. En dat terwijl ‘plezier’ (in de standaardbetekenis die ik er hier aan geef) per definitie probleemloos hoort te zijn. In de context van Barthes’ oeuvre is dat ‘probleem’ uiteraard niet zo vreemd: minstens sinds *Mythologies* (1957) probeerde de Franse criticus nagenoeg alle aspecten van het dagelijkse leven te denaturaliseren, ze van hun vanzelfsprekendheid te ontdoen door hun ideologische lading te onderzoeken en te beschrijven. Alles wat evident, natuurlijk en probleemloos lijkt, wordt door hem met inzicht en scherpzinnigheid geproblematiseerd. Hij doet dat zo systematisch dat hij dus ook ‘plezier’ problematiseert.

Niet dat hij plezier verderfelijk of vulgair vindt. Integendeel. In *Le plaisir du texte* (1973, ik citeer naar de vertaling uit 1986) verzet hij zich met klem tegen de ‘kleingeestige mythologie’ die ons wil doen geloven dat ‘het plezier (en in het bijzonder het plezier van de tekst) een idee van rechts is.’ (29) Barthes schreef dit voor er sprake was van *political correctness*, en het mag duidelijk zijn dat deze mythologie intussen niet verzwakt is. Ze wordt overigens door beide kanten gevoed. Het lijkt inderdaad soms of voor links alles wat plezier kan opleveren – vakantie, Hollywood, lekker eten... – verkeerd is, want escapistisch, sussend en (dus) contrarevolutionair. En rechts zal nooit nalaten te benadrukken dat (voor hen een pleonasme:) volksvijandig links elk eenvoudig plezier – noem het John Grisham of Steven Spielberg, noem het VTM of SBS6 – pleegt af te doen als leeghoofdig of primair. Het betreft hier, kortom, die mythologie die wordt samengevat in een boutade die onder meer door Hugo Claus wel eens wordt opgedist: rechtse mensen vormen aangenamer gezelschap. Barthes, die met het ouder worden steeds minder moeite deed zijn hedonisme te verbergen, zal het hier zeer zeker oneens mee zijn geweest. Voor hem is plezier ‘tegelijk revolutionair en asociaal’ (30) en kan het door beide kampen geclaimd noch afgewezen worden. Barthes wil het plezier van de tekst duidelijk vrijwaren van welke ideologische inkapseling dan ook. Dat blijkt onder meer uit de flaptekst die hij schreef voor de eerste druk van *Le plaisir du texte*: ‘il faut affirmer le plaisir du texte contre les indifférences de la science et le puritanisme de l’analyse idéologique’. Vandaar wellicht dat Barthes het plezier ‘atopisch’ noemt. (30) Hij heeft een vrijplaats nodig waar hij het plezier kan onderbrengen, weg van het dubbele gevaar dat het bedreigt: de ideologie (die het plezier al naar gelang weigert of eenzijdig voor zichzelf opeist) én de wetenschappelijke

onverschilligheid (zij is niet geïnteresseerd in plezier, maar slechts in de mogelijkheden en uitkomst van haar eigen analyse). De wetenschap en de ideologie zijn dus vijanden van het plezier, omdat ze het respectievelijk negeren en recupereren. Voor Barthes is het plezier per definitie van een andere orde: het dient nergens toe. (Ik noemde het eerder 'belangeloos'.) Maar als het atopisch is en nutteloos, waarom het dan problematiseren? Waarom dan niet de filosofische heldendaad bij uitstek plegen en het plezier gewoon los te laten als object, het te laten 'zijn'?

Lezen om te schrijven

Het antwoord op deze vraag ligt wellicht verborgen in de schrijftuur van *Le plaisir du texte*. En dat bedoel ik letterlijk: in het feit dat Barthes erover schrijft. Hij schrijft over het plezier van de tekst omdat niet zozeer het lezen als wel juist het schrijven dat plezier bij hem opwekt. Ironisch genoeg gebruikt dus ook Barthes het (vermeend nutteloze) plezier. En hij doet het om nog meer plezier te krijgen. De ultieme pleziergenerator is bij hem immers het schrijven. In een interview voor *France Inter* uit 1975 praat de auteur uitvoerig over zijn motivatie bij het schrijven. In het begin van zijn loopbaan schreef hij vooral om zich in debatten te mengen, om een bepaalde strijd te voeren. Geleidelijk aan kwam hij echter tot de ontdekking dat hij *au fond* schreef omdat hij het graag deed, omdat hij er plezier aan beleefde. (Calvet 206) En dus vormde schrijven over het plezier van de tekst bij hem wellicht een plezier tot de tweede macht. Maar aangezien hij het (lees)plezier van de tekst aangreep óm te schrijven was dat plezier ook hier niet langer primair, ongeproblemiseerd.

De aard van die problematisering blijkt onder meer uit het onderscheid dat de auteur in zijn essay maakt tussen 'teksten van plezier' en 'teksten van genot'. Tot de eerste categorie behoren voor hem gecanoniseerde maar niet langer uitdagende teksten van Zola, Balzac, Flaubert, Proust, Verne... 'Dat is mijn plezier, maar niet mijn genot: dat maakt slechts kans bij het *absoluut nieuwe*, want alleen het nieuwe schokt (verzwakt) het bewustzijn'. (50) Eens te meer een veelbetekenend citaat: het uiteindelijke doel van het discursieve breinmonster Barthes blijkt bewustzijnsvermindering te zijn. Niet toevallig brengt hij later in het boek *genot* in verband met erotiek – ook daar houden de woorden op. In theorie althans, want in de praktijk blijkt dat hij juist woorden zal proberen te zoeken voor de ervaring die hem overvalt bij de genotstekst. Hij zal terugschrijven naar die tekst, ermee in dialoog treden, zijn stijl overnemen en trachten zo zelf ook een genotstekst te schrijven. De tweedeling teksten van plezier/genot correspondeert, zo beschouwd, met

dat andere intussen spreekwoordelijke onderscheid dat Barthes maakte (in S/Z) tussen lees- en schrijfbaar teksten. ‘Die tekst is leesbaar die ik niet opnieuw zou kunnen schrijven (kan ik vandaag de dag schrijven als Balzac?); die tekst is schrijfbaar die ik maar met moeite kan lezen of ik moest mijn leesregime volledig omgooien’ (Roland Barthes door Roland Barthes 129). Genotsteksten, schrijfbaar teksten: uiteindelijk ligt dus ook hier de klemtoon op het schrijven. ‘Scriptible’ mag binnen Barthes’ theorie dan al staan voor de activiteit van de bevrijde lezer, in de praktijk blijkt het lezen van die genotsteksten slechts de aanleiding voor het schrijven – een activiteit die Barthes in het eerder vermelde interview uit 1975 omschreef als ‘een nutteloos genot en dus een perversie’. (Calvet 206) Dat is een interessante variant van mijn eigen intuïtie, die juist het pleziervolle lezen als ‘nutteloos’ ziet en het schrijfplezier dat erop volgt als een perversie van dat eerste plezier. Maar over dat eerste plezier heeft Barthes het eigenlijk nauwelijks. Hij verplaatst in dit debat de doelpalen en wint de wedstrijd met 5-0. Maar tijdens het lezen zelf, haalt ook hij ten hoogste een gelijkspel. Pas in de verlengingen, wanneer hij met zijn systeemkaarten aan de slag kan en het schrijven wordt voorbereid, wordt het echt leuk voor hem. Niet toevallig noemt Susan Sontag op de flap van *Het plezier van de tekst* Barthes als dé auteur bij uitstek... over het schrijven. En wellicht evenmin toevallig is Barthes vooral populair bij critici, literatuurhistorici, essayisten en andere schrijvers: ook zij allen lezen... om te schrijven. Maar dat ‘lezen om te schrijven’ is in wezen niet minder een perversie van het eigenlijke lezen dan ‘reizen om te leren’ een perversie is van het eigenlijke reizen. De deconstructie mag ons dan al geleerd hebben dat ‘eigenlijk’ en ‘oneigenlijk’ niet zulke makkelijk te scheiden categorieën zijn, toch suggereert de vreemde blik van anderen wanneer je met pen en papier gewapend een boek in duikt dat er wel degelijk een verschil is.

Het plezier: onvatbaar als god of verslijtbaar als een kinderbroek?

Een Barthesiaanse denaturalisering van dat niet-perverse lezen-voor-het-plezier zou kunnen wijzen op het in ‘onze’ cultuur nog altijd wijd verspreide anti-intellectualisme, dat geneigd is elke analyse van een literair werk te beschouwen als een obscurantistisch en plezierdodende activiteit. In een échte lees- en commentariercultuur – de joods-talmoedische, bijvoorbeeld – is tekststudie vanzelfsprekend en maakt ze onwillekeurig deel uit van de omgang met het geschreven woord. Daar zou wellicht een omgekeerde reactie verwacht kunnen worden en beschouwt men het zonder meer lezen van een tekst als ‘onnatuurlijk’. Is dat de val waarin we vastzitten? Enerzijds toch overtuigd zijn van het belang van tekstanalyse, maar

anderzijds ook nog altijd eerstegraads willen genieten van literatuur? Dat zou van deze plezier-van-de-tekst-kwestie een zoveelste variant maken van de clichébotsing tussen een hardnekkig romantisch verlangen naar de ‘eerste keer’ (zie ook: de literatuur van Vijftig, COBRA...) en een meer dan gemiddeld ontwikkelde ratio die ook van dat plezier het fijne wil weten. En dat conflict kan natuurlijk onmogelijk opgelost worden. Over ‘plezier’ kan er immers niets zinnigs gezegd worden. Het is er of het is er niet. En als het er is, dan kun je wel proberen het te omschrijven, maar als het God of een ander metafysisch concept – daarin slagen kan je nooit. Iedereen die het bij deze ‘nederlaag’ niet wil laten, zal al snel het leesplezier (moeten) inruilen voor schrijfplezier. Hem of haar rest enkel de hoop er zo alsnog enige lol aan te beleven.

Maar ook door op deze manier om te gaan met literatuur begint de lezer/schrijver aan een achtervolgingsrace die hij nooit kan winnen. Je kunt wel proberen het literaire plezier op de staart te trappen, aangezien het object van de jacht (‘de literatuur’) steeds verandert, zal ook de jacht zelf blijven duren. Dat Barthes vaag blijft over welke teksten door hem als genotstekst beschouwd worden, heeft vermoedelijk hiermee te maken: de status van de literaire tekst is in dat opzicht immers wankel; wat de ene keer nog voor genot zorgt, is de volgende keer misschien al saai. Iets gelijkaardigs stelt hij in *Het plezier van de tekst*: hij noemt er dat plezier ‘onzeker’ omdat het bij een volgende lectuur weg kan zijn. Het genot van de tekst is niet onzeker, ‘het is erger: voortijdig’. (65) Het is onvoorspelbaar en dus nog veel minder herhaalbaar. Barthes noemt deze tekst van genot ‘absoluut intransitief’ (64), maar het is zeer de vraag of een tekst die aanleiding geeft tot (het schrijven van) een andere tekst wel intransitief genoemd kan worden. Binnen Barthes’ aanvoelen is hij dat echter wel, omdat voor hem, vóór alles, de vermelde grenssituatie voorop staat. De genotstekst is een tekst waarbij zijn mond openvalt en hij met die mond vol tanden achterblijft.

De vergelijkende grenzen van het genot

In *Roland Barthes door Roland Barthes* geeft hij aan dat dit genot niet gecreëerd wordt door iets dat aan een bepaald verlangen beantwoordt, maar veeleer door iets dat je overvalt en dat je niet had verwacht. En in die context citeert hij Ruusbroec: ‘Ik noem geestelijke dronkenschap die toestand waarin het genot de mogelijkheden overschrijdt die het verlangen had bespeurd.’ (122) Binnen het gebied van de literatuur zou dit soort genot dan opgewekt (kunnen) worden door teksten die je niet voor mogelijk had gehouden. Maar dat effect hebben teksten dus slechts kortstondig. Als ze er eenmaal zijn, is dit

soort tekst mogelijk gebleken, en kun je beginnen te anticiperen op de volgende adembenemende vernieuwing. Het is, zo samengevat, het verhaal van de moderne literatuur (cultuur) en in dat opzicht misschien wel een van de vele mogelijke verklaringen voor de nog immer gapende kloof tussen de ('Grote') moderne kunst en het ('grote') publiek: de eerste – verslaafd geraakt aan het door die nieuwe kunst zelf gegeneerde genot – putte zichzelf steeds sneller uit in formele grensverleggingen, terwijl het tweede rustig bleef genieten van wat al bekend en mogelijk geacht was (pure inleving, het eerstegraads leesplezier). Het is een situatie die voor een intrigerende paradox zorgt. Leesplezier is per definitie vluchtig en lezers die daarmee kunnen leven, weten zich via lectuur verzekerd van een blijvend plezier (*a joy for ever*), terwijl de professionele lezer met dat vluchtige plezier nauwelijks iets aan kan omdat hij het (of tenminste: iets) wil vastleggen, in een nieuwe tekst. Omdat de schrijvende lezer met dat plezier zo weinig kan, verlegt hij vrijwel automatisch zijn focus naar de meer blijvende aspecten van een tekst: de inhoud, de stijl of hun relatie tot de historische, ideologische of artistieke context.

Alleen in recensies wil het plezier dat een tekst de lezer bezorgt nog wel eens een aan bod komen, maar dat plezier garandeert in die context helemaal niet automatisch een positief oordeel over het boek in kwestie. Boeken heten al snel 'onderhoudend maar vooral ook wat oppervlakkig' of 'amusementele literaire fastfood' te zijn. Eerstegraadsplezier lijkt in deze context dus zelfs verdacht. En, andersom, blijkt de gelaagdheid van boeken waarvoor de lezer meer dan een beetje moeite moet doen om er plezier aan te beleven een pluspunt. Een nieuwe paradox: juist in de moderniteit – door Baudelaire gedefinieerd als 'le transitoire, le fugitif, le contingent' (222) – winnen boeken met een blijvende intellectuele kracht aan waarde, terwijl vluchtig (lees)plezier wordt afgedaan als goedkoop entertainment. De moderne schrijver staat in dat opzicht vaak op zeer gespannen voet met de moderniteit (en in veel gevallen dus ook met de 'vluchtige' media van die moderne tijd).

De kwaliteit van het plezier/Het plezier van de kwaliteit

Het brengt ons tot een volgende principiële vraag: in welke mate bepaalt het beleefde plezier de (kwalitatieve, affectieve) evaluatie van een tekst? Een lekker weglezend boek weet zich, zoals gezegd, niet verzekerd van een positieve reactie. Er moeten dus andere criteria meespelen. Terugredenerend vanuit de eerdere vaststelling dat plezier veelal pas ontstaat bij het schrijven (of zelfs: nadat het schrijven voltooid is), zou je kunnen vermoeden dat een tekst 'goed' wordt bevonden wanneer er veel over te zeggen valt. Toch is dat

niet het geval. Het is, uiteraard, niet het geval bij die teksten waarover veel slechts kan worden verteld (vooral de recensent kan een boosaardig soort plezier ervaren bij het eloquent de grond in boren van een boek), maar het geldt evenmin bij die teksten die heel veel interessants losmaken. Het gebeurt vaak dat een tekst die bij de eerste lectuur geen aangename of prikkelende sensaties teweegbrengt, toch allerlei intrigerende denkbeelden en betekenissen genereert zodra je erover begint te schrijven. Ook dan zit het plezier dus in het schrijven, maar dat plezier garandeert op zich geen positieve evaluatie van de besproken tekst. Het kan voor de criticus een intellectueel bevredigende bezigheid zijn om de zorgvuldige constructie van een sonnettenkrans te duiden, maar dat maakt de lectuur van die gedichten er niet automatisch minder saai om.

Ook als we de vraag omkeren, krijgen we geen eenduidig antwoord. Hebben teksten die we 'goed' vinden ons automatisch ook veel plezier bezorgd? Niet noodzakelijk. *Ulysses*, *De verwondering* en *De Kapellekensbaan* beschouw ik als weergaloze meesterwerken, maar toch hebben ze me bij wijlen verveeld. Hun kwaliteit moet dus (deels) elders liggen. In het feit dat je ze eindeloos kan blijven becommentariëren? In de troeven van die bepaalde hoofdstukken die alle mogelijke tegenwerpingen compenseren? Tot op zekere hoogte wel, ja. Een hoofdstuk als 'Ithaca' of de superieure toogpraat in Boons boek kunnen veel goed maken. Maar waarom dan geen romans verkiezen die alleen maar uit zulke prachtpassages bestaan? De dubbelzinnigheid blijft dus: er een pak verveling bij nemen, om dan beloond te worden – het klinkt als een nieuwe variant van het eerder gesignaleerde puriteinse werkethos: ergens in mijn huistaak zit mijn spel verborgen...

Zo'n dubbelhartige constructie oogst bij argeloze en andere niet-professionele lezers wellicht ongelooft of een spottend soort medelijden. Goed is (voor hen, waarom ook niet voor mij?) wat ons amuseert en doorlopend boeit. Slecht is wat ons verveelt, stoort en irriteert. In die laatste opsomming zit meteen ook een suggestie voor een 'oplossing' van deze kwestie: de professionele lezer acht zich superieur aan de argeloze lezer, omdat hij zijn irritaties en verveling niet uit de weg gaat, maar ze opzoekt en onderzoekt, ze thematiseert en waardeert. Deze van verveling kloppende pees onder dit wilde vlees van de woekerende modernistische roman, die wil ons iets zeggen, iets interessants. Hier zit, o taboewoord, een soort waarheid verborgen (wat zegt dit over mij en de cultuur waarin ik leef als dit me verveelt?) en daarnaar gaan en blijven we op zoek. Vandaar ook (onder meer) *Het plezier van de tekst* van Barthes: door erover te denken en te schrijven wordt de initiële verveling omgezet in intellectueel genot. Ook dit is echter, eens te meer, een oplossing die geen oplossing is. Dit intellectuele genot is groot en goed,

maar het kan in geen geval gelijk gesteld worden aan het argeloze, direct fysieke plezier dat, bijvoorbeeld, een concert, dansvoorstelling of film teweeg kan brengen.

Het plezier van de andere kunsten

Deze laatste bemerking kan natuurlijk eveneens makkelijk weerlegd worden: voor een muzikant, choreograaf of cineast is het argeloze plezier bij het aanschouwen van een opvoering in zijn of haar discipline gegarandeerd even problematisch als het lezen van een boek dat is voor een professionele lezer. Welzeker. Maar misschien is er toch een verschil. Een verschil dat misschien een ander licht kan werpen op 'het probleem van het plezier van de tekst'. Lezen is een *actiev*ere activiteit dan dans of film aanschouwen of dan het beluisteren van een concert of cd. De genoemde kunstvormen vergen veel minder directe inspanning van de toeschouwer: zolang oren en ogen geopend blijven, *ondergaat* hij ze onwillekeurig. Bij het lezen van een boek moet de lezer minstens zóveel aandacht opbrengen als het interpreteren van de letters en de leestekens vraagt. Misschien is het wel die noodzakelijk op te brengen aandacht die ervoor zorgt dat alles wat er bij een niet-triviaal boek extra bij komt (het leggen van verbanden, interpreteren) door de lezer al snel als 'werk' wordt beschouwd, terwijl er bij het bekijken van een film voldoende denk- en *processingruimte* overblijft om die activiteiten te combineren. Dit verschil verklaart wellicht ook (mede) waarom een prototypische postmoderne film als *Pulp Fiction* een veel groter publiek aanspreekt dan (tot op zekere hoogte vergelijkbare) romans als *Gravity's Rainbow* of *Underworld*. In de bioscoop besef je op een welhaast subliminaal niveau hoe de verschillende plotlijnen en discursieve uitweidingen met elkaar in verband kunnen worden gebracht, en terwijl die denkprocessen zich afspelen, hoef je geen seconde te missen van de grapjes en de spanning van het 'eigenlijke' verhaal. In *Gravity's Rainbow*, daarentegen, mag dan al een achtervolgingsscène zitten waarvan de producenten van *Indiana Jones* slechts kunnen dromen, de lezer kan hier pas in tweede instantie van genieten: nadát hij zich een weg heeft weten te banen door de lange zinnen van Pynchons moerassige proza. Die intrigerende schrijftuur kan bij de geoefende lezer ook wel een vorm van plezier teweegbrengen, maar nooit 760 vermoeiende bladzijden lang. Dat de lectuur van zo'n boek al gauw een uur of zeventig in beslag neemt, terwijl een 'lange' langspeelfilm zelden de 180 minuten overschrijdt, maakt in deze context uiteraard ook een verschil: de vele interne verwijzingen (motieven, citaten, varianten) binnen een gelaagde film kunnen door die verschillende 'leestijd' veel makkelijker (en dus met meer plezier?) met elkaar gecombi-

neerd worden dan in een roman. En toch. Zelfs een marathonfilm als *Die Zweite Heimat* (26 uur) zit een uitgeslapen toeschouwer makkelijker uit dan een korte, maar complexe roman van, pakweg, Perec. Niet dat ‘makkelijk’ in deze context een argument moet zijn, maar als we voor de literatuur een soort plezier willen vrijwaren dat níet met (al dan niet volgaarne volbracht) huiswerk gepaard gaat, helpt het toch dat dit plezier ook zonder hard werken kan worden bereikt.

Zijdelings plezier

Het lot van de poëzie is in dit opzicht typisch dubbelzinnig. De honderden studenten die ik de voorbije jaren vroeg naar de oorzaak van hun weinig enthousiaste en dus geringe omgang met gedichten wezen me er voortdurend op dat ze niet graag veel moeite doen om ‘iets’ aan een tekst te hebben; op zoek gaan naar verbanden en betekenissen – het vraagt te veel inspanning van deze mensen die hun plezier bijgevolg elders betrekken. Tegelijkertijd biedt de poëzie ofwel door de geringe lengte van het doorsnee gedicht of door haar, in vergelijking met romans, welhaast fragmentarische karakter de lezer de kans op een bijna terloopse manier in contact te komen met de verschillende kwaliteiten van de tekst. Vooral als je de fictie van een ‘totaalbetekenis’ van een gedicht opgeeft, kan het je leesplezier bezorgen schijnbaar toevallige associaties te maken tussen de tekst en je gedachten als lezer en andere aspecten van de buitenwereld. De relatief selecte kring van toegewijde poëzielezers zal het volgende, door Barthes in *Het plezier van de tekst* beschreven gevoel allicht herkennen: ‘Samen zijn met wie je bemint en aan iets anders denken: zo krijg ik de beste invallen, bedenk ik het beste wat ik voor mijn werk nodig heb. Dat geldt ook voor de tekst: hij geeft me het meeste plezier als hij er in slaagt zich indirect te laten beluisteren; als ik, bij het lezen ertoe gebracht word vaak op te kijken, iets anders te horen. Ik word niet noodzakelijk door de tekst van plezier *geboeid*; het kan een vluchtige, samengestelde, fijnzinnige, bijna verstrooide handeling zijn: een plotse hoofdbeweging, zoals die van een vogel die niet hoort wat wij beluisteren, die beluistert wat wij niet horen.’ (32) In dat opzicht lijkt de poëzie niet langer de meest *unzeitgemäße* van de literaire genres: fragmentatie, continuentie, beeldbetovering, (toegegeven: relatieve) snelheid – allemaal eigenschappen van het gedicht die de lezer plezier kunnen bezorgen. En het zijn ook allemaal eigenschappen die het gros van de interessante hedendaagse lyriek kenmerken en die de misschien verschrikte lezer een toegang kunnen bieden tot zelfs de langste en op het eerste gezicht meest hermetische gedichten. Immers: niemand – ook niet zelfverklaarde superexegeten als

Harold Bloom of George Steiner – slaagt erin om, bijvoorbeeld, de volledige *Flow Chart* (1991) van John Ashbery in zijn hoofd te kunnen houden of betekenis toe te kennen aan elk vers, laat staan aan elk enjambement. Tweehonderddertien buitengewoon compacte bladzijden lyriek: je kan er op promoveren en vast ook prachtig college over geven. Maar het moet mogelijk zijn en het is ook mogelijk ze gewoon te lezen, en al van op de eerste bladzijde geïntrigeerd, verstomd en geplezierd te worden door passages waarin expliciete en transparant verwoorde levenswijsheden en mysterieus open- en toevouwende beelden elkaar afwisselen:

We know life is so busy
but a larger activity shrouds it, and this is something
we can never feel, except occasionally, in small signs
put up to warn us and as soon expunged, in part
or wholly. (3)

En dan kan het schaamteloos zich toe-eigenen van de tekst beginnen. Ja, we weten dat lezen zo plezierig kan zijn. Maar het wordt verhuld door een uitvergroot plichtsgevoel waarvan we ons niet bewust zijn, tenzij wanneer een tekst er ons op wijst... Door de nog altijd spontane associatie van ‘roman’ met ‘verhaal’ is dit een leesstrategie die voor romans minder aangewezen lijkt, maar die onder meer in het polyglotte kreupelhout van *Finnegans Wake* of het filosofische labyrint van *Der Mann ohne Eigenschaften* goed kan werken. Hiermee wil natuurlijk niet gezegd zijn dat het lezen en becommentariëren van literatuur van nu af aan maar beter beperkt kan worden tot het toevallig en zijdelings besnuffelen van enkele flarden. Maar de professionele of anderszins door boeken gestreste lezer kan met deze fragmentarische manier van lezen misschien zijn of haar voordeel doen en een onverwachte ingang vinden tot de moderne literatuur.

Envoi

In zijn beroemde ‘Preface to Lyrical Ballads’ probeerde William Wordsworth zijn lezers erop te wijzen dat ze – mits ze zich over enkele conventies en andere gewoontepatronen heen konden zetten – ook aan zijn op het eerste gezicht misschien vreemde of zelfs onpoëtische verzen plezier konden beleven. Hoewel hij het *en passant* ook had over zijn ontstaanspoëtica, over zijn visie op het dichterschap, de verhouding tussen proza en poëzie en de plaats van het gedicht in de moderne tijd, vormt ‘giving immediate pleasure’ toch het hoofdmotief van zijn betoog en dus ook de kern van zijn litera-

tuuropvatting. Dat doel mocht uiteraard niet verward worden met ‘amusement and idle pleasure’ (603); bovenal wilde de dichter een lofzang schrijven op het leven en de natuur, en de ‘pleasure’ die hij ervoer in zijn bestaan wou hij via zijn gedichten overbrengen op de lezer. Deze romantische visie op het leven en het dichterschap is in de eenentwintigste eeuw niet meteen aan een revival toe, maar *the pleasure principle* kan toch wel enige herwaardering gebruiken. Wordsworth gaf aan dat een mentaliteitswijziging in dat proces welkom zou zijn, en de geschiedenis heeft aangetoond dat die wijziging er ook echt kon komen: zijn eigen werk werd snel gecanoniseerd en wordt zonder meer als ‘klassiek’ beschouwd, terwijl de soort poëzie waar hij zich tweehonderd jaar geleden tegen verzette intussen vrijwel volledig vergeten is. Door teksten niet alleen te beschouwen als geconcretiseerde vergaarbakken van ideologische concepten, maar door ze te zien als plezier brengende uitingen van een verbeelde werkelijkheid kon de dichter de band tussen gedicht en lezer herstellen. Naar Wordsworths naïeve concepten over taal, waarheid en realiteit moet beslist niet terugverlangd worden, maar naar zijn ambitie misschien toch wel.

Als de literaire kritiek, opnieuw naar het woord van Barthes, een ‘Genootschap van de Vrienden van de Tekst’ (20) wil zijn, dan mag zij zich niet beperken tot de objectiverende analyse van de hedendaagse academische praxis of de ideologische vooringenomenheid van het gros van wat voor verantwoorde (kunst)theorie doorgaat. Zij moet niet enkel oog hebben voor de politieke gelaagdheid en de verwevenheid van tekst en historische werkelijkheid, ze moet ook trachten rekenschap af te leggen van het plezier van de tekst. En daarmee bedoel ik dus niet alleen het schrijfplezier, maar ook de initiële esthetische verrukking die zelfs professionele lezers nog wel eens overvalt, maar waarvan ze tijdens het schrijven al te zelden blijk geven. Het spel en het plezier – ook dat moet onze huistaak zijn.

Verantwoording, noten, biblio- & discografie

'The spell-checker checks the lexemes, then respells them; hence, we see selected references get deleted'
(Christian Bök, *Eunoia*, 100)

Op het titelhoofdstuk en 'Kunsttaal hier, kunsttaal daar' na verschenen al deze teksten eerder. Voor deze boekuitgave zijn ze geactualiseerd, uitgebreid of anderszins onder handen genomen. Veel dank aan de redacties van *Armada*, *Dietsche Warande & Belfort*, *Gezelliana*, *De Morgen*, *Parmentier*, *Het Teken van de Ram*, *Tirade*, *Vers Twee* en, bovenal, in al haar wisselende maar steevast inspirerende samenstellingen, Yang voor hun commentaar en vertrouwen. En voorts bijzondere dank aan Kevin Absillis, Benno Barnard, Anne Becking, Bart Besamusca, Willem Bongers, Saartje Botha, Sascha Bru, Bert Bultinck, Piet Countenier, Gillis Dorleijn, Cecilia Gordano, Inez Hollander, Daniel Hugo, Dirk Van Hulle, Jos Joosten, Piet Joostens, Anton Korteweg, Marc Kregting, Arthur Langeveld, Tom Lanoye, Anneleen Masschelein, Tom Naegels, Dieuwke van der Poel, Annette Portegies, Marc Reugebrink, Matthijs de Ridder, J.H. de Roder, Erik Spinoy, David Van Reybrouck, Fabian Stolck, Tom Van de Voorde, Thomas Vaessens, Georges Wildemeersch, Dietlinde Willockx en Kitty Zijlmans voor inhoudelijke, bibliografische, logistieke of stilistische bijstand. Willem Bongers verdient een dubbele vermelding voor het zorgvuldig controleren van het register. Enkele ideeën, voorbeelden en citaten komen verschillende keren voor in dit boek. Om de essays ook apart lees- en consulteerbaar te maken, is er voor gekozen deze redundancies niet weg te werken. Wie dit vervelend vindt, mag zich gelukkig prijzen nog voldoende tijd te hebben om een boek van A tot Z te kunnen lezen. Voor wie ook na de Z nog meer wil, volgen hieronder noten en bibliografische referenties bij de verschillende stukken.

Oneigenlijk gebruik

Verschijnt hier voor het eerst.

Bibliografie:

- Dirk van Bastelaere, *Wwwhhooooosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*, Vantilt, Nijmegen, 2001.
Samuel Beckett, 'Dante...Bruno.Vico..Joyce.' In: *Disjecta. Beschouwelijk werk*, Historische Uitgeverij, Groningen, 1999, 3-22.
Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Harper & Row, New York, 1989.
Pierre Bourdieu, 'De produktie van geloof'. In: *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, Van Genep, Amsterdam, 1992, 246-283.
Geert Buelens, *Van Ostajien tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001.
Geert Buelens, 'Like seeds in the sand. On (the absence of) Flemish War Poets'. In: Serge Jaumain e.a., *Une guerre totale? La Belgique dans la Première Guerre mondiale. Nouvelles tendances de la recherche historique*, Algemeen Rijksarchief, Brussel, 2005, 597-614.
Bert Bultinck, *Numerous Meanings. The Meaning of English Cardinals and The Legacy of Paul Grice*, Elsevier Science Publishing Company, Amsterdam, 2005.
Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Parijs, 1998.
Gordon A. Craig, *The Politics of the Unpolitical. German Writers and the Problem of Power, 1770-1871*, Oxford University Press, New York/Oxford, 2005.

- Frederik van Eeden, 'Aan Zee'. In: *De Nieuwe Gids*, jrg. 1, nr. 4, april 1886, 130 (ook via dbnl.org).
- T.S. Eliot, 'Hamlet'. In: *Selected Prose*, Penguin Books, Melbourne/Londen/Baltimore, 1953, 104-109.
- Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993.
- Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth-Century Poetry*, St. Martin's Press, New York, 1978.
- Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, Londen, 1997.
- Julius De Geyster, 'Op Zeternams graf'. In: Victor E. van Vriesland (red.), *Spiegel van de Nederlandse poëzie van de Middeleeuwen tot en met de Tachtigers*, Meulenhoff, Amsterdam, 1986⁸, 665-666.
- Jacques Hamelink, 'Geen rauwer verborgenheid dan door doodgevolgenheid'. In: *Zilverzonnige en onneembare maan*, Querido, Amsterdam, 2001, 17.
- Joseph Harrington, *The Social Form of Modern U.S. Poetics*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2002.
- Roman Jakobson, 'Linguistics and Poetics'. In: *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/Londen, 1987, 62-94.
- Rob Kammelaar, Jacques Sicking en Menno Wielinga (red.), *Het monster van de oorlog. Nederlandse liederen en gedichten over de Eerste Wereldoorlog*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2004.
- Ian MacDonald, *The People's Music*, Pimlico, Londen, 2003.
- Elizabeth A. Marsland, *The Nation's Cause. French, English and German poetry of the First World War*, Routledge, Londen & New York, 1991.
- William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation xviii-xx siècle*, Minuit, Parijs, 2005.
- J. Mennekens, 'Hoog staat ge in ons vereering'. In: *Het Laatste Nieuws*, vrijdag 22 november 1918, 1.
- Multatuli, *Max Havelaar of de koffiweelingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*, Van Gorcum, Assen/Maastricht 1992 (1860).
- Tony Negri, "'Wording en controle". Toni Negri in gesprek met Gilles Deleuze'. In: *De Witte Raaf* 119, januari-februari 2006, 11-12.
- Paul van Ostaijen, 'Fritz Stuckenberg'. In: *Verzameld werk. Poëzie*. Music-Hall, *Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 280-281.
- Kees Ouwens, 'Ik heb gewankeld'. In: *Ben jij het, ik?*, Meulenhoff, Amsterdam, 2005, 48-49.
- H. Overst, '1 mei in Stockholm'. In: *Het Volk. Dagblad voor de Arbeiderspartij*, dinsdag 30 april 1917, 5.
- H. Overst, 'Wij denken vandaag...'. In: *Het Volk. Dagblad voor de Arbeiderspartij*, dinsdag 30 april 1918, 1.
- Martin Reints, 'Molshopen in de avond'. In: *Ballade van de winstwaarschuwing*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 13.
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington & Londen, 1978.
- Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino & De Sonnetten aan Orpheus*, Ambo, Baarn/Kritak, Antwerpen, 1996.
- Willy Roggeman, 'Hoor je de onverenigbaarheden, in'. In: *De gedichten 1953-2002*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 703.
- Wiktor Sjklowskij, 'Kunst als procédé'. In: Sjeff Bogman e.a. (red.), *Russies formalisme. Teksten van Sjklowskij, Jakobson, Eychenbaum en Tynjanow*, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, 1982, 11-32.
- Patti Smith, 'Jukebox Cruci-fix'. Oorspronkelijk in: CREEM, 1975. Hier geciteerd naar: Clinton Heylin (red.), *The Da Capo Book of Rock & Roll Writing*, Da Capo Press, [Boulder, Colo.], 2000, 397-400. (Online: <http://www.oceanstar.com/patti/poetry/jukebox.htm>)
- Paul Snoek, 'Een zwemmer is een ruiter'. In: *Verzamelde gedichten*, Manteau, Antwerpen, 1982, 278.
- Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, Parijs, 2007.
- Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, SUN, Nijmegen, 2002.
- Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1967.
- Internet:
 Website MoMA collectie: <http://moma.org/collection/>
 DaRkRoSe, 'Mijn Hart Is Leeg' (gedateerd 27 december 2000). (Online op: <http://www.gedichten-freaks.nl/10580/Mijn+Hart+Is+Leeg>)
 Marco Goud, 'Poëzie op straat in de 20e en 21e eeuw in Nederland'. In: *Neerlandistiek.nl*, 07.09b, oktober 2007. (Online: <http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000133/article.pdf>)

I

Gevallen van de wereld. Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie

Eerder verschenen in *Yang*, jrg. 33, nr. 3, september 1997, 262-269.

Bibliografie:

- Ingeborg Bachmann, *Frankfurter colleges. Problemen van de hedendaagse literatuur*, Amber, Amsterdam, 1991, 128 pp.
- J. den Boeft e.a. (red.), *Denken over dichten. Dertig eeuwen poëtische reflectie*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1994.
- Jozef Deleu [geautoriseerd citaat. bron niet teruggevonden]
- Bob Dylan, 'Death is Not the End'. Op: *Down in the Groove*, Columbia, 1988.
- Witold Gombrowicz, 'Tegen de dichters'. In: *Dagboek 1953-1969*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam, 1986, 342-354.
- Seamus Heaney, *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, Faber and Faber, Londen/Boston, 1995.
- Stefan Hertmans, 'Vitale melancholie'. In: *Sneeuwoosjes. Essays over literatuur*, Meulenhoff, Amsterdam/Kritak, Leuven, 1989, 169-175.
- Philip Larkin, 'Aubade'. In: *Collected Poems*, The Marvell Press, Faber and Faber, Londen/Boston, 1990 (1988), 208-209.
- Lucebert, 'de zeer oude zingt'. In: *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2002, 442.
- Andrew Motion, *Philip Larkin. A Writer's Life*, Faber and Faber, Londen, 1993.
- Martinus Nijhoff, 'Over eigen werk'. In: *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie*, Prometheus/Bert Bakker, Amsterdam, 1994, 242-269 (citaat op 260).
- Paul van Ostaïjen, 'Wies Moens en ik' & 'De gebruiksaanwijzing der lyriek'. In: *Verzamelde werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 328-330 & 369-379.
- Public Enemy, 'Don't Believe The Hype'. Op: *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, Def Jam, 1988.
- Anthony Thwaite (red.), *Selected Letters of Philip Larkin 1940-1985*, Faber and Faber, Londen/Boston, 1992.
- Jan Walravens, 'Phenomenologie van de moderne poëzie'. In: *Tijd en Mens*, jrg. 2, nr. 8, november-december 1951, 295-320.
- Jan Walravens, 'Ambassadeurs van de Stilte'. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 36, nr. 9, september 1952, 560-564.
- Albert Westerlinck, *Het Schoone Geheim der Poëzie. Beluisterd niet ontluisterd*, Uitgeverij Standaard-Boekhandel, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, 1946.

Notes Towards a Realist Construct. Over poëzie en werkelijkheid

Eerder verschenen in *Yang*, jrg. 37, nr. 1, april 2001, 67-74.

Bibliografie:

- Bruce Andrews, *I Don't Have Any Paper So Shut Up (or, Social Romanticism)*, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1992 (hieruit: 'Ben je het beu'. In: *Yang*, jrg. 36, nr. 3, november 2000, 368-373, vertaald door Dirk Van Hulle en Geert Buelens).
- Dirk van Bastelaere, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang*, jrg. 25, jubileumnummer, nr. 144, 1989-1990, 56-62.
- Dirk van Bastelaere, 'Koeien die loeien. Over ideologie en conformisme in de poëzie van Herman Leenders', in: *Wuwwhooooosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*, Vantilt, Nijmegen, 2001, 115-134.
- Dirk van Bastelaere, *Hartswedervaren*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2000.
- I.K. Bonset, *Nieuwe woordbeeldingen. De gedichten van Theo van Doesburg*, Querido, Amsterdam, 1975.
- Geert Buelens, 'Van op de hoge brug. Enkele losse notities over Nederlandse poëzie en -geschiedenis, alsook de buitenlandse'. In: *Bzzlletin Literair*, nr. 274, oktober 2000, 37-43.
- Geert Buelens, *Van Ostaïjen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001.
- Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Parijs, 1998.
- Herman de Coninck, 'De kunst van het stamelen'. In: *De vliegende keeper*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1995. (Opgenomen in: *Het proza 2*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 2000, 372-377.)

- Anton van Duinkerken, 'De wuivende'. In: *Verzamelde gedichten*, Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1960, 134-135 (oorspronkelijk uit *Verzen uit Sint Michielsgestel: legende van den wederkeer*, 1946).
- T.S. Eliot, 'The Music of Poetry'. In: *Selected Prose*, Penguin Books, Melbourne/Londen/Baltimore, 1953, 56-67.
- Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993.
- Jos de Haes, *Verzamelde gedichten*, Manteau, Antwerpen, 1986².
- Lyn Hejinian, 'Strangeness'. In: *Poetics Journal*, nr. 8 (juni 1989), 32-45.
- Paul van Ostaïjen, 'Karel van den Oever II'. In: *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 362-368.
- Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, University of Chicago Press, Chicago/Londen, 1996.
- Wiktor Sjkłowski, 'Kunst als procédé'. In: Sjeff Bogman e.a. (red.), *Russies formalisme. Teksten van Sjkłowski, Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow*, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, 1982, 11-32.
- Erik Spinoy, *Twee handen in het lege. Paul van Ostaïjen en de esthetica van het verhevene (Kant, Lyotard)*, Leuven, 1994 (onuitgegeven proefschrift).
- Erik Spinoy, 'Gezichtsbedrog'. In: *Parmentier*, jrg. 7, nr. 1, 1996, 33-36.
- Eddy van Vliet, 'Cognacglas'. In: Hans Warren (red.), *Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie*, Meulenhoff, Amsterdam/Kritak, Leuven, 1992, 464.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Athenaeum-Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1989.
- Ludwig Wittgenstein, Zettel, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1967.

Imagoprobleem, zei u? Over beroemde politici met een bijzondere hobby

Na bekroning met de 'kleine' Jan Hanlopprijs voor een ongepubliceerd essay in uitgebreide versie gepubliceerd in *Tirade*, nr. 401, jrg. 47, nr. 5, december 2003, 51-58. Met een andere intro en fors ingekort ook verschenen in *De Morgen*, 24 september 2003.

Het motto van Nekrasov (voor deze gelegenheid vertaald door Arthur Langeveld) is in het Engels te vinden in de lange transcriptie van het proces tegen Joseph Brodsky, afgedrukt en geanalyseerd in: Russel E. Burford, Jr., 'Getting the Bugs out of Socialist Legality: The Case of Joseph Brodsky and a Decade of Soviet Anti-Parasite Legislation'. In: *The American Journal of Comparative Law*, jrg. 22, nr. 3, zomer 1974, 465-508 (het citaat op 490).

Andere bronnen (volgorde zoals ze in de tekst voorkomen):

Therapeutische en andere 11-septembergedichten:

- Diane Ackerman, *Origami Bridges. Poems of Psychoanalysis and Fire*, HarperCollins, New York, 2002.
- Bob Holman & Margery Snyder (red.), *Poems after the Attacks*, een online-bloemlezing met gedichten over 9/11: <http://poetry.about.com/od/ourpoemcollections/a/poemsafterattac.htm>

Gedichten tegen de oorlog in Irak:

- Sam Hammil (red.), *Poets Against The War*, Thunder's Mouth Press/Nation Books, New York, 2003.

Thabo Mbeki:

- Thabo Mbeki, 'vaarwel aan Madiba'. In: Antjie Krog (red.), *Met woorde soos met kerse. Inheemse verse*, Kwela Boeke, Kaapstad, 2002, 72-73.
- Thabo Mbeki, [Speech by President Mbeki at the Smart Partnership Dinner at the 3rd Southern Africa International Dialogue], Victoria Falls, 4 October 1999] (Online: <http://www.dfa.gov.za/docs/speeches/1999/mbeki1004.htm>)
- Thabo Mbeki, [Speech meant for delivery by the President of South Africa, Thabo Mbeki, at the Closing Session of the WCAR, 7 September 2001]. (Online: <http://www.racism.gov.za/substance/speeches/mbeki10907.htm>)

Eugene Terre Blanche:

- Tolbos poësie voorgedra deur Eugene Terre Blanche met musiekverwerking deur Kevin Pienaar, vcd-Trio Records 1998.
- Gedichten online op de site van de Afrikaner Weerstandsbeweging: http://www.awb.co.za/gedigte_a.htm

cd-opname online: http://www.awb.co.za/aflaai_a.htm

The Best of Louis Theroux's Weirdest Weekends Vol. 2 – BBC dvd

[anoniem], 'Groot Karwats van AWB ontboesem "sielepyn" en "fienterhart" op debuut-cd'. In: *Die Burger*, 6 november 1998.

Carel Lessing, 'Terre' Blanche skuif veglus opsy vir cd met sy gedigte'. In: *Beeld PLUS*, 11 november 1998.

Osip Mandelstam, 'Wij leven zonder onder onze voeten ons land te voelen'. In: *Wie een hoefijzer vindt. Gedichten en essays*, Van Oorschot, Amsterdam, 1982, 62.

Het oordeel van de rechter wordt vermeld in het nawoord bij Osip Mandelstam, *Zwarte aarde*, Kritik, Leuven, 1986, 118.

Herman Van Rompuy – lievelingsgedichten en eigen haiku's op: <http://www.hermanvanrompuy.be/>

Dominique de Villepin:

Dominique de Villepin, [Discours du Ministre des Affaires Etrangères, lors de la remise de décoration au poète Marocain, M. Mohamed Bennis] (Online:

http://www.diplomatie.gouv.fr/actu/print_bul.asp?liste=20021104.html#Chapitre4)

Hubert van Humbeeck, 'Voorop in het verzet'. In: *Knack*, 19 maart 2003, 102.

Baldur von Schirach, 'Unsre Fahne flattert uns voran!' In: Helmut Kreuzer & Ingrid Kreuzer (red.), *Deutsche Gedichte zwischen 1918 und 1933*, Reclam, Stuttgart, 1999, 307-308.

Over Daniel Ortega:

Alan Zarembo, 'Return of the Rebel'. In: *Newsweek*, 6 augustus 2001.

Poëzie in Nicaragua: 'Disaster and disillusion in Nicaragua'. 24 maart 1999. (Online: http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/crossing_continents/294531.stm)

Radovan Karadzic:

Engelse vertalingen van vier gedichten, waaronder de in het essay geciteerde, online: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/karadzic/radovan/poems.html>

Engelse vertalingen van drie in 2005 in boekvorm gepubliceerde nieuwe gedichten, online: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4353554.stm>

Jay M. Surdukowski, 'Is Poetry a War Crime? Reckoning for Radovan Karadzic the Poet Warrior'. In: *Michigan Journal of International Law*, 26:673, winter 2005. (Online: <http://ssrn.com/abstract=710081>)

Al-Qaeda:

Over het gedicht van Bin Laden over de aanval op de U.S.S. Cole:

Alan Feuer, 'When Sensitivities Run High, Parsing the Tone on the Bench'. In: *The New York Times*, 4 maart 2001.

Korte analyse en situering van aan Bin Laden toegeschreven verzen:

Maureen Dowd, 'Vanity Foul'. In: *The New York Times*, 16 december 2001.

Over hoe een van de aan Bin Laden toegeschreven gedichten plagiaat blijkt te zijn (de auteur is Yusuf Abu Hilalah) en Bin Ladens eigen creatie beperkt bleef tot het vervangen van 'monumenten' door 'torens':

Judith Shulevitz, 'The Close Reader: Ode to Terror'. In: *The New York Times Book Review*, 10 maart 2002.

Engelse versie van een gedicht van Osama bin Laden, met commentaar en context:

David Rohde, 'A Nation Challenged: Al Qaeda; Verses From bin Laden's War: Wielding the Pen as a Sword of the Jihad'. In: *The New York Times*, 7 april 2002. (In het Nederlands opgenomen (met gedichtvertaling door Bernard Dewulf) in *De Morgen*, 10 september 2002.)

Geoffrey Nunberg, 'Bin Laden's Low-Tech Weapon'. In: *The New York Times*, 18 april 2004.

Over de poëzie-tape van Ayman al-Zawahiri:

<http://www.cnn.com/2006/WORLD/meast/01/20/zawahiri.tape/index.html>

Saddam Hussein:

Widiane Moussa, 'Saddam the poet ready for hangman'. In: *Sunday Times*, 14 mei 2006.

Leo Kwarten, "O Irak, mijn geest blijft fier overeind". ' In: M, december 2006, 65-68.

Presidents as Poets: Poetry Written by United States Presidents: online op de website van de Library of Congress: <http://www.loc.gov/rr/program/bib/prespoetry/index.html>

The Police, 'De Do Do Do, De Da Da Da'. Op: Zenyatta Mondatta, A&M, 1980.

De poëzie van paus Johannes Paulus II:
Romeinse triptiek, De Prom, Amsterdam/Antwerpen, 2003.
Easter vigil and other poems, Hutchinson, Londen, 1979.

Expliciete lyriek (nu ook voor abstracto's!) Over levenslessen, sentiment en anekdotiek in de moderne poëzie
Eerder verschenen in Yang, jrg. 41, nr. 2, juli 2005, 193-202.

Bibliografie:

John Ashbery, *Where Shall I Wander. New Poems*, Ecco (HarperCollins), New York, 2005.
Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, New York University Press, 1965 (1947).
Anna Balakian, *Surrealism. The Road to the Absolute*, The University of Chicago Press, Chicago & Londen, 1986 (1959).
Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001.
Paul Éluard, *Poésies 1913-1926*, Gallimard, 1992 (1971).
Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993
Wouter Godijn, *Kamermuziek of de weg naar de onverschilligheid*, Contact, Amsterdam, 2005.
Gerrit Kouwenaar, *Totaal witte kamer*, Querido, Amsterdam, 2002.
Gerrit Kouwenaar, *het bezit van een ruïne*, Querido, Amsterdam, 2005.
Lucebert, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2004.
Paul van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn*, Vantilt, Nijmegen, 2006.
Yang – Expliciete lyriek, jrg. 33, nr. 3, september 1997.

Discografie:

The Singing Detective. Music from the BBC-TVserial written by Dennis Potter, Connoisseur Collection, pott cd 200, 2 cd, 1993.
Raymond van het Groenewoud, 'Habba habba hoek hoek'. Op: Habba, EMI, 1984.

Streepjescode. Over de aangrijpende startstopmethode van Emily Dickinson

Eerder verschenen in Yang, jrg. 42, nr. 3, oktober 2006, 419-428.

Noten:

1 Getallen na een L verwijzen naar de driedelige brievenuitgave. De andere getallen verwijzen naar de biografie van Habegger of, wanneer het verzen betreft, naar de nummering van Dickinsons gedichten door Thomas H. Johnson. (*The Poems of Emily Dickinson*, driedelige editie uit 1955; editie zonder apparaat 1960). In 1998 bracht R.W. Franklin een nieuwe driedelige variërendeditie uit (eveneens *The Poems of Emily Dickinson* genoemd, ik citeer de gedichten naar deze editie). Op basis van uitvoerig onderzoek van de manuscripten probeerde Franklin de chronologie van de gedichten te reconstrueren, wat leidde tot een totaal nieuwe nummering. Deze is hier niet overgenomen, omdat ze buiten de academische wereld vooralsnog weinig ingeburgerd is. Zowel de Stassaert-, Van Santen- als Van Strijtem-vertaling gebruikt de Johnson-editie en -nummering. Verstegen geeft eveneens de Johnson-nummers, maar ordent de gedichten in zijn Dickinson-vertaling op basis van nog een andere editie van Franklin, het tweedelige *The Manuscripts of Emily Dickinson* (1981) waarin de veertig door Dickinson zelf voor eigen gebruik gemaakte bundelingen (bekend als de *Fascicles*) van ongeveer 800 van haar gedichten worden gereconstrueerd.

In beperkte mate in *My Emily Dickinson* en expliciet in de twee andere vermelde essays gaat Susan Howe uitvoerig in op de consequenties van deze manuscripten voor de lectuur en interpretatie van Dickinson – consequenties die alvast Franklin zelf niet onder ogen durft te zien, volgens haar. Johnson en Franklin hebben de gedichten van Dickinson *genormaliseerd*, varianten geschrapt, interpunctie en regel-

bouw geharmoniseerd en strofen aangebracht waar die er bij de auteur niet (op die manier) zijn. Kortom: ze hebben de in hoge mate onbepaalde verzen volgens poëtische standaardstructuren in het gelid gebracht. Aan een volstrekt nieuwe editie waarin recht wordt gedaan aan de complexiteit van de originele schrijftuur wordt nog gewerkt. Susan Howe en amerikanisten en editiewetenschappers Jerome McGann, Marta L. Werner, Ellen Louise Hart, Sharon Cameron en Martha Nell Smith pleiten hierbij voor een zo getrouw mogelijke weergave van de manuscripten, waarbij, cruciaal voor Howe en Cameron, de door Dickinson onderaan de bladzijde vermelde varianten een integraal deel van het gedicht uitmaken en er dus niet langer tussen die varianten gekozen hoeft te worden – een opvatting die smeekt om een elektronische editie, die dus in de maak is. Ook de correspondentie, zo suggereert Howe, moet op deze manier uitgegeven worden, onder meer omdat ook hier liggende streepjes het schriftbeeld bepalen. In deze context citeert ze dichter Jack Spicer, die al in 1956 in een recensie van de Johnson-editie opmerkte: 'The reason for the difficulty of drawing a line between the poetry and prose of Emily Dickinson is that she did not wish such a line to be drawn. If large portions of her correspondence are considered not as mere letters—and indeed, they seldom communicate information, or have much to do with the person to whom they were written—but as experiments in a heightened prose combined with poetry, a new approach to her letters opens up.' In een opmerkelijke combinatie van feministische literatuurkritiek en elektronische editiewetenschap wordt deze suggestie nu gevolgd, in een poging Dickinson te 'bevrijden' van de 'mannelijke' bemoeienissen die de eigenheid van haar schrijftuur aangetast zouden hebben.

De vraag blijft natuurlijk in hoeverre hiermee recht wordt gedaan aan Dickinson, dan wel of hier een hedendaagse agenda over haar werk wordt geschoven. Een agenda waarin een L=A=N=G=U=A=G=E poëtica (vorm = inhoud, in de meest extreme variant), feministische overtuigingen (traditionele strofbouw = patriarchale knechting) en editiewetenschappelijke opvattingen (de instabiliteit van de tekst) elkaar hebben gevonden. Het basisargument van Howe klinkt alvast overtuigend: 'As a poet, I cannot assert that Dickinson composed in stanzas and was careless about line breaks. In the precinct of Poetry, a word, the space around a word, each letter, every mark, silence, or sound volatizes an inner law of form—moves on a rigorous line.' Zo beschouwd, zal Dickinsons werk in de nieuwe editie wellicht meer verwantschap vertonen met dat van de Mallarmé van *Un Coup de dés* dan met de poëzie van tijdgenoten als Browning of, zelfs, Hopkins. In plaats van de excentrieke negentiende-eeuwse eenzaamheid, wordt Dickinson zo een tijdgenoot. In de maatgevende bloemlezing *Poems for the Millennium* van Jerome Rothenberg en Pierre Joris wordt ze op die manier gepresenteerd, tussen Baudelaire en anonieme Russische klankgedichten: het manuscript en een (van de klassieke edities verschillende) transcriptie van 'My Life had stood – a Loaded Gun', gevolgd door commentaar uit Susan Howes *My Emily Dickinson* maken haar tot een van de voorlopers van de moderne poëzie.

Bibliografie:

- Bibliografie:
 Emily Dickinson, *The Letters of Emily Dickinson*, The Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958 (3 vols).
 Emily Dickinson, *The Complete Poems*, Little Brown and Company, Boston/New York, 1960.
 Emily Dickinson, *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, The Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981 (2 vols.).
 Emily Dickinson, *The Poems of Emily Dickinson. Variorum Edition*, The Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1998 (3 vols.).
 Emily Dickinson, *Brieven*, vert. Louise van Santen, de Prom, Baarn, 1991.
 Emily Dickinson, *Geheimen. Gedichten en citaten*, vert. Louise van Santen, de Prom, Baarn, 1996.
 Emily Dickinson, *De mooiste van Dickinson*, vert. Ivo van Strijtem, Lannoo/Atlas, Tiel/Amsterdam, 2002.
 Emily Dickinson, *Goedemorgen – Middernacht*, vert. Lucienne Stassaert, uitgeverij P, Leuven, 2005.
 Emily Dickinson, *Gedichten i*, vert. Peter Verstegen, Van Oorschot, Amsterdam, 2005.
 Emily Dickinson, *Gedichten ii*, vert. Peter Verstegen, Van Oorschot, Amsterdam, 2007.
 Arnon Grunberg, [Yasha-column], vpro-gids, 29 oktober 2005.
 Alfred Habegger, *My Wars Are Laid Away in Books. The Life of Emily Dickinson*, Random House, New York, 2001.
 Susan Howe, *My Emily Dickinson*, North Atlantic Books, Berkeley, California, 1985.
 Franz Kafka, *Brieven 1902-1919*, Querido, Amsterdam, 1968.
 Gerrit Kouwenaar, *Een geur van verbrande veren*, Querido, Amsterdam, 1992.
 Jerome Rothenberg & Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume One. From Fin-de-Siècle to Negritude*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londen, 1995.
 Erik Spinoy, 'Emily's doos.' In: *Nieuw Wereldtijdschrift*, 1989, nr. 6, 48-53.

Internet:

www.emilydickinson.org: Dickinson Electronic Archives, Martha Nell Smith e.a. (eds.)

Susan Howe, 'Some Notes on Visual Intentionality in Emily Dickinson' in: *HOW(ever)*, 3:4 (januari 1987). (Online: http://www.scc.rutgers.edu/however/print_archive/alertsvol3no4.html#some)

Susan Howe, 'These Flames and Generosities of the Heart. Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values'. In: *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1993. (Online: <http://www.writing.upenn.edu/library/Howe/index.html> [= een uitgebreide versie van de lezing uit 1987])

Gene zijde van het wit (eeuwig onvoltooid). Over het fragmentaire

Eerder verschenen in *Parmentier*, jrg. 7, nr. 4, lente 1997, 82-86.

Noten:

1 Nee, blijkt. In het Grieks staat er 'sumballoometha', sum = samen + ballein = werpen; een Engelse vertaling van dit fragment op het internet geeft 'conjectures'.

2 In 'Rifbouw' (Van Bastelaere), p. 58.

3 Zie ook de indrukwekkende passage die Willy Roggeman hieraan wijdde in zijn essay 'Kafka und kein Ende'.

Bibliografie:

Dirk van Bastelaere, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang*, jrg. 25, jubileumnummer, nr. 144, 1989-1990, 56-62.

Marc Beerens, Jos Joosten, Frank Tazelaar, 'Openingen'. In: *Parmentier*, jrg. 7, nr. 4, winter 1996, 59-69 (gesprek met Han Schouten).

Heraclitus, *Fragmente*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1987.

Heraclitus, *Spreuken*, Ambo, Baarn, 1993.

Willy Roggeman, 'Kafka und kein Ende'. In: *Yang*, 'Postumiteiten', jrg. 32, nr. 4, september 1996, 107-116.

Han Schouten, 'Gedichten'. In: *Parmentier*, *Nieuwe Psalmen*, jrg. 6, nr. 4, najaar 1995, 101; *Parmentier*, jrg. 7, nr. 1, 1996, 45-48; en *Parmentier* jrg. 7, nr. 4, 71-81.

'Aspiring towards the condition of music'. Enkele notities over het strategische gebruik van muziek in de poëzie

Eerder opgenomen in *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 147, nr. 3, 2002, 315-327.

Noten:

1 Dat klopt overigens niet helemaal: nadat hij eerst teksten van onder meer Rilke, Petrarca, Nietzsche en Bethge op muziek zette, begon Schönberg ook eigen teksten te gebruiken. Zie de oevrecatalogus in (Freitag 1991:177-181). Overigens komt het 'O Wort'-citaat uit de opera *Moses und Aron* (1923-1937), waarvoor de componist ook zelf het libretto schreef. 'O Wort, o Wort, das mir fehlt!' zijn de woorden waarmee Moses op het eind van het tweede bedrijf moedeloos ter aarde zijgt.

Bibliografie:

Gerrit Borgers, Paul van Ostaijen. *Een documentatie*, Bert Bakker, Den Haag, 1971.

Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Exact Change, Cambridge, MA, 2000.

Eberhard Freitag, *Arnold Schönberg*, Contact, Amsterdam, 1991.

Lukas Huybrechts, 'Alle nattigheid afgeschud' [interview met Olga Neuwirth]. In: *Knack*, jrg. 31, nr. 13, 28 maart 2001, 79-80.

Mark Insingel, *Woorden zijn Oorden*, In de Knipscheer, Haarlem, 1981.

Max Kazan e.a., 'Labris-suite'. In: *Labris*, jrg. 2, nr. 4, juli 1964, 5-30.

Marc Kregting, *Hakkel je, hakkel je*. Brieven, Prometheus, Amsterdam, 2000.

Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divigations. Un coup de dés*, Gallimard, Parijs, 1994.

Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Deel 2. Poëzie. Bezette Stad en Nagelaten Gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.

- Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Deel 4. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
- Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1998.
- Ilja Leonard Pfeijffer, *Het glimpen van de welkwiak*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 2001.
- Jerome Rothenberg & Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume One. From Fin-de-Siècle to Negritude*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londen, 1995.
- Kurt Schwitters, 'ursonate' (1922-1932). In: *Das literarische Werk. Band 1. Lyrik*, Dumont, Köln, 1998 (1981), 214-242.
- Kurt Schwitters, 'Meine Sonate in Urlaute' (1927). In: *Das literarische Werk. Band 5. Manifeste und kritische Prosa*, Dumont, Köln, 1998 (1981), 288-292.
- Tom van de Voorde, 'De enorme losheid van de dingen: Marc Kregting tussen poëzie en jazz'. In: *Poëziekrant*, jrg. 25, nr. 4, juli-augustus 2001, 24-30

Internet:

Jason Gross, 'Steve Reich: Early tape pieces' [interview met Steve Reich]. Online: <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich2.html>

Discografie:

- Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, Concertgebouworkest o.l.v. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon 2cd, 1996.
- Kurt Schwitters, *Ursonate*, Wergo cd, 1993. (Met aanklikbare partituur, biografische en poëtische duiding en hyperlinks naar andere uitvoeringen (o.a. van Jaap Blonk en Christian Bök) ook te horen op: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>)
- The Ornette Coleman Double Quartet, *Free Jazz. A Collective Improvisation*, Atlantic, 1961 (1998).
- Steve Reich, 'It's Gonna Rain' (1965) & 'Come Out' (1966). Op: *Works 1965-1995*, 10cd, Nonesuch, 1997.
- Jaco Pastorius, 'Portrait of Tracy'. Op: *Jaco Pastorius, Epic/Legacy*, 1976 (2000).

Kunsttaal hier, kunsttaal daar. Battus, Christian Bök en de zegeningen van het Nederlandse taalgebied

Verschijnt hier voor het eerst.

Noten:

1 Nogal wat van de Vlaamse postmodernen en postpostmodernen deden dit inzicht op in colleges van Brems. In boekvorm staat de meest uitgesproken verdediging ervan in *De dichter is een koe*: 'Daarom klinken de zogenaamd direct-emotionele gedichten zo vals, omdat ze ontkennen dat ze uit taal gemaakt zijn, omdat ze blijven verwijzen naar de emotie waarin ze hun oorsprong vonden. En mét die emotie verdwijnen ze zelf. Ze zijn vals, niet omdat de emotie vals was, maar omdat ze de onbetrouwbaarheid van de taal niet onderkend hebben en die niet tot hun voordeel hebben gebruikt. De emotie die er in de poëzie toe doet is niet de emotie waaruit het gedicht ontstaat, maar de emotie die door het gedicht gemaakt wordt. Dichters hebben dat al duizenden keren gezegd, maar het kan niet genoeg herhaald worden. In de 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' van Van Ostaijen staat het allemaal. Iedereen die om poëzie geeft moet die minstens één keer per jaar herlezen.' (137) Ook in de bijbels van het Nederlandse academische literatuuronderwijs – Sötemanns *Over poëtica en poëzie* en het boek *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* – komt deze opvatting prominent aan bod.

2 Zie over deze Angelsaksische recensiepraktijk die taalgerichte en -onderzoekende poëzie volstrekt negeert: Messerli 2007.

3 In het juryrapport wordt uitdrukkelijk vermeld dat Brandt Corstius de P.C. Hooft-prijs krijgt voor zijn 'beschouwend proza' (www.pchooftprijs.nl). In zijn dankwoord stelt de auteur '[i]k beweer helemaal niet dat ik de beste essayist van Nederland ben' (in Meinderts 54), waarmee hij in zekere zin bevestigt de prijs voor dat genre te hebben ontvangen. Over zijn bezigheden als Battus wordt niet gesproken.

Bibliografie:

- Dirk van Bastelaere, 'De Leerstoel voor Verzoenende Poëziekritiek'. In: *De Morgen*, 22 april 1999.
- Battus, *Opderlandse taal- & letterkunde*, Querido, Amsterdam 1981. (Online via www.dbnl.org)
- Christian Bök, *Eunoia*, Coach House Books, Toronto, 2002 (14^{de} druk; oorspr. 2001).

- G.J. van Bork e.a., *Twee Eeuwen Literatuurgeschiedenis. Poëtische Opvattingen in De Nederlandse Literatuur*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1986.
- Hugo Brems, *De dichter is een koe. Over poëzie, De Arbeiderspers*, Amsterdam 1991.
- Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth-Century Poetry*, St. Martin's Press, New York, 1978.
- Aad Meinders (red.), P.C. Hoofd-prijs. Theo Thijssen-prijs. Toekenningen, juryrapporten en dankwoorden, Stichting P.C. Hoofd-Prijs voor Letterkunde, Den Haag, 1993.
- Paul van Ostaijen, 'De gebruiksaanwijzing der lyriek'. In: *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 369-379.
- Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago University Press, 1992.
- J.H. de Roder, *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie*, Vanilt, Nijmegen, 1999.
- Kurt Schwitters, 'ursonate' (1922-1932). In: *Das literarische Werk. Band 1. Lyrik*, Dumont, Köln, 1998 (1981), 214-242.
- A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985.
- Yang. Somsy, jrg. 36, nr. 3, november 2000.

Internet:

- Weblog Poëzienotities van Jeroen Mettes: <http://n30.nl/poezienotities.html>
- Website mtvU Ashbery Poet Laureate: http://www.mtvu.com/on_mtvu/ashbery/
- Website P.C. Hoofdprijs: <http://www.pchoofdprijs.nl/>
- Christian Bök online:
- Eunoia: http://www.chbooks.com/archives/online_books/eunoia/a.html
- Een interactieve variant van het E-hoofdstuk: http://www.ubu.com/contemp/bok/eunoia_final.html
- Door de auteur helemaal voorgelezen op: <http://www.ubu.com/sound/bok.html>
- Schwitters' *Ursonate* helemaal uit het hoofd uitgevoerd door Bök: idem
- Bök-site op het Electronic Poetry Center: <http://epc.buffalo.edu/authors/bok/>
- Opnamen van andere teksten & een lang interview door studenten, Bob Perelman, Rachel DuPlessis en Charles Bernstein met Bök op PennSound/University of Pennsylvania: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bok.html>
- Douglas Messerli, 'What is to be Done?' In: *Jacket*, nr. 32, april 2007. (Online: <http://jacketmagazine.com/32/messerli-stein.shtml>)
- Marjorie Perloff, 'The Oulipo Factor. The Procedural Poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall'. In: *Jacket*, nr. 23, augustus 2003. (Online: <http://jacketmagazine.com/23/perloff-oulip.html>)

Klikken en klakken. Geluid en betekenis in field hollers, scat en andere klankgedichten

Een vroege versie werd als 'The sound of two tongues clicking. Sound & meaning in fieldhollers, blues poems and avant-garde poetry' opgenomen in de congresreader Jelle Dierickx & Helen White (red.), *Proceedings 'On the Sound(s) of Poetry'*. FWO Research Society on Foundations of Music Research., IPEM-Dept of Musicology, Ghent University, 2003, 8 pp.

Noten:

- 1 Eliot Weinberger, geciteerd in http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-bio.html
- 2 Jed Rasula bracht in *The Cambridge Companion to American Modernism* Armstrongs scat expliciet in verband met dadaïstische klankgedichten. (172) Ook Duke bracht Gillespie in verband met de avant-gardestische traditie.

Bibliografie:

- C. Buddingh', *Alle gorgelrijmen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2003.
- Geert Buelens (red.), *De 100 beste gedichten van 2001*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2002.
- Blaise Cendrars, *Poésies complètes: 1912-1924*. NRF, Gallimard, Parijs, 1991.
- Robert Fraser, *West African Poetry. A Critical History*, Cambridge University Press, 1986.
- Jan Hanlo, *Gedichten*, Van Oorschoot, Amsterdam, 1999.
- F. Harmsen van Beek, *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985 (1965).
- John Leefmans, *Retro*, In de Knipscheer, Haarlem, 2001.

- Neil Leonard, 'The jazzman's verbal usage'. In: Andrew Clark, Riffs & Choruses. *A New Jazz Anthology*, Continuum, Londen/New York, 2001, 324-331.
- Michael Lentz, *Lautpoesie/Lautmusik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Selene, Wien, 2000 (2 delen).
- Paul Oliver, *Conversation with the Blues*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Paul van Ostaijen, *De Feesten van Angst en Pijn*, Vantilt, Nijmegen, 2006.
- Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
- Eugene B. Redmond, *Drumvoices. The Mission of Afro-American Poetry*, Anchor Books, New York, 1976.
- Jed Rasula, 'Jazz and American Modernism'. In: Walter Kalaidjian (red.), *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge University Press, 2005, 157-176.
- Jerome Rothenberg (red.), *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania*, Anchor Books, New York, 1969 (1968).
- Jerome Rothenberg & Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume One. From Fin-de-Siècle to Negritude*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londen, 1995.
- Jerome Rothenberg & Pierre Joris (red.), *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry. Volume Two. From Postwar to Millennium*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londen, 1998.
- Kurt Schwitters, 'ursonate' (1922-1932). In: *Das literarische Werk. Band 1. Lyrik*, Dumont, Köln, 1998 (1981), 214-242.
- Kurt Schwitters, 'Meine Sonate in Urlaute' (1927). In: *Das literarische Werk. Band 5. Manifeste und kritische Prosa*, Dumont, Köln, 1998 (1981), 288-292.
- Alyn Shipton, *A New History of Jazz*, Continuum, Londen/New York, 2001.
- Tristan Tzara, 'Poèmes Nègres'. In: *Oeuvres complètes. Tome 1, 1912-1924*, Paris, Flammarion, 1975, 441-489.
- Elijah Wald, *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Amistad/HarperCollins, New York, 2005 (2004).
- Shane White & Graham White, *The Sounds of Slavery. Discovering African American History Through Songs, Sermons, and Speech*, Beacon Press, Boston, 2005.

Internet:

- Website over hollers: <http://www.ibiblio.org/hollerin/hollerin.htm>
- Jas H. Duke, 'Sounds, sound poetry, and sound/text compositions'. In: *NMA 10*, 1992. (Online: <http://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Duke.html>)
- Shane White & Graham White, 'Hearing Slavery: Recovering the role of sound in African American slave culture'. In: *Common Place. The Interactive Journal of Early American Life*, 2001 (1:4): <http://www.historycooperative.org/journals/cp/vol-01/no-04/slavery/white.shtml>
- Library of Congress-website van de '1939 Southern Recording Trip' van John en Ruby Lomax, inclusief opnamen, getranscribeerde teksten, foto's en fieldnotes: <http://memory.loc.gov/ammem/lohtml/lohome.html>
- Website met uitgebreide collectie klankpoëzie: <http://www.ubu.com/sound/>
- De Ursonate door Schwitters en andere performers: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>
- Songteksten van 't Hof van Commerce: http://www.muzikum.eu/artiesten/t_hof_van_commerce-295/songteksten/
- Website van De Jeugd van Tegenwoordig: <http://www.dejeugdvantegenwoordig.com/>
- Slim Gaillard op ubuweb: <http://www.ubu.com/ethno/soundings/gaillard.html>
- Engelse vertalingen van Tzara's *Poèmes Nègres*: <http://www.ubu.com/ethno/poems/01.html>

Discografie:

- Louis Armstrong, *Hot Fives and Sevens (1925-1929)*, JSP Records 4cd, 1999.
- Duke Ellington & Adelaide Hall, 'Creole Love Call'. Op: *Ebony Rhapsody. The Great Ellington Vocalists*, BMG cd, 2001.
- Slim Gaillard, 1945: Volume 2, Classics cd, 1945 (ed. 2002).
- Marvin Gaye, *What's Going On*, Motown, 1971 (ed. 1998).
- The Dizzy Gillespie Story 1939-1950*, Proper 4cd, (ed. 2001).
- Hollerin', *Rounder Records* cd 0071, 1995.
- 't Hof van Commerce, *En in Izzegem*, Kinky Star cd, 1998.

De Jeugd van Tegenwoordig, *Parels voor de zwijnen*, Magnetron Music cd, 2005.
 The Mills Brothers, *The 1930s Recordings*, JSP 5 cd, 2000.
 Charley Patton, *Complete Recordings 1929-1934*, JSP Records 5 cd, 2002.
 Kurt Schwitters, *Ursonate*, Wergo cd, 1993.
 Tom Zé, *Todos Os Olhos*, Continental, 1973. Op cd: *Serie Dois Momentos*, Vol. 1, WEA cd, 2000.
 Tom Zé, *The Best of...*, Luaka Bop cd, 1990.

Filmografie:

Lomax the Songhunter, regie Rogier Kappers, dvd in: *Kalverliefde. Gouden Kalfwinnaars Beste Documentaire 1982-2005*, 6 dvd, NFF/Cinema Delicatessen, 2006.
When We Were Kings, regie Leon Gast, dvd, 1996 (ed. Universal 2003).

Yo Brother Pound! Dag kleine vis. Nog maar eens een Verdediging van de Poëzie

Geschreven in opdracht van het Cultureel Centrum in St. Niklaas en aldaar als 'Defense of Poetry' uitgesproken op maandag 19 april 2004. Ingekort verschenen als 'De dichter is een rapper' in *De Morgen* op 21 april en integraal in *Yang*, jrg. 40, nr. 2, juni 2004, 255-266.

Noten:

1 Shelley verwijst hier letterlijk naar het evangelie volgens Mattheus [Matt 25:29], in de betekenis waarin het Mattheus-principe ook in onze cultuur wordt gebruikt: 'They [the promoters of utility] have exemplified the saying, 'To him that hath, more shall be given; and from him that hath not, the little that he hath shall be taken away.' The rich have become richer, and the poor have become poorer [...] Such are the effects which must ever flow from an unmitigated exercise of the calculating faculty.' (Oxford Anthology, 756)

2 In een bewoording die, op het eind van volgend citaat, vooruit lijkt te lopen op de latere futuristische aanvallen op een cultuur waarin musea en bibliotheken doel- en ziellose opslagplaatsen van kennis en kunst werden: 'We have more moral, political and historical wisdom, than we know how to reduce into practice; we have more scientific and economical knowledge than can be accommodated to the just distribution of the produce which it multiplies. The poetry in these systems of thought, is concealed by the accumulation of facts and calculating processes.' (757)

3 Cf. deze uitspraak van Mallarmé uit zijn artikel 'Les hérésies artistiques. L'art pour tous' van 15 september 1862: 'Un art, c'est-à-dire un mystère accessible à des rares individualités... O poètes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux.' (in Mounin, 14)

4 Zie: 'It can hardly be denied that [...] the poetry of the "single voice", is now dying both from inward exhaustion and external erosion.' (Easthope, 161). En: 'that the Romantic lyric, the poem as expression of a moment of absolute insight, of emotion crystallized into a timeless patterns [sic], gives way to a poetry that can, once again, accommodate narrative and didacticism, the serious and the comic, verse and prose. [...] Minor poets continue to write neo-Romantic lyric; [...] At the same time, a new poetry is emerging that wants to open the field so as to make contact with the world as well as the word.' (Perloff 1985, 180-181)

5 Zie hiervoor de inleiding bij Perloff 1989, Perloff 1992 en haar bijdrage in Roberts&Allison 2002.

6 Zie ook: 'Bourgeois poetic discourse now has no real audience. It is kept alive only in a tainted and complicit form.' (Easthope, 161).

Bibliografie:

J. den Boeft e.a. (red.), *Denken over dichten. Dertig eeuwen poëtische reflectie* Amsterdam University Press, Amsterdam, 1994.
 Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*, Methuen, Londen & New York, 1983.
 Ralph Waldo Emerson, 'The Poet'. In: Nina Baym e.a. (red.), *The Norton Anthology of American Literature*, Volume 1, Norton & Norton, New York/Londen, 1989, 984-999.
 Stéphane Mallarmé, 'Het boek, spiritueel instrument'. In: *Yang*, 'O Alfabet', jrg. 35, nr. 3, september 1999, 291-294.
 Georges Mounin, *Poésie et Société*, Presses Universitaires de France, Parijs, (1962), 1968?
 Novalis, *Fragmenten*, Colibrant, Deurle, 1978.
 Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, (1985), 1996.

- Marjorie Perloff (red.), *Postmodern Genres*, Oklahoma Project for Discourse and Theory, University of Oklahoma Press, Norman/Londen, (1989), 1995.
- Marjorie Perloff, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago University Press, 1992.
- Andrew Michael Roberts & Jonathan Allison (red.), *Poetry and Contemporary Culture. The Question of Value*, Edinburgh University Press, 2002.
- Percy Bysshe Shelley, 'A Defence of Poetry'. In: Harold Bloom & Lionel Trilling (red.), *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, New York/Londen/Toronto, 1973, 746-762.
- Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Bantam, New York, (1855, 1892), 1983.

Laaglandse Luddites. Twee eeuwen landleven bij Guido Gezelle en H.H. ter Balkt

Eerder verschenen in *Gezelliana. Kroniek van de Gezellestudie*. Echo's-nummer (Dietlinde Willockx, red.), nr. 2002/2-2003/1, 100-127.

Noten:

- 1 Piet Meeuse had het in dit verband over 'de symbolen van een dynamisch boerenleven dat voor de dichter voorgoed verleden tijd is geworden.' (Meeuse 1992, 120) Hierbij kan worden aangetekend dat de dynamiek van dat boerenleven in zekere zin het oeuvre van Ter Balkt genereert. Alvast het vitalisme van het boerenbestaan wordt zo in zijn werk gevrijwaard.
- 2 Vergelijk met wat Piet Meeuse schrijft over de latere bundel *Tegen de bijlen*: 'De titel zelf zinspeelt daar ook op: deze poëzie is geschreven 'tegen de bijlen' – tegen de vernietiging van wat hem lief is.' (Meeuse 1998, 28)
- 3 Een extra aanwijzing voor deze lectuur bevat een opmerking van de dichter in een interview waar hij het, naar aanleiding van *Oud Gereedschap Mensheid* Moe heeft over het 'slijpen van de zeis' (in *Kuyper&Diepstraten* 1978, 79).
- 4 Zie Ter Balkts ironische uitspraak over Wallace Stevens: 'je weet het maar nooit met die symbolisten'. (Ter Balkt 1990) En veel explicieter in een interview: 'Er is veel dood in de nieuwe poëzie. En dat komt door de symbolisten. Daar is alles verkeerd gegaan. De symbolisten haten de werkelijkheid, vonden die te plat. Door het symbolisme wendde de poëzie zich af van de wereld. Logisch dat de wereld zich toen ook afwendde van de poëzie.' (in *Vervoort* 1994, 38) Zie ook (Meeuse 1998, 26).
- 5 Met deze romantische, pantheïstische natuurverering wordt op scherpe wijze afgerekend in het essay 'Wordsworth in de tropen' van Aldous Huxley: 'Voor ons, die leven in een gematigd klimaat in het tijdperk van Henry Ford, is Natuurverering haast een natuurlijk gegeven. Het kost geen moeite een zwakke en reeds overwonnen vijand lief te hebben. Maar een vijand waarmee je nog steeds op voet van oorlog verkeert, een niet overwonnen, onoverwinnelijke en altijd actieve vijand die steeds in beweging is, nee, die heb je niet lief, die moet je niet liefhebben. [...] Het is jammer dat hij [Wordsworth] nooit buiten de Europese grenzen is geweest. Een reis door de tropen had hem genezen van de zekere en gemakkelijke en behaaglijke pantheïsme. Een paar maanden in het oerwoud zouden hem ervan hebben overtuigd dat de verscheidenheid en volslagen onbekendheid van de Natuur minstens even echt en veelbetekend zijn als haar verstandelijk ontdekte eenheid. En in die vochtige en drukkende duisternis, te midden van bloedzuigers en onheilspellend verstrengelde klimpalmen, zou hij niet langer zo zeker zijn geweest van de heilige anglicaanse aard van die fundamentele eenheid.' (Huxley 1997, 448-454)
- 6 En in een ander interview, over de poëzie van vóór de Tweede Wereldoorlog die hij verkiest: 'En bij Julie Gezelle en die grappenmaker Minne [...] Gezelle was origineel'. (in *Vervoort* 1994, 37)
- 7 Vergelijk: 'De diepste kern van Gezelles natuurliefde is natuurtheologie: Godsaanbidding.' (Westerlinck 1977, 372)
- 8 Vergelijk: 'De sfeer in het ouderlijk huis was er een van hardwerkend nog landelijk leven. Men was er voortdurend met planten en dieren bezig. Vogels werden geschoten en opgezet, eieren uitgebroed, zaad verzameld, jonge planten verzorgd tot groei, bomen gekweekt, vruchten geplukt.' (D'haen 1987, 74) En in een ander register, naar aanleiding van de stamboom van de familie Gezelle: 'wees nu daarmee overtuigd, dat die stam, zoo uitzonderlijk rijk aan allerhande kunstbegenadigdheid, met heel zijn verleden wortelt in de zuiverste, meest onvermengde landelijkheid'. (Baur 1930, 14)
- 9 Voorts onder meer ook nog in D43 (62), GGG54 en ND11E4 (3-4). Zie voor een systematische analyse van honderd gedichten waarin Gezelle over de natuur spreekt: (D'haen 1987, 434-442). Uit haar analyse blijkt overigens dat relatief veel van deze gedichten niet tegelijk ook over God handelen (cf. infra).
- 10 De eerste druk van *Groenboek* bevatte overigens een gedicht dat 'De akker-distel' heet.
- 11 Meestal wordt het lagere (de duivel) met zwart geassocieerd, het hogere (zuivere, goddelijke) met

wit. Dat Ter Balkt dit omkeert, heeft wellicht te maken met zijn voorliefde voor 'het lager geplaatste' (in Kuyper&Diepstraten 1978, 80). Ook zijn vermelde liefde voor de underdog kan hiermee in verband worden gebracht.

12 Dezelfde dubbelzinnigheid blijkt ook uit de erotische laag in Ter Balkts poëzie. Gedichten – telkens weer uit *Groenboek* – als 'De zomer 1', 'De zomer 2', 'Waterlelies 2', en 'Zonnedaauw' bezingen niet alleen het levenslustige van de natuur, maar leggen ook een direct verband met de fysieke, erotische vitaliteit van de mens (vrouw). 'Met haar tanden bloot, haar rokken/hoog, in t gele hooi, slaapt de zomer/in haar oksel & kruis wilde zuring en honing', staat er in 'De zomer 1'. (Ter Balkt 2000, 149) In *Rijmsnoer* van Gezelle komen ook zomergedichten voor, maar de weinige mensen die daar in optreden, doen dat veel geslachtslozer. 'Als alle lieden,/die gaan en staan./'goendag!' mij bieden/en spreken aan,/dan snoere en binde ik/mijn' kommernis:/dan ondervinde ik/dat 't zomer is!' ('Zommer', R68)

13 De romantiek is wel vaker met deze dichters in verband gebracht. Wat Gezelle betreft: zie onder meer (Baur z.j., iii, xxv), (Westerlinck 1977, 437-447) en (Couttenier 1993). En voor Ter Balkt: (Fens 1973, 55), (Van der Vegt 1988), (Meeuse 1992, 136), (Gerbrandy 1998) en (Meeuse 1998, 26). Ook de tekst op de achterzijde van *Tegen de bijlen* is in dit opzicht interessant. Wellicht is die door de dichter zelf geschreven. Hij heeft het hier expliciet over hoe de 'Romantiek, de laatste bezielde stroming in de poëzie, trachtte met de bezetenheid en het enthousiasme, de woede en de verdooldheid eigen, de verbrokkeling en het verlies aan vrijheid van het individu – opgekocht door de vrolijke nieuwe machines van de industrie (de Goliath die zou winnen) – tegen te houden en te bestrijden.' (Ter Balkt 1998a)

14 Strikt genomen was de wereld voor Gezelle bij de zondeval uit elkaar gevallen. Vergelijk (D'haen 1987, 471).

15 Vergelijk: 'When Romantic poems deal with Nature and Imagination, then, they are invoking a specific network of doctrinal material. Ecological Nature is the locus of what is stable and orderly, and it is related to Imagination as a set of vital hieroglyphs is related to an interpretative key.' (McGann 1983, 69)

16 Zie hierover (Westerman 1999, 18-22, 235-8, 243-51).

17 Vergelijk: 'De golf van voedselrellen in 1847 begon op 2 maart in Brugge, met uitlopers naar Verviers, Luik, Sint-Martens-Latem, Elsene, Waver, Leuven [...] en Ronse. Het Brugse hongeroproer was het ergst. De autoriteiten waren totaal nietvoorbereid op die snelle en onverwachte plundering van bakkerijen. Als eerste lont aan het kruivvat maakte dat Brugse oproer een spontane en wanhopige indruk.' (Deneckere 1997, 87) Witte vermeldt dat misoogsten 'de lagere, niet-koopkrachtige bevolkingslagen nog aan de rand van de hongersnood brengen, zoals duidelijk bleek tijdens de landbouwcrisis van 1845-1847'. (Witte 1997, 40) Zie specifiek voor de toestand in Brugge (Van den Abeele 1982).

18 Varianten op dit thema zijn legio te vinden in Gezelles poëzie. Hier een citaat waarin de klemtoon ligt op Godsvertrouwen. In de winter heeft de kraai geen eten, maar moet hij geduldig wachten tot de lente loont: 'Gij betrouwt op God, onwetend/aan zijn' wetten vastgeketend;/die u vult en voedsel schiept,/eer hij u in 't leven riep.//[...] Laat den winter eens verdwijnen,/laat de Aprilsche zonne schijnen:/dan, o kraaie krijgt ge uw deel/in Gods goedheid, algeheel.' (T37, 49-52 + 89-92)

19 Vergelijk: 'Zijn poëzie spiegelt ook de rusteloosheid, de verwarring en de versplintering van een op drift geraakte wereld die kraakt in haar voegen.' (Meeuse 1992, 134)

20 Ook deze kwestie wordt in Gezelles natuurpoëzie gereflecteerd. In 'Laat mij...' uit *Rijmsnoer* (R5), bijvoorbeeld, smeekt hij om 'landwaarts' te mogen vluchten en alles van de stad en 'van al heur eeuwig zuchten' achter zich te mogen laten. Hij wil helemaal opgaan in het land ('diep en verre in 't land verdwenen') en daar God ontmoeten en zijn liefde voor Hem uitspreken. De slotfrase vat het samen: 'dat is rust!' God valt hier samen met de dood, met het definitieve afscheid van alle contingente dagelijkse dingen, waarvan de stad het symbool bij uitstek is.

21 Zie hierover ook (Buelens 2001, 42).

22 Zie hiervoor (Spinoy 1999).

Bibliografie:

- A. van den Abeele, 'Hongeroproer te Brugge 2 en 3 maart 1847. Een breekpunt tijdens de "Ellende der Vlaanders".' In: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, jrg. 119, nr. 3-4, 1982, 131-192. [anoniem], 'Een nieuwe Habakuk'. In: *Boerderij*, jrg. 57, nr. 45, augustus 1973.
Habakuk 11 de Balker, *Oud Gereedschap Mensheid Moe*, De Harmonie, Amsterdam, 1976.
H.H. ter Balkt, 'Dankwoord'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde 1979-1980*, 105-109.
H.H. ter Balkt, 'Een constructief land waar alleen nog vorm bestaat' (recensie Ad Zuiderent, *Op het droge*). In: *Het Parool*, 29 juli 1989.
H.H. ter Balkt, 'J. Bernlëfs wereldvreemde werkelijkheid' (recensie J. Bernlëf, *De noodzakelijke engel*). In: *Het Parool*, 29 september 1990.

- H.H. ter Balkt, *Tegen de bijlen. Oden en Anti-Oden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1998.
- H.H. ter Balkt, 'Reis, niet naar het Springendal, maar verder. Interview met hemzelf'. In: *Parmentier*, jrg. 9, nr. 1, 5-11.
- H.H. ter Balkt, *In de waterwingebieden. Gedichten 1963-1999*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000.
- Frank Baur, *Uit Gezelle's leven en werk*, Volksreeks 232, Davidsfonds, Leuven, 1930.
- Frank Baur, 'Guido Gezelle'. In: *Guido Gezelle's Dichtwerken*, Standaard Boekhandel, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, z.j., i-xxix.
- William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1992 (ca. 1790).
- Geert Buelens, *Van Ostaïjen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001.
- Albert Camus, *De zomer*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1976 (vertaling van *L'été*, 1954).
- Piet Couttenier, 'Medio juni 1858: Te Roeselare verschijnt de anonieme brochure Kerkhofbloemen. Guido Gezelle en de romantische poëzie.' In: Schenkeveld-Van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, 479-484.
- Gita Deneckere, *Sire, het volk mort. Sociaal protest in België 1831-1918*, Hadewijch, Antwerpen/Baarn, AMSAB, Gent, 1997.
- Christine D'haen, *De wonde in 't hert. Guido Gezelle: een dichtersbiografie*, Lannoo, Tiel, 1987.
- Jan Elemans, *De muze op klompen. Een onderzoek naar de gestalte van de boer in onze letterkunde van ganzeveer tot balpen*, Orion, Desclée De Brouwer, [z.p.], 1972.
- Kees Fens, 'De poëzie'. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, 41-57.
- Piet Gerbrandy, 'Tegen de spotters. Het romantisch engagement van H.H. ter Balkt'. In: Harry Bekering en Ad Zuiderent (red.), *Jan Campert-prijzen 1998*, Vantilt, Nijmegen, 1998, 7-26.
- Guido Gezelle, *Gezelles ondticht*, Heidelberg, Hasselt, 1960.
- Guido Gezelle, *Verzameld Dichtwerk*, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen/Amsterdam, 1980-1991, (8 vol.), waarbij:
 D = Dichtoefeningen (vol. 1 van *Verzameld Dichtwerk*)
 LER = *Lieder en Eergedichten et Reliqua* (vol. 2)
 NDII = *Nagelaten dichtwerk II* (vol. 6)
 R = *Rijmsnoer* (vol. 4)
 T = *Tijdkrans* (vol. 3)
- Aldous Huxley, 'Wordsworth in de tropen'. In: *Yang*, jrg. 33, nr. 4, december 1997, 447-454.
- Sjoerd Kuyper & Johan Diepstraten, "Ik ben een volksdichter! Er is alleen geen volk meer". In: *Bzzlletin*, jrg. 7, nr. 60, november 1978, 67-82.
- Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, The University of Chicago Press, Chicago/Londen, 1983.
- Piet Meeuse, *De jacht op Proteus. Essays*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1992.
- Piet Meeuse, 'Bezigen en bezweren. Over de nieuwe poëzie van H.H. ter Balkt'. In: *Parmentier*, jrg. 9, nr. 1, 22-30.
- Thomas R. Pynchon, 'Is it O.K. to be a Luddite?' In: *The New York Times Book Review*, 28 oktober 1984, 1, 40-41.
- Lucas Reijnders, *Het boerenbedrijf in de Lage Landen. Geschiedenis en toekomst*, Van Gennep, Amsterdam, 1997.
- Erik Spinoy, 'Gezelle en de tandeloze tijd'. In: *Standaard der Letteren*, nr. 2440, 11 februari 1999, 8.
- Jan van der Vegt, 'H.H. ter Balkt'. In: *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, mei 1988, 1-9.
- John Vervoort, 'H.H. ter Balkt. "Ik ben een der laatste geëngageerde dichters".' (interview) In: *Poëziekrant*, jrg. 18, nr. 1, januari-februari 1994, 36-38.
- Albert Westerlinck, *De innerlijke wereld van Guido Gezelle*, Gottmer, Nijmegen/Orion, Brugge, 1977.
- Frank Westerman, *De graanrepubliek*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1999.
- Els Witte, met medewerking van Jan Craeybeckx en Alain Meynen, *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden*, VUB Press, Brussel/Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1997⁶.

Een heel klein beetje oorlog. België in de Russische propagandapoëzie uit de Eerste Wereldoorlog

Eerder als 'God, tsaar en volk' in korte versie verschenen in *De Morgen*, 9 november 2005.

Noot:

¹ Mon Detrez verbindt het personage met Verhaeren op basis van enkele biografische details die wellicht ook de Russische media hadden gehaald en die een parallel kennen in het toneelstuk: de ontmoeting van het hoofdpersonage met de koning, bijvoorbeeld, en het feit dat de schrijver in het stuk en in de werkelijkheid met de auto van de koning wordt geëvacueerd. (Detrez 210) In de relatief uitvoerige passage over dit toneelstuk in *Patriotic Culture in Russia during World War I* ziet Jahn een andere bekende Belgische schrijver als model, Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, over wie in het buitenland blijkbaar geruchten de ronde deden dat hij, net als de schrijver in het stuk, vrijwillig dienst zou hebben genomen in 1914. (127) Ook in *The Dial* werd in 1915 Maeterlinck genoemd als inspiratiebron voor de hoofdpersoon. Wellicht geeft deze brief van Andrejev uit augustus 1914 uitsluitsel: 'I intend to write a play – whose heroes are sub rosa Verhaeren, Vandervelde, and others.' (in Kaun 133, noot 4).

Bibliografie:

- Anna Achmatova, *De echte twintigste eeuw. Autobiografisch proza*, De Arbeiderspers, Amsterdam/ Antwerpen, 2006.
- Leonid Andrejev [Andrejev], *De smarten van België. Spel in zes tafereelen*, Meulenhoff, Amsterdam, 1918.
- Benno Barnard, 'Voorwoord'. In: Benno Barnard, Paul Dirckx, Werner Lambersy (red.), *Ceci n'est pas une poésie. Een Belgisch-Franstalige Anthologie belge francophone*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2005, 29-30.
- Jean Blankoff, 'Emile Verhaeren gezien door de Russen'. In: Emmanuel Waegemans (red.), *Het land van de Blauwe Vogel. Russen in België*, Dedalus, Antwerpen, 1991, 166-175.
- Richard Cork, *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, Yale University Press, New Haven/Londen, 1994.
- Raymond Detrez, 'De smarten van België. Leonid Andrejev en België tijdens de Eerste Wereldoorlog'. In: Emmanuel Waegemans (red.), *Het land van de Blauwe Vogel. Russen in België*, Dedalus, Antwerpen, 1991, 204-216.
- Orlando Figes, *Tragedie van een volk. De Russische Revolutie 1891-1924*, Nieuw Amsterdam, Amsterdam, 2006.
- Ben Hellman, *Poets of Hope and Despair. The Russian Symbolists in War and Revolution (1914-1918)*, Helsinki, 1995.
- Hubertus F. Jahn, *Patriotic Culture in Russia during World War I*, Cornell University Press, 1995.
- Alexander Samuel Kaun, *Leonid Andrejev; a critical study*, Benjamin Blom, New York/Londen, 1969.
- King Albert's Book. *Een hulde aan den Koning der Belgen en het Belgische volk vanwege voornamen en gezaghebbende personaliteiten door de wereld heen*, The Daily Telegraph, Londen, 1914.
- V.V. Majakovski, *Werken*, Van Oorschot, Amsterdam, 1993.
- Igor Severjanin, 'Poëzie over België'. In: Emmanuel Waegemans (red.), *Het land van de Blauwe Vogel. Russen in België*, Dedalus Antwerpen, 1991, 11.

'Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen' Oorlog, nihilisme en modernisme bij Van Ostaijen

Eerder verschenen in Geert Buelens & Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996, 129-146.

Noten:

- ¹ Zie: Richard Cork, *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, Yale University Press, New Haven and Londen, 1994, 57.
- ² Van Ostaijen wordt geciteerd naar de vierdelige standaardeditie:
¹: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie*. Music-Hall, Het Sienjaal, De Feesten van Angst en Pijn, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
¹¹: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie*. Bezette Stad en Nagelaten Gedichten, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
¹¹¹: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza*. Grottesken en ander Proza, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
^{1V}: Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza*. Besprekingen en Beschouwingen, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
- ³ Zie: Cork, o.c., 37-63 en 93-95.

4 Deze en alle andere citaten uit dit gedicht komen uit Ford Madox Ford, *The Ford Madox Ford Reader*. (Sondra Stang, red.), Carcanet, Manchester, 1986, 421-424.

5 Zie Modris Eksteins, *Lenteriten. De Eerste Wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*, Houten, De Haan, 1990, 71-72: 'de mooie dagen en nachten van die juli- en augustusmaanden [brachten] de Europeanen ertoe hun huizen te verlaten en hun gevoelens en hun vooroordelen in het openbaar uit te spreken, in de straten en op de pleinen van hun steden en gemeenten. Die massale uitingen van publieke gevoelens speelden een cruciale rol bij het bepalen van het lot van Europa in die zomer.'

6 Zie onder meer 'Zijn eigen leven leven' (IV:411-412) uit 1914, 'Nasionalisme en het nieuwe geslacht' (IV:9-13) uit 1916 en 'Over dynamiek – enige nota's' (IV:20-31) uit 1917.

7 'Over het tragiese van de beweging' – een stuk uit 1916 – begint met twee Duitse citaten over de 'neuer Weg' en 'die neue Zeit' van auteurs (Rudolf Kayser en René Schickele) die wél de oorlog als een nieuw begin zien, maar Van Ostaijens commentaar gaat slechts in op het 'nieuwe tijd'-idee en koppelt dat niet vanzelfsprekend aan de oorlog. (IV:14) Hem ging het in deze periode om het promoten van een rationeel onderbouwde nationalisme, dat hij zag als de enige weg waarlangs een gezond internationalisme zou worden bereikt. Dat hij dat internationalisme als uiteindelijke doel benadrukt en aangeeft dat de evolutie in Vlaanderen niet losstaat van die in de buurlanden (dus zowel Frankrijk als Duitsland), toont aan dat hij de oorlog niet ziet als de beslissende strijd tussen naties en hun 'ethos'. Dit in tegenstelling tot nogal wat Duitsers – ook kunstenaars – die de oorlog beschouwden als de ultieme strijd tussen hun eigen authenticiteit, vitalistische samenleving en de materialistische en hypocriete Engelse en Franse (zie: Eksteins, o.c., 90-112). Van Ostaijens was het toen vooral te doen om het ontwikkelen van de Vlaamse identiteit; het 'nieuwe geslacht' (IV:9) dat die evolutie moest helpen tot stand brengen, kon wat dat betreft steun vinden bij het succes van andere nationalistische bewegingen in Europa. De oorlog werkte die evolutie misschien wel extra in de hand, maar was voor hem dus geen doorslaggevende factor.

8 Ook een in memoriam – hoewel de auteur in kwestie pas in 1929 overleed, een jaar na Van Ostaijens eigen dood, dus. Een communicatiestoornis in oorlogstijd ligt waarschijnlijk aan de basis van deze verassing.

9 Gerrit Borgers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Bert Bakker, Den Haag/Amsterdam, 1971, 204.

10 Voor een overzichtsartikel over deze briefwisseling met uitvoerige citaten, zie Han Foppe, 'Je woevende brief heb ik ontvangen. Over brieven van Bob van Genechten aan Paul van Ostaijen'. In: *Bzzletin*, 7-66, 1979, 30-38.

11 Foppe, o.c., 32

12 Borgers, o.c., 221.

13 Borgers, o.c., 254-255.

14 Borgers, o.c., 273.

15 Zo blijkt, bijvoorbeeld, uit een niet in de *Documentatie* van Borgers opgenomen brief aan Maurice Roelants uit februari 1928 (één maand voor zijn dood) dat zijn loyaliteit ten opzichte van de activisten en zijn afschuw voor hen die hun ooit iets in de weg legden nooit zijn afgenomen. Naar aanleiding van de vraag van Roelants om lid te worden van een huldecmité ter gelegenheid van Karel van de Woestijne vijftigste verjaardag, antwoordt Van Ostaijen dat hij dat als literator graag zou doen, maar 'het is mij anderzijds ook onmogelijk plaats te nemen in een comité, naast mummies als Mej. Belpaire, die met de krachteloze harteloosheid van de vieille jeune fille, de poort op het gevang van Borms weer toe gooieden.' (Brief in het bezit van het AMVC-Letterenhuis Antwerpen en gepubliceerd in Gerrit Borgers, 'Jaarrede'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 1973-1974*, Brill, Leiden, 1975, 13.) Zie voor een situering van deze brief en kwestie: Geert Buelens, "Allen samen moeten we die restanten van decadentie vernietigen." Het imago van Karel van de Woestijne bij de jonge flaminganten tussen de Twee Wereldoorlogen'. In: Anne Marie Musschoot, Hans Vandevoorde & Hans Groenewegen (red.), *Al ben ik duister, 'k zet mij glanzend uit. Over Karel van de Woestijne*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2007, 267-296.

16 Borgers, o.c., 384.

17 Borgers, o.c., 295.

18 Borgers, o.c., 304.

19 Op de guldensporenviering in Antwerpen van 11 juli 1920 was tijdens een verboden betoging oud-redacteur van *De Goedendag* Herman van den Reeck door een politiekogel dodelijk getroffen. Zie over de opvallende reeks expressionistische gedichten over Van den Reecks dood, Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001, 131-149.

20 Borgers, o.c., 337.

21 Zij het dan dat die oorspronkelijk 'Opdracht aan Peter Baeyens' heette. Het is niet bekend waarom die naam uiteindelijk is vervangen. Baeyens verdween najaar 1920 plots spoorloos uit het leven van Van Ostaijen.

- 22 Oscar Jespers in: José Boyens, *De Genesis van Bezette Stad*, Pandora, Antwerpen, 1995, 155.
 23 J. Boyens, o.c., 162.
 24 Zie J. Boyens, o.c. en Jan F. Buyck, Paul Joostens. *De cruciale jaren. Brieven aan Jos Léonard 1919-1925*, Pandora, Antwerpen, 1995, passim.
 25 J.F. Buyck, o.c., 161 (cursivering GB).
 26 T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent'. In: *Selected Prose* (John Heyward, red.), Penguin Books, Melbourne/Londen/Baltimore, 1953, 30.

Wilde vrouwen kennen geen blues. Geweld, seks en macht bij de Bluesqueens

Eerder verschenen in *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur*, jrg. 12, nr. 42, maart 2006, 10-19.

Bibliografie:

- Cecil Brown, *Stagolee Shot Billy*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/Londen, 2003.
 Linda Dahl, *Stormy Weather. The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*, Quartet Books, Londen, 1984.
 Angela Y. Davis, 'I Used to Be Your Sweet Mama. Ideology, Sexuality, and Domesticity' (1998), in Steven C. Tracy (red.), *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*, University of Massachusetts Press, 1999, 470-501.
 Adam Gussow, *Seems Like Murder Here. Southern Violence and the Blues Tradition*, University of Chicago Press, Chicago/Londen, 2002.
 Guy B. Johnson, 'Double Meaning in the Popular Negro Blues' (1927), in Tracy, *Write Me...*, 172-179.
 David Levering Lewis, *When Harlem Was In Vogue*, Oxford University Press, New York, 1989 (1981).
 Greil Marcus, *Mystery Train. Images of America in Rock 'n' Roll Music*, Plume, New York, 1997 (1975), 66-68 & 227-240.
 Howard W. Odum, 'Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes' (1911), in Tracy, *Write Me...*, 133-171.
 Arnold Shaw, *The Jazz Age. Popular Music in the 1920's*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1987.
 Elijah Wald, *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Amistad/HarperCollins, New York, 2005 (2004).
 Charles Reagan Wilson & William Ferris (red.), *Encyclopedia of Southern Culture. Volume 2: Ethnic Life – Folklife – Geography – History and Manners – Industry – Language – Law*, Anchor Books, Doubleday, New York, 1989.
 Lawrence A. Stanley (red.), *Rap. The Lyrics*, Penguin, New York, 1992.
 Kevin Young (red.), *Blues Poems*, Everyman's Pocket Library Pocket Poets, Londen, 2003.

Discografie:

- Black Heroes. *From Stagger Lee to Joe Louis*, Sagablues cd, 2007.
 Mamie Smith, *Complete Recorded Works. Volume 1. 14 February 1920 to 18 August 1921*, Document Records cd, 2005.
 The Best of Gertrude 'Ma' Rainey. *Mother of the Blues*, Blues Forever, cd, 2001.
 The Essential Bessie Smith, Columbia/Legacy 2 cd, 1997.
 Ida Cox, *Complete Recorded Works. Volume 2. 1924-1925*, Document Records cd, 2005.
 B.W.P, *The Bytches*, Def Jam cd, 1991.
 Missy Elliott, *...So Addictive*, Elektra cd, 2001.

Nooit meer. Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno

Oorspronkelijke versie geschreven voor de reeks 'Sic' in het boekenkatern van *De Morgen*, verschenen op 15 januari 2003.

Bibliografie:

- Theodor W. Adorno, 'Na Auschwitz' (de betreffende fragmenten uit 'Kulturkritik und Gesellschaft' & 'Zur Dialektik des Engagements'). In: *Raster* 84, 1999, 137-142.
 Theodor W. Adorno, 'Engagement'. In: *Yang*, jrg. 36, nr 1, maart 2000, 38-53.
 Charles Bernstein, 'The Second War and Postmodern Memory'. In: *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/Londen, 1992, 193-217.
 Tadeusz Borowski, 'De nacht daalt over Birkenau en andere gedichten'. In: *Parmentier*, jrg. 10, nr. 1/2, 83-89.

- Tadeusz Borowski, *Selected Poems*, Hit & Run Press, Walnut Creek, CA, 1990.
 Borowski poëzie in het Engels, online op Borowski Central: <http://hunzar.tripod.com/borowski/index.html>
- Paul Celan, *Verzamelde gedichten*, Meulenhoff, Amsterdam, 2003.
 S. Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Meulenhoff, Amsterdam, 1991.
 Vincent Engel (red.), *La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Les Lettres romanes, Louvain-la-Neuve, 1995.
 John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven/Londen, 1995.
 Susan Gubar, *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*, Indiana University Press, Bloomington, 2003.
 Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, Gallimard, Parijs, 1990 (1963).
 Petra Kiedaisch (red.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Ditzingen, 1995.
 William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation xviii^e-xx^e siècle*, Les Éditions de Minuit, Parijs, 2005 (vooral het 'Désastre de la poésie'-hoofdstuk, 123-166).
 Parmentier. *Auschwitz en geen einde*, jrg. 10, nr. 1/2.
 Hugues C. Pernath, 'Voor wie naar deze wereld terugkeert' & [de nagelaten reeksen] 'Landschappen 1', 'Landschappen 2', 'Alfabet' & 'Auschwitzgedichten'. In: *Gedichten*, Lannoo, Tiel/Atlas, Amsterdam, 2005, 260, 348-374.
 Raster 84: *Zwijgen*, 1999.
 Charles Reznikoff, *Holocaust*, Black Sparrow Press, Los Angeles, 1975 (heruitgave in 2007).
 Nelly Sachs, *Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.
 Frank Vande Veire, 'Theodor W. Adorno – De belofte van het negatieve'. In: *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, SUN, Nijmegen, 2002, 217-244.
 Jacq Vogelelaar, 'Zinnen in hun context'. In: *Raster 84*, 1999, 128-136.
 Rolf Wiggershaus, *Adorno*, Lemniscaat, Rotterdam, 2002.

Discografie:

John Zorn, *Kristallnacht*, Tzadik cd, 1993.

Iets publieks. De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig

Eerder verschenen in Georges Wildemeersch e.a. (red.), *Het teken van de ram 4. Bijdragen tot de Claus-studie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 159-185.

Noten:

- 1 Zeer schoorvoetend werd het beeld van Claus-de-intertekstueel hem toegedicht in de studie van Theo Govaart (1962); steeds explicieter gebeurde dat in die van Julien Weverbergh (1963) en Jean Weisgerber (1963, 1964, 1967). Voor een overzicht van de Claus-studie in het algemeen en de poëzie in het bijzonder, zie Dirk de Geest, 'Voor twaalf lezers en een snurkende recensent? Over de studie van Claus' poëzie'. In: Georges Wildemeersch & Gwennie Debergh (red.), *Hugo Claus. 'Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht'. Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus/Peeters, Leuven, 1999, 8-23. Een summier geannoteerde en selectieve bibliografie over de Claus-studie tot 1999 zijn te vinden in hetzelfde boek, 65-72. Een later overzicht van de secundaire Claus-literatuur geeft G.F.H. Raat in 'Geen rust voor de kunstvlooiën. Over de stand van de Claus-studie', in *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 5, nr. 2, mei 2000, 173-182. De belangrijkste monografie die nadien nog verscheen, is Georges Wildemeersch, *Vrome wensen. Over het literaire werk van Hugo Claus*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2003.
- 2 Jean Weisgerber waarschuwde hier al eind jaren zestig voor, toen hij het te midden van zijn eigen intertekstuele speurtocht naar verwijzingen in *De verwondering* opmerkte: 'Al deze gegevens mogen dan de bronnen- en citatenjager boeien, maar over het werk zelf valt er tenslotte maar weinig uit te leren'. Jean Weisgerber, 'Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor', in Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 1. Een overzicht van vijfjaar Nederlandse literatuur 1961-1966*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1968, 122.
- 3 Zie De Geest, 'Voor twaalf lezers', 16-17, citaat op 22. Soortgelijke tips voor de Claus-studie (aandacht voor Claus' werkinterne poëtische ontwikkeling, systematische analyse van uitspraken over kunst en literatuur in de schaarse essays en vele interviews) levert Raat in 'Geen rust voor de kunstvlooiën', 181.
- 4 Lucebert, *Verzamelde gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2002, 55.
- 5 Georges Wildemeersch, *Hugo Claus of Oedipos in het paradijs*, (triagnose van een mythe: deel 2), J. Sonnevill, Brugge/Nijgh en van Ditmar, 's-Gravenhage, 1973, 169.

6 Idem.

7 'The volume as a whole also makes a definitely weaker impression than *De Oostakkerse gedichten*', Rodenko in *Delta*, winter 1961-1962, geciteerd in *Teken van de ram* 3, 165. Het aldaar eveneens geciteerde recensiefragment van Jan Walravens suggereert dat er in de literaire wereld nog meer ontgoochelde stemmen te horen waren over de bundel: 'Ondanks al wat verteld wordt, komt het ons niet voor dat Claus' poëzie enige verzwakking vertoont op het formele plan.' (164)

8 Zie Hugo Claus, 'Brief aan een dichter over het vormen van een behoorlijker gedicht dan het aan Tjild en Mens ingezondene.' In: *Het teken van de ram* 3, 44-48.

9 Geciteerd in *Het teken van de ram* 2, 226 en een reactie van Walravens, idem, 162.

10 H.U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*, Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1965, 133.

11 In Thomas Stearns Eliot, 'De drie stemmen der poëzie', in *Gedichten/Toneel en Essays*, Pantheon der Nobelprijs voor Literatuur, Heidelberg, Hasselt, 1962, 373-374.

12 Geciteerd in Wildemeersch, *Oedipus*, 223. Zie over deze problematiek ook idem, 293-299.

13 In een brief aan Emmekle Clement in februari 1922, opgenomen in Gerrit Borgers, *Paul van Oostaijen. Een documentatie*, Bert Bakker, Den Haag/Amsterdam, 1971, 1996², (2 vol.), 462.

14 Hugo Claus, 'Theodore Roethke', in *Teken van de ram* 3, 103.

15 Vergelijk: 'Claus' gedichten liggen vaak nog in de sfeer van de belijdenislyriek; bij hem verdwijnt het sentimentele ik niet textueel uit zijn gedichten zoals bij Van Oostaijen'. Jan de Roek, 'Naamgeving en beeldspraak in de poëzie van Hugo Claus', in: Jan de Roek, *Verzamelde Essays*, Pink Editions & Productions, Antwerpen, 1980, 148 (noot 98). De Roek hanteert hier een twijfelachtig criterium. In *Een gevefde ruiter* komt inderdaad een soms opvallend sterk 'ik' voor, maar dat laat zich lang niet vanzelfsprekend tot het ik van de dichter reduceren. In de laatste gedichten van Van Oostaijen komt trouwens eveneens zo'n 'ik' voor, net zoals bij Claus overigens veelal in gedramatiseerde contexten; bijvoorbeeld in 'Boe-recharleston' ('ik vraag u pardon') of 'Berceuse Nr. 2' ('Ik slaap') et. al. Niet het al dan niet schrappen van een 'ik' lijkt me van doorslaggevend belang, wel die gedramatiseerde contexten, die de spontane associatie ik = dichter doorbreken. Eens te meer net als bij Claus, komen bij de late Van Oostaijen geregeld aansprekingen voor ('Als je van het meisje van Milwaukee houdt', in 'Oppervlakkige Charleston') waarbij hij – zoals later ook Boon – via een 'gij' onrechtstreeks zichzelf aanspreekt ('Ziet gij dit snokt de angst door uw mond' in 'De oude man'; 'Gij stoot overal der dingen oppervlak' in 'Het Dorp' et. al.). Je zou dus net het omgekeerde kunnen beweren: Van Oostaijen én Claus bedrijven een soort van gedramatiseerde belijdenislyriek, een variant die veel meer lecturen mogelijk maakt dan louter een autobiografische of autopsychologische.

16 Zie over het voor deze thematiek cruciale woord 'klem': Paul Claes, 'Claus ontsloten'. In: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 1. Jaarboek voor de Claus-studie*, Kritak, Leuven/De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, 175-186. Hij noemt deze relatie 'een basisthema en misschien wel het thema van Claus' werk.' (185) Claes schrijft over het vrijheidsverlangen van Claus ook in zijn bundel *Claus Quadrifons. Vier gezichten van een dichter*, Leidse Opstellen nr. 6, Dimensie, Leiden, 1987. Zie voorts ook nog: Hugo Brems, 'Hugo Claus en zijn temmer'. In: *Spiegel der Letteren*, jrg. 17, nr. 2, 1975, 113-127 en Geert Buelens, *Van Oostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt, Nijmegen/KANTL, Gent, 2001, 581-582 & 894. Overigens wees d'Oliveira bij mijn weten als eerste op het belang van het 'klemwoord klem' bij Claus, in *Scheppen riep hij*, 136.

17 In een interview voor *Vrij Nederland*, geciteerd in *Het teken van de ram* 3, 167.

18 Samenstelling, doelstellingen en een inventaris van het archief van het Comité 1961 voor de Vrede zijn te vinden op de website van het International Institute of Social History in Amsterdam: <http://www.iisg.nl/archives/html/c10741983.html>

19 Ik citeer naar het typoscript dat is afgedrukt in *Het teken van de ram* 3, 117-120, dit citaat staat op 120. Claus nam het gedicht ook op in grondig herwerkte vorm in *Gedichten 1948-1963*, 260-263 en *Gedichten 1948-1993*, 327-330.

20 Geciteerd in *Het teken van de ram* 3, 167.

21 Idem.

22 In *Scheppen riep hij*, 148.

23 Onder meer in Paul van Oostaijen, *Verzamelde werk. Proza 2. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979, 381.

24 Datering gebaseerd op 'Verantwoording', in *Teken van de ram* 3, 13.

25 Hugo Claus, 'Lezing over poëzie', in *Teken van de ram* 3, 108.

26 Idem.

27 De originele versie bevat twee interpunctietikfouten die Claus in *Gedichten 1948-1993* heeft gecorrigeerd. In de 1961-editie staat: 'Geef jij je over? Steeds breek, je in mij binnen./met modder en mahonie-houten ringen die' etc. (63)

28 In Claus' verzamelbundels staat er '(naar oude dichters)' als bronvermelding. De eerste editie bevatte een lijst van soms foutief gespelde namen, waaronder ook de hedendaagse Braziliaanse dichter Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), de zeventiende-eeuwse Engelse dichter Robert Herrick, de Koreaanse dichter Jinny Whang (15-16de eeuw), de Bengaalse dichter Chandidasa (15-16de eeuw), de Japanse dichter Fujiwara no Okikaze (ca. 800-900) en de in het Sanskriet dichtende Bhartrihari uit de zevende eeuw van onze jaartelling. Wat die laatste betreft: Claus vermeldt verkeerdelijk als naam Amarusātaka Bhartrihari; de naam is dus fout gespeld, maar Bhartrihari wordt ook nog op een verwarrende manier geïdentificeerd met Amaru, een andere klassieke Sanskriet-dichter, wiens bundel Amarusātaka heet en die zich wellicht door Bhartrihari liet inspireren. Voor de Griekse bronnen, de door Claus gebruikte Franse tussenvertaling en een interpretatie van sommige gedichten kan men terecht in Paul Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1985, 253-267. Claes wees ook op de verwarring met Amaru. (255)

29 In de zeldzame eerste druk uit 1964 staan de gedichten allemaal in romein gedrukt, zonder titel. In de verzamelbundel *Gedichten 1948-1963* zijn de genummerde gedichten veelal afwisselend romein en cursief weergegeven.

30 Paul Claes, *De mot zit in de mythe*, 262.

31 Idem.

32 Het gedicht is ook afgedrukt in *Het teken van de ram* 3, 17.

33 In *Scheppen riep hij*, 138. In dit interview sprak Claus ook zijn sympathie uit voor de volgens interviewer d'Oliveira al te banale 'konsumentenpoëzie' zoals die verscheen in *Gard-Sivik* en *De Nieuwe Stijl*. Claus: 'Het is zoals de Amerikanen, de nieuwe realisten een afbeelding van een soepkonedoos schilderen, dat is reactie tegenover het abstrakt expressionisme. Men wil niet meer die achtergronden, men wil alleen nog maar het ding. Als korrektief is het niet zo kwaad.' (135) Hiermee verwees Claus dus al in 1964 naar de pas twee jaar eerder door Andy Warhol gemaakte *Campbell's Soup Can*.

34 In *Het teken van de ram* 3, 19.

35 Wildemeersch geeft een lijst met expliciete en verdoken toespelingen in *Oedipus*, 286. Paul Claes annoteerde de tekst, naar aanleiding van de Franse en Engelse vertaling, *Le Signe du hamster* (Leuvense Cahiers 64) en *The Sign of the Hamster* (Leuvense Cahiers 65). Café Telstar komt (in *Gedichten 1948-1993*) voor op 381. Het Charles d'Orleans-rondeel komt op verschillende plaatsen voor, o.m. 382, 383, 386. De vertaling van het rondeel staat op 398-399.

36 *Oedipus*, 286-287.

37 Zie de kroniek in *Het teken van de ram* 3, 173.

38 In *Scheppen riep hij*, 133 & 134.

39 Vergelijk met Jan de Roek, die hierin een veel 'morelere' evolutie ziet: 'De groeiende belangstelling voor het toneel en de film kan worden verklaard door Claus' groeiende neiging tot extraversie. Hoe langer hoe meer wil Claus een 'bericht aan de bevolking' schrijven, als 'moralisator' optreden, wil hij, ook in zijn gedichten de lezer van zijn levenservaring laten profiteren door raadgevingen en vermaan.' Jan de Roek, 'Over Hugo Claus'. In: Jan de Roek, *Verzamelde Essays*, 158.

40 Zie over dit gedicht Buelens, *Van Ostajen tot heden*, 961.

41 Hugo Claus & hugoKÉ, *De avonturen van Belgman*. 1. *De Geboorte*, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1967, ongepagineerd.

42 Kees Fens, 'De poëzie', in Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen, *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*, Athenaeum-Polak&Van Gennep, Amsterdam, 1973, 41.

Vrije expressie in een (on)vrije gemeenschap. Freejazz, de Amerikaanse burgerrechtenbeweging en Black Power

Eerder in kortere versie verschenen in *Yang*, jrg. 38, nr. 2, juni 2002, 259-274.

Bibliografie:

Amiri Baraka, *Translucency. The Selected Poems of Amiri Baraka/LeRoi Jones (1961-1995)*, Marsilio Publishers, New York, 1995.

Manfred Berg, '1968: A Turning Point in American Race Relations?' In: Carole Fink, Philip Gassert & Detlef Junker (red.), 1968. *The World Transformed*, Washington DC/Cambridge University Press, 1998, 397-420.

William Blake, *The Book of Urizen. A Facsimile in Full Color*, Dover Publications, Mineola, (New York), 1997.

- Alan Brinkley, '1968 and the Unravelling of Liberal America'. In: Carole Fink e.a. (red.), 1968. *The World Transformed*, Washington DC/Cambridge University Press, 1998, 219-236.
- James Brown (with Bruce Tucker), James Brown. *The Godfather of Soul*, Sidgwick & Jackson, Londen, 1987.
- Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987.
- Richard Cook & Brian Morton, *The Penguin Guide to Jazz on cd. Fifth Edition*, Penguin Books, Londen, 2000.
- John Fordham, *Jazz. Geschiedenis. Instrumenten. Musici*, Gaade/Unieboek, Houten, 1994.
- Henry Louis Gates Jr & Nellie Y. McKay (red.), 'The Black Arts Movement'. In: *The Norton Anthology of African American Literature*, W.W. Norton & Company, New York/Londen, 1997, 1791-1806.
- LeRoi Jones (Amiri Baraka), 'state/meant'. In: *Home. Social Essays*, William Morrow, New York, 1966, 251-252.
- LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Black Music*, Da Capo, New York, 1998 (1968).
- John Litweiler, *The Freedom Principle. Jazz After 1958*, Da Capo, New York, 1984.
- David Margolick & Hilton Als, *Strange Fruit. The Biography of a Song*, Ecco, New York, 2001.
- David Margolick, 'The Day Louis Armstrong Made Noise'. In: *The New York Times*, 23 september 2007.
- Willy Roggeman, *Jazzlogie 1940-1965. Deel 1 & Deel 2*, Galgeboekje 7, De Galge, Brugge, 1965.
- Willy Roggeman, *Free en andere jazz-essays*, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage-Rotterdam, 1969.
- Sheila Rule, 'Generation Rap'. In: *The New York Times Magazine*, 3 april 1994.
- Gil Scott-Heron, *Now and then. The Poems of Gil Scott-Heron*, Payback Press, Edinburgh, 2000.
- Dave Thompson, *Funk*, Backbeat Books, San Francisco, 2001.
- Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life. John Coltrane and Beyond*, Serpent's Tail, 1992 (1977).

Internet:

- Website Jazz in America: <http://www.jazzinamerica.org>
- Website The Encyclopaedia Britannica Guide to Black History: <http://blackhistory.eb.com>
- Website Eisenhower Archives: <http://www.eisenhower.archives.gov/dl/LittleRock/littlerockdocuments.html>
- The Nina Simone Web: <http://www.boscarol.com/nina/index.html>
- Website The Last Poets: <http://www.thelastpoets.net>

Discografie:

- Albert Ayler Trio, *Spiritual Unity*, ESP cd, 1964 (ed. 1999).
- Albert Ayler Quintet, *Black Revolt*, Magic Music cd, 1966. (ed. s.d.).
- Art Ensemble of Chicago, *Les Stances à Sophie*, EM1/Universal Sound cd, 1970 (ed. 2000).
- James Brown, *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*, Polydor cd, 1969 (ed. 1996).
- Ornette Coleman, *Beauty Is A Rare Thing* (incl. *Free Jazz*), Rhino/Atlantic 6 cd, 1959-1961 (ed. 1993).
- John Coltrane, *The Classic Quartet. Complete Impulse Studio Recordings*, Impulse! 8 cd, 1961-1965 (ed. 1998).
- John Coltrane, *The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*, Impulse! 4 cd, 1961 (ed. 1997).
- John Coltrane, *The Major Works of John Coltrane* (incl. *Ascension*, 'Om' & 'Kulu Se Mama'), Impulse! 2 cd, 1965 (ed. 1992).
- John Coltrane, *Interstellar Space*, Impulse! cd, 1967 (ed. 2000).
- Duke Ellington & his Orchestra, featuring Mahalia Jackson, *Black, Brown and Beige*, Columbia cd, 1958 (ed. 1999).
- Marvin Gaye, *What's Going On*, Motown cd, 1971 (ed. 1998).
- Billie Holiday, *The Commodore Master Takes*, Commodore cd, 1939-1944 (ed. 2000).
- Bobby Hutcherson, *Dialogue*, Blue Note cd, 1965 (ed. 2002).
- Power to the Motown People! Civil Right Anthems and Political Soul 1968-1975*, Motown 2 cd, 2007.
- The Last Poets, *The Last Poets*, Douglas, 1970 (ed. Varese Sarabande, 2002).
- Curtis Mayfield, *Curtis*, Curtom cd, 1970 (ed. Rhino 2000).
- Max Roach, *WE INSIST! Freedom Now Suite*, Candid cd, 1960 (ed. 1990).
- Sonny Rollins, *Freedom Suite*, Riverside cd, 1958 (ed. 1989).
- Gil Scott-Heron, *A New Black Poet. Small Talk at 125th and Lenox*, Flying Dutchman cd, 1970 (ed. RCA Victor 2001).
- Gill Scott-Heron, *Pieces of a Man*, Flying Dutchman cd, 1971 (ed. RCA Victor 2001).

Archie Shepp, *Four For Trane*, Impulse cd, 1964 (ed. 1997).
 Nina Simone, *In Concert*, Phillips cd, 1964 (ed. Verve 2006).
 Nina Simone, *Sings the Blues*, RCA cd, 1967 (ed. RCA 2006).
 Nina Simone, *Black Gold*, RCA cd, 1970 (ed. BMG 2004).
 Sly & The Family Stone, *Stand!*, Epic/Legacy cd, 1969 (ed. 2007).
 Sly & The Family Stone, *There's a Riot Goin' On*, Epic/Legacy cd, 1971 (ed. 2007).
 The Staple Singers, *Be Altitude: Respect Yourself*, Stax cd, 1972 (ed. 1991).
 Cecil Taylor, *The Great Paris Concert*, Black Lion cd, 1966 (ed. 1994).
 Stevie Wonder, *Songs in the Key of Life*, Motown, 2 cd, 1976 (ed. 2000).

Het gezongen dagblad. 'Topical songs' als geheugen en geweten

Een deel van de passage over 'The Road to Peace' van Tom Waits verscheen eerder als 'Onderweg naar vrede' in *De Morgen* van 24 januari 2007.

Noten:

- 1 Ik zocht dit uit in december 2006 voor een krantenstuk dat in januari 2007 verscheen. Intussen is soortgelijk zoekwerk ook door Waits-fans op het internet uitgevoerd. De tekst van het lied, interview-citaten en de krantenbronnen staan samen op: <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics/orphans-brawlers/roadtopeace.html>
- 2 De liedtekst vermeldt 70.000 kronen, de historica 50.000 plus bevoorrading (Van de Graft 193) – een overdrijving die uiteraard mooi past in de demonisering van de vijand.
- 3 Vergelijk: 'Door de opsomming van plaatsen, namen en andere feiten fungeerden dergelijke historieliederen onder druk der actualiteit tevens als nieuwstijdingen op rijm. De bevolking kon zo verneemen welke verschrikkingen elders hadden plaatsgevonden.' (Visser 167)
- 4 Nog enkele voorbeelden: de beginregels van 'Ramblings, Gambling Willie' uit 1962 (en net als 'Hard Times' pas verschenen op *The Bootleg Series 1-3*): 'Come around you rovin' gamblers and a story I will tell/About the greatest gambler, you all should know him well'; het begin van 'North Country Blues': 'Come gather 'round friends/And I'll tell you a tale' (uit *The Times They Are A-Changing*, 1964). En, allerbekendst, de openingsregels van het titelnummer uit dezelfde plaat: 'Come gather 'round people/Wherever you roam'.
- 5 Zonder te verwijzen naar zijn eigen lied, vermeldt Dylan dit incident wel in *Chronicles*: 'James Meredith, a black student in Mississippi, was barred from getting into the classrooms at the state university. There were bad things in the news.' (282)
- 6 Na het vonnis in de slotstrofe verandert Dylan het laatste vers van het refrein, zonder enige nadruk, beklemtont Ricks (225-226) in 'For now's the time for your tears'.
- 7 Een uitspraak die werd uitgezonden in het programma *All Things Considered* op de Amerikaanse openbare omroep NPR op 24 april 2006. <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=53360230&ft=1&f=1039>

Bibliografie:

- Anoniem, [interview met Waits, zonder titel]. In: *Harp Magazine*, 5 november 2004. (Online: <http://www.anti.com/press.php?id=1&pid=501>)
- Anoniem, 'The Songs the Changed the World'. In: *Uncut Legends. Dylan. From Folk Hero to Electric Messiah*, jrg. 1, nr. 1, 2003, 113-117.
- Anoniem, 'Tom Waits zingt over Palestijnse zelfmoord'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2006, 1.
- Het *Antwerps liedboek*, Delta-reeks, Lannoo, Tiel, 2004 (2 volumes + 2 cd). (liedteksten ook op dbnl.org)
- Dan Aquilante, 'Waits' Saloon Singer Soul'. In: *The New York Post*, 12 november 2006, 48.
- Dan Barry e.a., 'Far From Iraq, Echoes of Lives Lost in Combat'. In: *The New York Times*, 30 mei 2004, 10.
- Charles Baudelaire, *Critique d'Art*, Bibliothèque de Cluny, Librairie Armand Colin, Parijs, 1965.
- Cecil Brown, *Stagolee Shot Billy*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/Londen, 2003.
- Jonathan Cott, *Dylan on Dylan. The Essential Interviews*, Hodder & Stoughton, Londen, 2006.
- Geoff Cunfer, 'The Dust Bowl'. In: Robert Whaples (red.), *EH.Net Encyclopedia*, 19 augustus 2004. (Online: <http://eh.net/encyclopedia/article/Cunfer.DustBowl>)
- Bob Dylan, *Chronicles. Volume One.*, Simon & Schuster, New York, 2004.
- Hans Magnus Enzensberger, *De radicale verliezer. Over de psychologie van de zelfmoordterrorist*, Cossee Essay, Amsterdam, 2006.

- Ian Fisher (met Greg Myre), 'Suicide Blast Kills 16 in Jerusalem; Israel Strikes Gaza'. In: *The New York Times*, 12 juni 2003, 1.
- Ian Fisher, 'The Mideast Turmoil: Suicide Bomber. A Sudden, Violent End For a Promising Youth'. In: *The New York Times*, 13 juni 2003, 10.
- Robert Fisk, *The Great War for Civilisation. The Conquest of the Middle East*, Harper Perennial, Londen/New York/Toronto/Sydney, 2006 (2005).
- C.C. van de Graft, *Middelnederlandsche historieliederden*. A. Hooiberg, Epe 1904. (Ook online op dbnl.org)
- Khaled Hroub, *Hamas. A Beginner's Guide*, Pluto Press, Londen/Ann Arbor, Michigan, 2006.
- Jay S. Jacobs, *Wild Years. The Music and Myth of Tom Waits*, ECW Press, Toronto, 2000.
- Joris Luyendijk, *Het zijn net mensen. Beelden uit het Midden-Oosten*, Podium, Amsterdam, 2006.
- David Margolick & Hilton Als, *Strange Fruit. The Biography of a Song*, Ecco, New York, 2001.
- Mac Montadon (red.), *Innocent When You Dream. The Tom Waits Reader*, Thunder's Mouth Press, New York, 2005.
- Greg Myre, 'The Mideast Turmoil: Victims. A Blast Kills 2 Mothers, And Bewilders 2 Sons'. In: *The New York Times*, 13 juni 2003, 10.
- Greg Myre, 'The Mideast Turmoil: Jerusalem. Israeli Assault on Hamas Leaves 7 More Dead.' In: *The New York Times*, 13 juni 2003, 1.
- Wilfred Owen, *War Poems and Others*, Chatto & Windus, Londen, 1976 (1973).
- Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, Londen, 1973.
- Christopher Ricks, *Dylan's Vision of Sin*, Penguin, Londen, 2003.
- Edward W. Said, *From Oslo to Iraq and the Roadmap*, Bloomsbury, Londen, 2004.
- Gene Santoro, *Highway 61 Revisited. The Tangled Roots of American Jazz, Blues, Rock & Country Music*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2004.
- Henry 'Hank' Sapoznik, 'From the Grave to the Groove'. In: *People Take Warning! Murder Ballads & Disaster Songs, 1913-1938*, 4-9 (zie discografie hierna).
- Sandra Smalenburg, 'De maan ruikt naar vuurwerk. Tom Waits over zijn nieuwe cd-trilogie Orphans'. In: *NRC Handelsblad*, 10 november 2006, 19.
- Howard Taubman, 'Records: The Dust Bowl. Woody Guthrie Sings of Migratory Workers – Other Recent Releases'. In: *The New York Times*, 4 augustus 1940, 108.
- Tristan Tzara, *7 dadamanifesten*, Vantilt, Nijmegen, 1998.
- Piet Visser, '2 december 1567: De liedjesventer Cornelis Pietersz. wordt te Harlingen gearresteerd.' In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen e.a., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff Uitgevers, Groningen, 1993, 164-171.
- Tom Waits, 'The Daily Record'. In: *People Take Warning! Murder Ballads & Disaster Songs, 1913-1938*, 2-3 (zie discografie hierna).
- Sean Willentz, [liner notes]. In: Bob Dylan, *The Bootleg Series. Vol. 6. Live 1964* (zie discografie hierna).
- Internet:
 Tom Waits Library: <http://www.tomwaitslibrary.com/lyrics/orphans-brawlers/roadtopeace.html>
 Casey Jones Museum: <http://www.caseyjones.com/pages/servo1.htm>
 Dust Bowl fotografie:
http://www.weru.ksu.edu/new_weru/multimedia/dustbowl/dustbowlpics.html
 Woody Guthrie, officiële site: <http://www.woodyguthrie.org/>
 Woody Guthrie, brief aan Alan Lomax, 19 september 1940. (Online op de website van de Library of Congress: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/afcwwg:@field\(DOCID\)+@lit\(afcwwg004\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/afcwwg:@field(DOCID)+@lit(afcwwg004)))
 Bob Dylan, alle teksten: <http://www.bobdylan.com/songs/index.html>
 De tekst van het Bently Boys-nummer waarop Dylan varieert in 'Hard Times in New York Town', op een site die een schat aan informatie biedt over Dylan en de roots-traditie: <http://www.bobdylan-roots.com/down.html>
 ANC-website over het Zuid-Afrikaanse volkslied: <http://www.anc.org.za/misc/nkosi.html>
 Inventaris van Stagolee-versies: <http://www.jass.com/tom/next/stag.html>
 Red Barn Murder: http://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Marten
 NPR, *All Things Considered*: 'Tom Zé Weaves a New Web at 70':
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5360230&ft=r&f=1039>
 Tom Zé – officiële website: <http://www.tomze.com.br/index.php>

Discografie:

- The Best of Broadside 1962-1988. Anthems of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine, Smithsonian Folkways 5 cd, 2000.
- Black Heroes. From Stagger Lee to Joe Louis, Sagablues cd, 2007.
- People Take Warning! Murder Ballads & Disaster Songs 1913-1938, Tompkins Square 3 cd, 2007.
- Dave Douglas, Witness, Bluebird/RCA cd, 2001.
- Bob Dylan, The Freewheelin' Bob Dylan, Columbia, 1963 (ed. 2003).
- Bob Dylan, The Times They Are A-Changin', Columbia, 1964 (ed. 2005).
- Bob Dylan, The Bootleg Series. Vol. 1-3 (Rare & Unreleased) 1961-1991, Columbia 3 cd, 1991.
- Bob Dylan, The Bootleg Series. Vol. 6. Live 1964. Concert at Philharmonic Hall, Columbia 2 cd, 2004.
- Peter Gabriel, [iii. Melt], Virgin cd, 1980 (ed. Charisma, 2001).
- Woody Guthrie, Some Folk, Proper 4 cd, 2006.
- Nina Simone, In Concert, Philips cd, 1964 (ed. Verve 2006).
- Sufjan Stevens, Greetings from Michigan: The Great Lakes State, Asthmatic Kitty cd, 2003.
- Sufjan Stevens, (Come On Feel the) Illinois, Asthmatic Kitty cd, 2005.
- Tom Waits, Swordfishtrombones, Island cd, 1983.
- Tom Waits, Franks Wild Years, Island cd, 1987.
- Tom Waits, Bone Machine, Island cd, 1992.
- Tom Waits, Mule Variations, Anti cd, 1999.
- Tom Waits, Real Gone, Anti cd, 2004.
- Tom Waits, Orphans. Brawlers, Bawlers & Bastards, Anti 3 cd, 2006.
- Kurt Weill, Die Dreigroschenoper. Berlin 1930 – Songs, Lotte Lenya, Kurt Geron, Erich Ponto, Theo Macken & Orchestra, 1931-1932, cd (ed. Teldec 2001).
- Tom Zé, Imprensa Cantada 1999, Trama cd, 1999.
- Tom Zé, Imprensa Cantada 2003, Trama cd, 2003.

Filmografie:

- No Direction Home. Regie Martin Scorsese, Paramount, 2 dvd, 2005.

Nawoord: Mijn huistaak is mijn spel – Mijn spel is mijn huistaak. Over het plezier van de tekst

Eerder opgenomen in Rokus Hofstede & Jürgen Pieters (red.), *Memo Barthes*, Vantilt, Nijmegen/Yang, Gent, 2004, 117-131.

Bibliografie:

- John Ashbery, *Flow Chart*, The Noonday Press, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1991.
- Roland Barthes, *Mythologieën*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1975.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Collection 'Tel Quel', Seuil, Parijs, 1973.
- Roland Barthes, *Het plezier van de tekst*, SUN, Nijmegen, 1986.
- Roland Barthes, *Roland Barthes door Roland Barthes*, SUN, Nijmegen, 1991.
- Charles Baudelaire, 'Guys. Le peintre de la vie moderne', in *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. L'art romantique*, ed. F.F. Gautier, IV, Parijs, 1923, blz. 207-260.
- Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes. Een biografie*, Van Gennep, Amsterdam, 1992.
- Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza. Besprekingen en Beschouwingen*, Bert Bakker, Amsterdam, 1979.
- Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, Londen, 1973.
- William Wordsworth, 'Preface to Lyrical Ballads (1802)', in Harold Bloom & Lionel Trilling (red.), *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose*, Oxford University Press, New York/Londen/Toronto, 1973, blz. 594-611.

Filmografie:

- Heimat 2. Chronik einer Jugend, regie Edgar Reitz, 7dvd, 1992 (Lumière, ed. 2005).

Zakenregister

- Auschwitz (zie Holocaust)
- autonomie 12, 13, 19, 20, 24, 25, 39, 44, 46, 171, 175, 180, 188, 202, 218, 224, 225, 257
- avant-garde 19, 24, 36, 62, 66, 91, 92, 95, 96, 103, 107, 108, 112-114, 117, 123, 124, 131, 135, 162, 168, 172, 179, 191, 225-227, 229, 231, 240 (280)
- Black Power 215, 230, 236, 254
- blues 11, 97, 113, 115-118, 183-190, 216, 222, 227, 228, 234, 246, 247, 249, 251, 255
- Burgerrechtenbeweging/Civil Rights Movement 215-236, 244, 247, 248
- dada 20, 44, 62, 63, 90, 95, 112, 113, 122, 123, 131, 179, 204, 242, 256 (280)
- Depressie (jaren 30) 217, 218, 245, 246
- Dichter des Vaderlands 22, 52, 126
- Eerste Wereldoorlog 21, 22, 44, 92, 124, 161-172, 176-180, 184-186, 240, 242, 244 (287)
- engagement 23, 37, 133, 173-176, 179, 192, 193, 205, 212, 221-226, 229, 233, 234, 239, 247 (285, 288)
- expressionisme 62, 89, 90, 92, 124, 131, 171, 196 (287, 291)
- flarf 50
- folk 115, 237, 247, 249, 250, 252
- formalisme 11-14, 19, 22-25, 106
- freejazz 95, 96, 220, 224-232, 235, 236
- futurisme 25, 62, 112, 124, 131, 162, 165, 168, 204 (282)
- griot 52, 234, 242
- hiphop/rap 65, 119, 120, 121, 126, 135, 185, 187, 216, 232, 233, 235, 254, 256
- historielied/politiek historielied 22, 242, 243, 293
- Holocaust (incl Auschwitz) 23, 33, 38, 107, 191-193
- holler(s) 24, 111, 114-119, 122-124, 227
- honger(snoed) 68, 149, 152-158 (284)
- iconisch/iconiciteit 14, 46, 76
- ideologie 18, 23, 24, 36, 38, 39, 45, 47, 50, 53, 56, 109, 135, 223, 224, 243, 261, 262, 265, 270
- Irak/Iraq, oorlog in 51, 55, 240, 241
- jazz (zie ook: freejazz) 97, 115, 121-123, 184, 215-229, 233, 235, 236, 240
- kennis 18, 33, 43, 44, 61, 63, 109, 129, 139, 144, 212 (282)
- klankgedicht(en) 20, 44, 109, 111-114, 117, 119, 122-124 (277)
- klassieke muziek 89-90, 96
- modernisme 9, 20, 25, 31, 33, 34, 44, 66, 85, 105, 167, 179, 180, 266
- new criticism 19, 25
- oorlog (zie Eerste Wereldoorlog, Tweede Wereldoorlog, Vietnam, Irak/Iraq)
- opera 91, 183, 244 (278)
- orale traditie 52, 112, 115, 122, 133, 223, 224, 245, 252, 253, 256
- partituur 90, 91
- (poetry) slam 108, 121, 126, 127, 135
- pop(muziek) 20, 21, 24, 25, 61, 94, 115, 116, 118, 123, 134, 183, 186, 187, 190, 217, 229, 237, 242, 243, 247, 254, 256, 257
- popcultuur 20, 27, 104, 121, 123, 244
- postmodernisme 23, 25, 43, 44, 46, 48, 61, 71, 84, 100, 103, 212, 231, 267, 279
- poststructuralisme 13, 22, 23
- ragtime 115, 183, 229, 245
- rap (zie hiphop)
- retoriek 9, 10, 24, 32, 36, 39, 47, 48, 50, 56, 38, 59, 73, 77, 78, 95, 116, 130, 131, 135, 160-162, 168-170, 174, 177, 198-201, 203, 206-208, 241, 242, 249
- rock 65, 97
- R&B 183, 188, 216
- Slaven/slavernij 118, 115, 161, 183, 188, 216, 218, 222, 223, 227
- soul 97, 216, 231, 236
- stadsdichters 22, 126, 127
- structuralisme 13, 22, 23
- surrealisme 20, 62, 92, 123, 131
- symbolisme 13, 20, 21, 62, 130, 142, 147, 161-163, 165 (283)
- Tachtig(ers) 13, 46, 51, 143
- topical song 22, 237, 242, 244-256
- Tweede Wereldoorlog 21, 23, 33, 44, 45, 56, 95, 161, 191-193, 196, 217, 240, 244, 257 (283)
- Vietnamoorlog 244
- Vijftig(ers) 13, 14, 39, 45, 196, 197, 264
- work song 116, 216, 224

Personenregister

(Paginacijfers tussen haakjes verwijzen naar lopende tekst in het notenapparaat.)

- Aafjes, Bertus 149
 Abbas, Mahmoud 238, 239
 Abrams, Muhal Richard 216
 Ace, John 27
 Achmatova, Anna 163
 Achterberg, Gerrit 131
 Adorno, Theodor 23, 27, 38, 191-193
 Ahmad, Eqbal 239
 Alain-Fournier 171
 Albert I 22, 162, 164, 165
 Albert-Birot, Pierre 123
 Aleksic, Dragan 122
 Alexander, Texas 118
 Ali, Mohammed 121
 Alighieri, Dante zie Dante
 Allen, Lewis zie Meeropol, Abel
 Améry, Jean 193
 Amichai, Yehuda 34
 Andrejev, Leonid 163-165 (286)
 Andreus, Hans 41, 196
 Andrews, Bruce 42
 Angelou, Maya 52
 Anker, Robert 111
 Antelme, Robert 193
 Apollinaire, Guillaume 91, 124
 Arafat, Yasser 238
 Aristoteles 32
 Arp, Hans 106, 117
 Armstrong, Louis 121-123, 217, 219, 229 (280)
 Ashbery, John 69, 70, 85, 105, 131, 269
 Asquith, Herbert Henry 167
 Auden, Wystan Hugh 105
 Ayler, Albert 215, 228, 229, 231, 234
- Babs, Julius 21
 Bach, Johann Sebastian 100, 101
 Bachmann, Ingeborg 33
 Baeyens, Peter 175, 176 (287)
 Baez, Joan 248
 Baker, Chet 229
 Bakoënin, Michail 23
 Balkt, Herman Hendrik (Harry) ter 41, 139-143, 145-152, 158-160 (283, 284)
 Ball, Hugo 20, 90, 95, 112, 117, 120, 123, 124
 Balzac, Honoré de 262, 263
 Baraka, Amiri 215, 220, 225-228, 233, 235
 Barnard, Benno 166
 Barthes, Roland 261-270
 Basie, William 'Count' 222, 229
 Bass, Fontella 231
- Bastelaere, Dirk van 23, 45-47, 71, 84, 103, 125, 132
 Battus zie Brandt Corstius, Hugo
 Baudelaire, Charles 20, 257, 265 (277)
 The Beatles 228, 236
 Beck 186
 Beckett, Samuel 11, 19, 83, 85
 Beckham, David 128
 Belder, Jozef De 56
 Belpaire, Maria (287)
 Benda, Julien 92
 Benoit, Peter 214
 Benschop, Nel 64
 Bentley, Gladys 183
 Bently Boys 248 (294)
 Berg, Alban 89
 Bergson, Henri 162
 Bernini, Gian Lorenzo 150
 Bernstein, Charles 107, 193
 Bethge, Hans (278)
 Beyoncé 183
 Bhartrihari, Amarusàtaka 208, 291
 Biko, Steve 252, 253
 Bin Hassan, Umar 232
 Bin Laden, Osama 57, 58
 Bitches With Problems (B.W.P.) 190
 Blackwell, Ed 228
 Blake, William 20, 94, 100, 112, 139, 215
 Blakey, Art 222, 229
 Bley, Carla 297
 Bley, Paul 297
 Blige, Mary J. 183
 Bloem, J.C. 41, 128, 131, 143
 Blok, Aleksandr 163, 165
 Blonk, Jaap 109 (279)
 Bloom, Harold 269
 Boccioni, Umberto 172
 Bock, Eugène De 173
 Boerljoek, David 162
 Bois, W. E. B. Du (zie Du Bois, W. E. B.)
 Bök, Christian 103, 106-110 (271)
 Bonset, I.K. zie Doesburg, Theo van
 Boon, Louis Paul 23, 161, 212, 266 (290)
 Borowski, Tadeusz 193
 Borsato, Marco 128
 Bos, Stef 52
 Bourdieu, Pierre 10
 Bowie, Lester 216, 231
 Bradford, Perry 184, 186
 Brandes, Georg 171, 172
 Brandt Corstius, Hugo 103, 107-110 (279)
 Braxton, Anthony 216, 231
 Brecht, Bertolt 20, 221, 251
 Brems, Hugo 104 (279)

- Brennan, Kathleen 238, 241, 242, 255
 Breton, André 18, 62
 Breytenbach, Breyten 34
 Brjoesov, Valeri 161-163
 Brodsky, Joseph (274)
 Brown, Cecil 253, 254
 Brown, Enoch 115-117
 Brown, James 233, 236, 254
 Brown, Oscar (Jr.) 222, 223, 235
 Browning, Robert (277)
 Buddingh', C. 119
 Buñuel, Luis 123
 Bush, George W. 237-240
 Bush, George H.W. 240
 The Byrds 228
 Byron, Lord 128
- Calinescu, Matei 255
 Calloway, Cab 122
 Cameron, Sharon (277)
 Campendonk, Heinrich 175, 176
 Campert, Jan 56
 Campos, Augusto de 123
 Camus, Albert 139
 Carroll, Hattie 250, 251
 Carson, Johnny 235
 Carter, Jimmy 58
 Cave, Nick 186
 Celan, Paul 20, 33, 38, 83, 85, 86, 128, 131, 192, 193
 Cendrars, Blaise 123
 Celliers, Jan 52
 Césaire, Aimé 123
 Chandidasa (291)
 Char, René 131
 Cherry, Don 231
 Chirac, Jacques 56
 Chlebnikov, Velimir 18, 95, 112, 113
 Chomsky, Noam 12
 Chopin, Frédéric 93
 Christensen, Inger 131
 Chuck D 256
 Churchill, Winston 162, 167
 Claes, Paul 195, 210 (290, 291)
 Clark, Dick 254
 Claus, Hugo zie ook Male, Dorothea
 van & Streiner, Thea 14, 45, 125, 159, 164, 195-
 214, 261 (289-291)
 Clement, Emmeke 175, 180, 181 (290)
 Clercq, Staf De 214
 Clinton, Bill 52
 Cobain, Kurt 128
 Cohen, Leonard 20
 Coleman, Ornette 96, 215, 216, 220, 224, 227, 228
 Collins, Floyd 245, 248, 249
 Coltrane, John 215, 221, 227, 229, 231, 233, 234-
 236
 Compagnon, Antoine 13, 47
 Confucius 113
- Coninck, Herman de 41, 48, 103, 128, 131, 203
 Conscience, Hendrik 214
 Copernicus, Nicolaus 172
 Costello, Elvis 37
 Couperus, Louis 162
 Cox, Ida 183, 188-190
 Creeley, Robert 96
 Crevel, René 106
 Cruse, Harold 233
 Cyrille, Andrew 235
- Dalhart, Vernon 245
 Dalí, Salvador 123
 Dante 142, 163
 DaRkRoSe 14
 Davis, Angela 107
 Davis, Miles 221, 226, 229, 235
 Debussy, Claude 162
 Dehmel, Richard 90
 Deleu, Jozef 38, 126
 Deleuze, Gilles 23, 27
 De Mille, Cecil Blount 176
 Depestre, René 123
 Derain, André 172
 Detrez, Mon (286)
 D'haen, Christine 147
 Dickens, Charles 255
 Dickinson, Emily 73-82 (276, 277)
 Dixhoorn, E. van 48
 Doesburg, Theo van 44, 85, 95
 Dolphy, Eric 227, 235
 Donker, Anthonie 56
 Douglas, Dave 239, 240
 Drake, Nick 20
 Dresden, S. 191
 Drummond de Andrade, Carlos (291)
 Du Bois, W. E. B. 185
 Duchamp, Marcel 9-11, 23, 24
 Duinker, Arjen 132
 Duinkerken, Anton van 44
 Duke, Jas. H. (280)
 Dylan, Bob 20, 35, 186, 228, 237, 248-251, 256, 257
 (293)
- Earle, Steve 237
 Easthope, Anthony 131, 134, 135
 Edwards, Cliff 121
 Eeden, Frederik van 15, 143
 Eisenhower, Dwight D. 219
 Eliot, Thomas Stearns 15, 20, 25, 42, 114, 167, 180,
 198, 199, 212 ()
 Ellington, Duke 121, 186, 217, 218, 222, 223, 229,
 230
 Elsschot, Willem 41, 48
 Éluard, Paul 62, 132
 Emerson, Ralph Waldo 169
 Engelman, Jan 56
 Enquist, Anna 48, 131

- Enzensberger, Hans Magnus 192, 255
 Erdrich, Louise 45
 Evans, Walker 246
 Evers, Medgar 221, 248
- Fangio, Juan Manuel 203, 211
 Fariña, Richard 248
 Faubus, Orval 219
 Faverey, Hans 7, 14-16, 41, 46, 48, 67, 85
 Feldman, Morton 89
 Fens, Kees 214
 Flaubert, Gustave 262
 Floyd, Pretty Boy 246, 248
 Ford, Ford Madox 167-169, 180
 Ford, Henri (283)
 Foreman, George 121
 Forrest-Thomson, Veronica 11, 12, 105
 The Four Tops 228
 Franklin, R.W. (276)
 Frost, Robert 52
- Gabriel, Peter 252, 253
 Gacy, John Wayne (Jr.) 252
 Gaillard, Slim 122
 Gaulle, Charles de 212
 Gaye, Marvin 116, 236
 Geel, Chris J. van 48
 Geest, Dirk de 195, 208 (289)
 Genechten, Bob van 172 (287)
 Genet, Jean 107
 George, Stefan 52, 212
 Gerbrandy, Piet 148, 151 (284)
 Gershwin, George 231
 Geyter, Julius De 15
 Gezelle, Guido 77, 128, 139, 143-148, 151-160 (283, 284)
 Gil, Gilberto 123, 256
 Gillespie, Dizzy 122, 123 (280)
 Gils, Gust 45
 Gneisenau, August von 21
 Godijn, Wouter 68, 69
 Goethe, Johann Wolfgang von 172
 Gogh, Vincent van 149, 172
 Goldsmith, Kenneth 107
 Gombrowicz, Witold 31
 Goodman, Benny 218
 Gorodetski, Sergej 162
 Gorter, Herman 38, 41, 143
 Gould, Stephen Jay 259
 Greshoff, Jan 48
 Grice, Paul 17, 18
 Griffin, Merv 235
 Grisham, John 261
 Groenewoud, Raymond van het 64, 65
 Grunberg, Arnon 73
 Gruwez, Luuk 48, 131
 Gubar, Susan 192
 Gussow, Adam 185, 186
 Guthrie, Woody 20, 186, 246-248, 251
- Habakuk II De Balker zie Balkt, H.H. ter
 Habegger, Alfred 75 (276)
 Haden, Charlie 226
 Haes, Jos de 41
 Hagood, Kenny 122
 Hall, Adelaide 121, 122
 Hamelink, Jacques 15
 Hampton, Lionel 218
 Hancock, Herbie 226, 229
 Handy, William Christopher 183-185
 Hanlo, Jan 48, 119
 Hardy, Thomas 162
 Harmsen van Beek, Fritzi 48, 120
 Harris, Marion 184
 Hart, Ellen Louise (277)
 Hausmann, Raoul 90, 117
 Hawkins, Coleman 224
 Haydn, Joseph 89
 Heaney, Seamus 34-36
 hee, Miriam Van 48
 Heever, Toon van den 52
 Hegamin, Lucille 183
 Hejinian, Lyn 41
 Hemmerechts, Kristien 45, 61
 Hendrix, Jimi 27, 231
 Hentoff, Nat 222, 227, 233, 234, 248
 Heraclitus 83, 85
 Hermans, Toon 64
 Herreman, Raymond 48
 Herrick, Robert (291)
 Hertmans, Stefan 38, 48, 103
 Herzberg, Abel J. 193
 Higginson, Thomas Wentworth 81
 Hill, Andrew 216
 Hiller, Kurt 172
 Hippius, Zinaida 165
 Hirs, Rozalie 48, 105
 't Hof van Commerce 120
 Hofmannsthal, Hugo von 171
 Hölderlin, Friedrich 21, 33, 112, 131
 Holly, Buddy 27
 Hopkins, Gerard Manly (277)
 House, Son 117
 Howe, Susan 77 (276, 277)
 Hueffer, Ford Madox zie Ford, Ford Madox
 Huelsenbeck, Richard 95, 66
 Hughes, Langston 222, 233
 Hughes, Ted 105
 Hurt, Mississippi John 186
 Hüsgen, Lucas 48
 Hussein, Saddam 58
 Hutcherson, Bobby 215, 233
 Huxley, Aldous (283)
 Huysmans, Kamiel 174
- Ice Cube 233
 Ice-T 185, 186
 Insingel, Mark 96, 97 (278)
 Ivanov, Georgi 162

- Jabès, Edmond 191, 193
 Jackson, Mahalia 218
 Jakobson, Roman 11, 12, 25
 Jamelia 183
 Jandl, Ernst 20, 131
 Janko, Marcel 95
 Jansen, Tjitske 48
 Jarry, Alfred 63
 The Jazz Hounds 184
 Jenkins, Andrew 245
 Jaspers, Floris 179
 Jaspers, Joppe 179
 Jaspers, Oscar 92, 93, 173, 178, 179, 180
 Jessurun d'Oliveira, H.U. 198
 De Jeugd van Tegenwoordig 120
 Jiang Zemin 53
 Johannes Paulus II 36, 58
 Johnson, Lonnie 122
 Johnson, Louise 183
 Johnson, Lynden B. 230
 Johnson, Philip 9, 10
 Johnson, Robert 117, 251, 255
 Johnson, Thomas H. (276, 277)
 Jolson, Al 62
 Jones, Brian 21
 Jones, Casey 244
 Jones, David 105
 Jones, LeRoizie Baraka, Amiri
 Jooris, Roland 132
 Joostens, Paul 176, 179, 180
 Joplin, Janis 27, 228
 Joplin, Scott 229
 Joris, Pierre 91, 112, 113, 122 (277)
 Joyce, James 83, 85
 Joy Division 45
- Kafka, Franz 81 (278)
 Kajagoogoo 61
 Kandinsky, Wassily 85
 Kant, Immanuel 46
 Karadzic, Radovan 56, 57, 130
 Kayser, Rudolf (287)
 Keats, John 20, 147
 Kelis 183
 Kennedy, John F. 54, 230
 Kettmann, George 56
 Kgositsile, Keorapetse 232
 Khalil, Bushra 58
 King, Martin Luther 216, 219, 222, 223, 230, 231, 233
 King, Rodney 185
 Kirk, Rashaan Roland 235, 236
 Klee, Paul 85
 Kloos, Willem 52
 Knight, Gladys (& The Pips) 236
 Koeprin, Aleksandr 165
 Komrij, Gerrit 52, 125
 Kopernicus, Nicolaus 172
- Kopland, Rutger 131
 Kousbroek, Rudy 120
 Kouwenaar, Gerrit 7, 48, 67, 76, 86
 Kowlier, Flip 128
 Krall, Diana 229
 Kregting, Marc 42, 48, 83, 97-101
 Kristeva, Julia 195
 Kuipers, Frans 132
 Kunnen, Louis 178
- LaFaro, Scott 226
 Lampe, Astrid 48, 105, 132
 Lange, Dorothea 246
 Langeveld, Arthur (274)
 Larkin, Philip 35, 36, 38, 39, 105
 The Last Poets 232, 233, 235
 Ledeganck, Karel Lodewijk 128
 Leefmans, John 111, 112
 Leenders, Herman 45
 Lennon, John 257
 Léonard, Jos 179
 Leopold, J.H. 11
 Levi, Primo 193
 Lewis, Furry 253
 Lewis, Wyndham 167
 Liebknecht, Karl 172
 Lincoln, Abraham 58
 Lincoln, Abbey 223, 224
 Little, Booker 224
 Litweiler, John 220, 227, 231
 Lomax, Alan 118, 247
 Lomax, John 115-18, 123
 Lomax, Ruby 115-18, 123
 Looy, Rik Van 212
 Lorca, Federico García 20
 Lowry, Irvin 'Garmouth' 118
 Lucebert 18, 20, 31, 36, 41, 45, 48, 67, 85, 159, 196, 197
 Luxemburg, Rosa 172
 Lyons, William 253
 Lyotard, Jean-François 46
- Maeterlinck, Maurice 166, (286)
 Magritte, René 16
 Mahfoez, Nagib 239-240
 Majakowski, Vladimir 52, 162, 165, 166
 Male, Dorothea van 199
 Malevitsj, Kazimir 162
 Mallarmé, Stéphane 11, 32, 52, 63, 85, 91, 128, 130, 131, 142, 207 (277, 282)
 Mandela, Nelson 52, 231
 Mandelstam, Osip 53, 54, 131
 Mansfeld, J. 83
 Mansholt, Sicco 148, 149
 Mao Zedong 53
 Marais, Eugène 52
 Marc, Franz 172
 Marinetti, F. T. 62, 91, 109, 124, 204

- Marlier, Georges 175
 Marnix, Filips van, heer van Sint-Aldegonde 207
 Marsalis, Wynton 229
 Marsman, H. 143
 Martin, Sara 183
 Marx, Karl 131
 Marx, William 19-21
 Masada 239
 Matisse, Henri 9
 Matsys, Quentin 165
 Mayfield, Curtis 236
 Mbeki, Thabo 52
 McCartney, Paul 257
 McGann, Jerome (277)
 Meeropol, Abel 217, 246
 Meeuse, Piet 147, 159 (283)
 Mehring, Walter 20
 Meleager van Gadara 210
 Mendes, Sam 134
 Mennekens, Jos 22
 Mercier, (kardinaal) Désiré-Joseph 214
 Meredith, James (293)
 Merezjovski, Dmitri 165
 Mettes, Jeroen 11, 103-104
 Michelangelo 150
 The Mills Brothers 62, 122
 Miłosz, Czesław 35, 36, 38
 Minne, Richard (283)
 Misrahi, Moshe 231
 Missy Elliott 183, 190
 Mitchell, Joni 97
 Mitchell, Roscoe 216
 Moens, Wies 130, 169, 260, 261
 Mondriaan, Piet 85
 Monk, Thelonious 224, 237, 249
 Monroe, Harold 167
 Monteverdi, Claudio 231
 Moore, Davey 250
 Morgan, Lee 235
 Morris, Robert 9, 10, 27
 Mortier, Firmin 172
 Morisson, Jim 26, 27
 Morrison, Van 20
 Mounin, Georges 132-134
 Moye, Don 231
 Mulisch, Harry 214
 Mulligan, Gerry 229
 Multatuli 17, 18
 Murray, Sunny 231

 Napoleon 21, 56
 Nasrin, Taslima 239
 Nekrasov, Nikolaj 51 (274)
 Nell Smith, Martha (277)
 Neruda, Pablo 21, 52
 Neuwirth, Olga 89
 Nicolaas II 161
 Nielsen, Asta 179, 180

 Nietzsche, Friedrich (278)
 Niggaz With Attitude (N.W.A.) 233
 Nijhoff, Martinus 13, 31, 33, 41, 143
 Nixon, Richard 230
 Noble, Ray 62
 Nolens, Leonard 41, 131
 Novalis 21, 129
 Nussbaum, Martha 129
 Nyazov, Saparmurat 54

 O'Connor, Flannery 255
 Okikaze, Fujiwara no (291)
 Olatunji, Michael 224
 Olson, Charles 96
 Ono, Yoko 106
 d'Orleans, Charles 211, 212 (291)
 Ortega, Daniel 55
 Ostaijen, Paul van 11, 13, 15, 33, 38, 41, 46, 48, 65, 66, 91-96, 100, 104, 108, 119, 122, 123, 134, 143, 167-182, 188, 199, 206, 207, 212, 242, 260 (279, 287, 290)
 Ostaijen, Stan van 168, 178-180
 Ouwens, Kees 16-17, 48, 125
 Overst, Hijman 22
 Owen, Wilfred 240
 Oye, Eugène Van 148
 Oyewole, Abiodun 233

 Parker, Charlie 122, 229
 Pasteur, Louis 172
 Pastorius, Jaco 97-101
 Pater, Walter 89, 90, 92, 94, 95, 97, 99, 100
 Patinir, Joachim 194
 Patton, Charley 116
 Paxton, Tom 253
 Paz, Octavio 114
 Peacock, Thomas Love 128, 129
 Pearl Jam 237
 Peebles, Melvin van 235
 Peeters, Hagar 48
 Perec, Georges 107, 268
 Péret, Benjamin 107
 Perloff, Marjorie 11, 49, 105, 107, 131, 132
 Pernath, Hugues C. 193
 Perron, Eddy du 48
 Petrarca, Francesco (278)
 Picasso, Pablo 9, 117, 159
 Pickett, Wilson 186
 Pinoye, Marijke 119
 Platen, August von 14, 197
 Plato 32
 Poe, Edgar Allan 257
 The Police 58
 Ponge, Francis 33
 Potter, Dennis 61
 Pound, Ezra 85, 105, 113, 125, 128, 131, 134, 167, 212, 242, 259
 Price, Lloyd 186, 254

- Proust, Marcel 262
 Public Enemy 31, 232, 256
 Pułaski, Kazimierz 252
 Pym, Barbara 35
 Pynchon, Thomas 160, 267
- Radiohead 20
 Railroad Bill 186
 Rainey, Gertrude 'Ma' 183, 186, 187
 al-Rantissi, Abdul Aziz 238
 Rasula, Jed (280)
 Rawie, Jean-Pierre 131
 Raworth, Tom 105
 Redding, Otis 228
 Reeck, Herman van den 176 (287)
 Reese, Doc 113
 Reich, Steve 96, 216
 Reints, Martin 14
 Reznikoff, Charles 193
 Rheims, Bettina 47
 Ricks, Christopher 250 (293)
 Riffaterre, Michael 12, 13, 15-17
 Rilke, Rainer Maria 20, 26, 33 (278)
 Rimbaud, Arthur 20
 Rist, Pippilotti 47
 Roach, Max 222-224, 230, 233
 Rodenko, Paul 20, 45, 196, 197 (290)
 Roder, J.H. de 105
 Roek, Jan de (290, 291)
 Roelants, Maurice (287)
 Roethke, Theodore 201
 Roggeman, Willy 15, 96, 223-225 (278)
 The Rolling Stones 21, 228
 Rollins, Sonny 219
 Rompuy, Herman Van 55
 Ross, Diana (& The Supremes) 228, 236
 Rossum, Merten (Maarten) van 243
 Rothko, Mark 9
 Rothenberg, Jerome 91, 112, 113, 122 (277)
 Rothstein, Arthur 246
 Roulans, Jan 243
 Rudd, Roswell 226
 Ruusbroec, Jan van 264
- Saadawi, Nawal El 239
 Sachs, Nelly 192, 193
 Sackheim, Eric 113
 Said, Edward 238, 239, 242
 Sandburg, Carl 20
 Sannes, Sanne 208
 Santen, Louise van (276)
 Santoro, Gene 254
 Sappho 83
 Saro-Wiwa, Ken 239
 Schickele, René (287)
 Schippers, K. 48
 Schirach, Baldur von 56, 275
 Schmidt, Siegfried J. 120
- Schönberg, Arnold 89, 90, 97, 101, 192 (278)
 Schouten, Han 83-86
 Schwitters, Kurt 90, 91, 95, 109, 117-119
 Scorsese, Martin 249
 Scott-Heron, Gil 233-235
 Severjānin, Igor 165, 166
 Shabneh, Abdel Madi 238, 239, 241
 Shakespeare, William 74, 94, 100, 106, 172, 195
 Sharon, Ariel 238, 239
 Shelley, Percy Bysshe 18, 21, 32, 128, 129 (282)
 Shelton, Lee 186, 253, 254
 Shepherd, Cybill 61
 Shepp, Archie 215, 225, 226, 228, 231, 233
 Shorter, Wayne 229
 Sidney, (Sir) Philip 32, 129
 Silliman, Ron 11
 Simone, Nina 221, 222, 231, 248
 Sinatra, Frank 212
 Sjklovsky, Viktor 13, 14, 49
 Sjostakovitsj, Dmitri 161
 Smith, Bessie 113, 183, 186-188, 190
 Smith, Leo 216
 Smith, Mamie 184, 186
 Smith, Patti 20, 26, 27, 272
 Smith, Trixie 183
 The Smiths 20
 Snick, Herman Van 56
 Snoek, Paul 15
 Sokrates 32
 Sologob, Fjodor 161-163, 165
 Sontag, Susan 262
 Sötemann, A.L. (279)
 Spandau Ballet 61
 Spicer, Jack (277)
 Spielberg, Steven 261
 Spinoy, Erik 46, 47, 103, 132
 Spivey, Victoria 183
 Springsteen, Bruce 237
 Stagger Lee, Stagolee zie Shelton, Lee
 Stalin, Iosif 53, 64
 The Staple Singers 236
 Stassaert, Lucienne (276)
 Stassijns, Koen 48
 Steel Pulse 253
 Stein, Gertrude 45, 131
 Steinbeck, John 246
 Steiner, George 269
 Stevens, Sufjan 20, 252
 Stevens, Wallace (283)
 Sting 58
 Stone, Sly 236
 Streiner, Thea 197, 199
 Strijtem, Ivo van (276)
 Stuckenberg, Fritz 175
 Sullivan, Ed 236
 Sun Ra 215, 224
 The Supremes zie Ross, Diana
 Swarth, Nick J. 48

- Sweet Honey in the Rock 253
Szyborska, Wisława 34
- Tacitus 32
Talking Heads 20
Taylor, Cecil 224
The Temptations 236
Terre Blanche, Eugene 52, 53
Theroux, Louis 52
Thiele, Bob 225, 233
Thoreau, Henry David 125
Tichelen, Geo van 93, 173
Timmermans, Felix 128
Todorov, Tzvetan 19, 20
Toegengold 163
Toer, Pramodya Ananta 239
Townsend, Irving 218
Trakl, Georg 45
A Tribe Called Quest 253
Trotski, Leon 172
Tsieh, Jan 91
Turkmenbashi zie Nyazov, Saparmurat
Tzara, Tristan 20, 95, 123, 242
- U2 20
Ungaretti, Giuseppe 83, 131
- Valéry, Paul 31
Vallejo, César 131
Vandervelde, Emile (286)
Vanfleteren, Stephan 134
Vasalis, M. 41, 48, 131
Vega, Suzanne 52
Velooso, Caetano 123, 256
Vercnocke, Ferdinand 56
Verhaeren, Emile 96, 163, 164, 166 (286)
Verhoeven, Cornelis 83
Verlaine, Paul 91
Verne, Jules 107, 262
Verstegen, Peter, 78 (276)
Vertov, Dziga 180
Vico, Giambattista 11
Villepin, Dominique de 55-56
Violent Femmes 20
Vliet, Eddy van 45
Vree, Paul De 48
Vuylsteke, Julius 65
- Waal, Henk van der 105
Wagner, Richard 91, 93
Waits, Tom 20, 237-242, 245, 251, 252, 254-257 (293)
- Wallace, George 230
Wallace, Sippie 183
Walravens, Jan 33, 34, 45, 197 (290)
Jinny Whang (291)
Warhol, Andy (291)
Waters, Ethel 121
Waters, Muddy 116
Weather Report 97, 229
Webern, Anton 89
Weill, Kurt 221, 251
Weinberger, Eliot 114
Weisgerber, Jean (289)
Werfel, Franz 173
Werner, Marta L. (277)
Westerlinck, Albert 34, 144, 145, 148
Westerman, Frank 148, 149
Weverbergh, Julien (289)
Wharton, Edith 162
White, Graham 114-116, 118, 119
White, Josh 247
White, Shane 114-116, 118, 119
Whitman, Walt 21, 78, 129, 130
Wijnberg, Nachoem M. 132
Wilde, Oscar 20
Wildemeersch, Georges 195, 197, 199, 212 (289-291)
Williams, Chancellor 233
Williams, William Carlos 96
Willis, Bruce 61
Wilson, Edith 183, 186
Wilson, Teddy 218
Wittgenstein, Ludwig 9, 16, 17, 25, 41, 49
Woestijne, Karel van de 143, 197 (287)
Wonder, Stevie 236
Wordsworth, William 269, 270 (283)
Wouters, Rik 172
- Xenakis, Iannis 96
X, Malcolm 215, 216, 230, 233
- Yeats, William Butler 20, 35, 52
Yorke, Thom 20
Young, Edward 32
Young, Neil 237
- Zan(t)zinger, William 250
al-Zawahiri, Ayman 57
Zé, Tom 123, 256, 257
Zidane, Zinedine 134
Zola, Émile 262
Zorn, John 191, 223
Zwagerman, Joost 111

