

POËZIE BUITEN HET BOEK

De circulatie
en het gebruik
van poëzie

KONINGIN VAN DE MAAS
ROTTERDAM
DE STAD VAN
DE BRUGGEN, DE TUNNEL
DE SCHEPEN
DE KADES
DE HAVENS, DE KRANEN
DE KUIP EN
GEEN WOORDEN
MAAR DADEN
AFIJN
LAAT JE FIJN

Kila van der Starre

Poëzie buiten het boek

De circulatie en het gebruik van poëzie

Poetry Off the Page. The Circulation and Use of Poetry
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Universiteit Utrecht
op gezag van de
rector magnificus, prof.dr. H.R.B.M. Kummeling,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen op

vrijdag 12 februari 2021 des middags te 4.15 uur

door

Kila Annie van der Starre

geboren op 13 januari 1988
te Cuckfield, Verenigd Koninkrijk

Promotor:

Prof. dr. G. Buelens

Copromotoren:

Dr. L.J. Ham

Dr. Y. T'Sjoen

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van NWO.

Ik draag dit proefschrift op aan alle respondenten die meewerkten aan mijn enquêtes, aan iedereen die een gedicht toevoegde aan de database van Straatpoëzie.nl en aan iedereen die een vraag stelde of opmerking maakte over mijn onderzoek tijdens of na afloop van een college, lezing of workshop. Zonder jullie zou dit proefschrift niet bestaan, net zoals de poëzie zonder haar gebruikers niet zou zijn wat ze is.

Te citeren als: Kila van der Starre, 2021 *Poëzie buiten het boek. De circulatie en het gebruik van poëzie*, Universiteit Utrecht.

Kila van der Starre schreef dit proefschrift bij Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Het proefschrift verschijnt enkel als gratis e-boek.

Het proefschrift is hier online te raadplegen: <https://doi.org/10.33540/436>

Meer informatie: www.kilavanderstarre.com



Dit proefschrift verschijnt onder een *Creative Commons Naamsvermelding-NietCommercieel-GeenAfgeleideWerken-4.0 Internationaal-licentie* (CC BY-NC-ND 4.0).

Omslagfoto: De laatste regels van het gedicht 'Rotterdam aan de Meter' van Rieneke Grobbon (1944-2018), in april 2018 als eerbetoon aan haar geplaatst op een muur in de Bas Jungeriusstraat in Rotterdam, op initiatief van Derek Otte (destijds stadsdichter van Rotterdam) en Jiske Foppe (oprichter van stichting De Zoek naar Schittering), in een ontwerp van Kamiel Verschuren.

Fotograaf: Sanne Donders

Omslagontwerp: Elgar Snelders

Inhoudsopgave

Voorwoord en dankwoord.....	10
-----------------------------	----

Hoofdstuk 1. Uitgangspunten. Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis?

1. Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis?.....	14
1.1 Binnen het boek.....	14
1.2 Buiten het boek.....	15
1.3 Gebruik.....	16
1.4 Variaties in tekst en drager.....	21
1.5 Binnen en buiten.....	25
1.6 Circulatie.....	27
2. Hoofdvraag van het onderzoek.....	29
3. Kerndefinities van het onderzoek.....	30
3.1 Wat is poëzie?.....	30
3.2 Wat is de betekenis van poëzie?.....	33
3.3 Wat is het gebruik van poëzie?.....	35
3.4 Wat is poëzie buiten het boek?.....	48
3.5 Wat is een bottom-up en inclusief perspectief op poëzie?.....	51
3.6 Wat is de materiële code van poëzie?.....	53
4. Structuur van het boek.....	58

Hoofdstuk 2. Methodologie. De gebruikers van poëzie

1. Inleiding: reële lezers.....	61
1.1 Bestaand empirisch onderzoek.....	63
1.2 Aandacht voor non-boekdragers.....	66
2. Empirische methode.....	68
2.1 Kwantitatief en kwalitatief onderzoek.....	68
2.2 De nationale enquête.....	70
2.2.1 Doelen.....	70
2.2.2 Opzet enquête.....	70
2.2.3 Verscheidenheid van poëzie.....	72
2.2.4 Analysemethodes.....	73
2.2.5 Belangrijkste resultaten.....	74
2.2.6 Discussie.....	82
2.3 De vier casusenquêtes.....	90
2.4 Het crowdsourcingsproject.....	91
2.5 Het databaseonderzoek.....	92
3. Conclusie.....	92

Hoofdstuk 3. Plintpoëzie. Poëzie op gebruiksvoorwerpen

1. Inleiding: 'onderdeel van onze nationale slaap'.....	94
2. Geschiedenis.....	99
2.1 Historische vormen.....	99
2.2 Jaren zestig.....	102
2.3 Geschiedenis van Plint.....	103
3. Empirisch luik.....	106
3.1 Gebruikers.....	107

3.2	Gebruik.....	108
3.3	Doelen.....	114
3.4	Selectie.....	117
4.	Buiten vs. binnen.....	119
4.1	‘Instappoëzie’.....	119
4.2	Kritiek.....	119
4.3	Reacties van dichters.....	126
4.4	Economie.....	126
4.5	Materiële code.....	129
4.5.1	Material readings.....	131
5.	Conclusie.....	137

Hoofdstuk 4. Straatpoëzie. Poëzie in de openbare ruimte

1.	Inleiding: ‘Een gedicht hoeft niets van je’.....	139
2.	Geschiedenis.....	140
2.1	Eerste vormen.....	140
2.2	Jaren zestig.....	145
2.3	<i>Boom</i> eind twintigste eeuw.....	150
2.4	Academische aandacht.....	154
3.	Empirisch luik.....	155
3.1	Crowdsourcing en citizen science.....	155
3.1.1	Straatpoëzie.nl.....	156
3.2	Gebruikers.....	161
3.3	Gebruik.....	164
3.3.1	Esthetisch.....	165
3.3.2	Herinneren.....	166
3.3.3	Alternatief discours.....	172
3.3.4	Democratiseren en verheffen.....	176
3.4	Kritiek.....	179
3.4.1	Protest.....	179
3.4.2	Overschatting.....	184
4.	Buiten vs. binnen.....	186
4.1	Economie.....	189
4.2	Reacties van dichters.....	190
4.3	Materiële code.....	192
4.3.1	Material readings.....	204
5.	Conclusie.....	213

Hoofdstuk 5. Poëzietatoeages. Poëzie op lichamen

1.	Inleiding: ‘performances of the self’.....	215
2.	Geschiedenis.....	217
2.1	Onderzoek naar tatoeages.....	221
2.2	Geschiedenis van tekstuele tatoeages.....	223
2.3	Geschiedenis van poëzietatoeages.....	224
2.4	Aandacht voor poëzietatoeages.....	226
3.	Empirisch luik.....	230
3.1	Gebruikers.....	231
3.2	Gebruik.....	232
3.3	Doelen.....	233
3.3.1	‘Reminder’ aan levensmotto.....	233

3.3.2	Uitdragen van een identiteit.....	235
3.3.3	Meedragen van een herinnering	239
4.	Buiten vs. binnen	243
4.1	Kritiek	249
4.2	Groepsprojecten	251
4.2.1	Maarten Inghels	251
4.2.2	Lucebert	253
4.3	Reacties van dichters	255
4.4	Economie	258
4.5	Materiële code	260
4.5.1	Material reading.....	267
5.	Conclusie	271

Hoofdstuk 6. Rouwpoëzie. Poëzie in rouwadvertenties

1.	Inleiding: ‘het getto van de gebruikspoëzie’	274
2.	Geschiedenis.....	276
2.1	Poëzie en de dood.....	276
2.2	Geschiedenis van de rouwadvertentie	279
2.3	Geschiedenis van poëzie in rouwadvertenties	284
2.4	Poëzie als alternatief voor Bijbelcitaat	289
3.	Empirisch luik	290
3.1	Corpus	290
3.1.1	Steekproef in Delpher (1951-1995)	290
3.1.2	Steekproef in Mensening (2007-2017)	291
3.2	Hypotheses	292
3.3	Uitvoering van het onderzoek	292
3.4	Gebruik.....	294
3.4.1	Poëzie aangeboden voor rouwadvertenties	296
4.	Buiten vs. binnen	299
4.1	‘Instappoëzie’	299
4.2	Kritiek	301
4.3	Economie	302
4.4	Resultaten van het databaseonderzoek	304
4.4.1	Hypothese 1	307
4.4.2	Hypothese 2	309
4.4.3	Hypothese 3	310
4.4.4	Hypothese 4	314
4.4.5	Hypothese 5	316
4.4.6	Hypothese 6	317
4.4.7	Hypothese 7	319
4.5	Materiële code	322
4.5.1	Material reading.....	325
5.	Conclusie	329

Hoofdstuk 7. Candlelightpoëzie. Poëzie op de radio

1.	Inleiding: ‘hét programma voor amateurpoëzie’	331
2.	Geschiedenis.....	335
3.	Empirisch luik	338
3.1	Gebruikers.....	339
3.2	Gebruik.....	343

3.3 Doelen en selectie.....	345
4. Buiten vs. binnen	348
4.1 Labels	349
4.2 Kritiek	351
4.3 Economie	356
4.4 Materiële code	356
4.4.1 Material readings	360
5. Conclusie	370

Hoofdstuk 8. Instagrampoëzie. Poëzie op social media

1. Inleiding: ‘a revolution in how young people consume and produce poetry’	373
2. Geschiedenis.....	378
3. Empirisch luik	385
5.1 Gebruikers.....	391
5.2 Gebruik.....	395
4. Buiten vs. binnen	401
4.1 Kritiek	401
4.2 Economie	407
4.3 Labels	413
4.4 Rol van gender	416
5.3 Materiële code	418
5.3.1 De lagen van de materiële code	421
5.3.2 Onmiddellijkheid en authenticiteit	426
5.3.3 Material readings	438
5. Conclusie	442

Hoofdstuk 9. Conclusie. ‘poetry matters’

Bibliografie.....

Bijlagen.....

Summary in English.....

Samenvatting in het Nederlands.....

Curriculum Vitae.....

Voorwoord en dankwoord

Tijdens mijn bacheloropleidingen in Utrecht en mijn masteropleiding in Gent was het voor mij vrij gemakkelijk en heel vanzelfsprekend om een onderscheid te maken tussen de manieren waarop ik poëzie ervoer binnen de muren van de universiteit en daarbuiten. In de collegebanken las ik poëzie die afkomstig was uit bundels, uitgegeven werd door erkende uitgeverijen en geschreven was door dichters uit de literaire canon. In mijn vrije tijd las ik, naast poëziebundels, poëzie op social media en online fora, beluisterde en bekeek ik gedichten via YouTube en Vimeo, maakte ik poëzie mee tijdens poetry slams en poëziefestivals, las ik gedichten in de openbare ruimte, gaf en ontving ik poëzievoorwerpen rond verjaardagen en hoorde ik poëzie op de televisie en radio.

Pas gedurende mijn Master-Na-Master in Vlaanderen – een samenwerking tussen de universiteiten in Leuven, Gent, Antwerpen en Brussel – werd mijn interesse gewekt voor de kloof tussen die twee typen poëzie-ervaringen. Ze waren me allebei dierbaar, maar ze verschilden op sommige vlakken enorm en ze leken elkaars bestaan slechts mondjesmaat te erkennen.

In die tijd las ik voor het eerst verschillende eenentwintigste-eeuwse literatuurwetenschappelijke teksten die mij aan het denken zetten over dit onderwerp. In *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture* (2010) las ik hoe de Amerikaanse literatuur- en televisiewetenschapper Jim Collins beschrijft dat wat betreft de roman de ‘literaire ervaring’ de ‘leesactiviteit’ aan het vervangen is. Onze ervaring van literatuur manifesteert zich volgens Collins grotendeels buiten het boek, bijvoorbeeld in boekverfilmingen, tijdens interviews met auteurs, op Twitteraccounts van literaire personages, in recensies op Amazon en – Collins’ stokpaardje – tijdens ‘Oprah’s Book Club’ op tv.

Ook volgens de Italiaanse auteur en essayist Alessandro Baricco is onze ervaring van het boek aan verandering onderhevig. In zijn essaybundel *De barbaren. Essay over de mutatie* (2010), oorspronkelijk *I barbari. Saggio sulla mutazione* (2006) en vertaald door Manon Smits, zet hij uiteen hoe het boek wordt ‘aangevallen’ door hedendaagse ‘barbaren’. Beïnvloed door technologische ontwikkelingen, globalisatie, commercialisatie en een verlangen naar eenvoud en spektakel, prefereert ‘de barbaar’ oppervlakte boven verdieping, snelheid boven reflectie, multitasking boven specialisatie en plezier boven inspanning. Baricco stelt dat er mutaties plaatsvinden in wat we beschouwen als cultuur en hoe we cultuur ervaren. Deze ontwikkeling produceert niet alleen nieuwe soorten literatuur en lezers, ze beïnvloedt ook de traditionele literaire vormen en actoren in het literaire veld. Net als Collins stelt Baricco dat een boek vandaag de dag deel uitmaakt van grotere sequenties die buiten het boek bestaan, zoals in films, online en op podia.

Waarom literaire teksten in verschillende media verspreid worden en wat lezers zoeken in literaire ervaringen, daarover las ik meer in het boek *Uses of Literature* (2008) van de Britse literatuurwetenschapper Rita Felski. Zij plaatst ‘de theoretici’ en ‘de ideologen’ tegenover elkaar in debatten over literatuur en kaart aan dat er een derde perspectief mogelijk is, namelijk een focus op het ‘gebruik’ (‘use’) van literatuur, die alles te maken heeft met het esthetische, het poëtische én het pragmatische. Hoe letterkundigen in hun academische publicaties beweren te lezen, stelt Felski, heeft weinig te maken met hoe ze daadwerkelijk literaire teksten ervaren, thuis in hun leunstoel. Ook die kloof herkende ik en interesseerde me zeer.

Het artikel ‘Uncritical Reading’ (2004) van de Amerikaanse literatuurwetenschapper Michaël Warner zette me ten slotte aan het denken over die kloof tussen professionele en niet-professionele literaire leeservaringen. Volgens Warner ervaren beginnende letterenstudenten literatuur op een totaal ‘verkeerde’ manier: ‘They identify with characters. They fall in love with authors. [...] They

stock themselves with material for showing off, or for performing class membership. [...] Their attention wanders; they skim; they skip around. [...] They laugh; they cry.’ Dit alles, en veel meer, want de opsomming beslaat bijna de hele eerste pagina van zijn artikel, valt volgens Warner onder wat de literatuurwetenschap ‘uncritical reading’ noemt, een leeshouding die door het universitair curriculum omgevormd moet worden tot ‘critical reading’. ‘We are here, we like to tell our students, to save you from habits of uncritical reading that are naive, immature, unexamined – or worse. Don’t read like children, like vacation readers on the beach, [...] like fundamentalists, like nationalists, like antiquarians, like consumers, [...] like tourists, like yourselves.’ Niet alleen de manier waarop je ‘goed leest’ wordt volgens Warner voorgeschreven, ook wat je dient te lezen en of dat ‘goed’ is, ligt binnen de literatuurwetenschap vast.

Tijdens het lezen van Collins, Baricco, Felski en Warner werd de kiem gelegd voor dit onderzoek. Hun publicaties, in combinatie met de kloof die ik ervoer rond poëzie, deden mij inzien dat non-boekvormen, emotie, literaire ervaringen, literaire extensies en literair gebruik voor poëzie een nog veel grotere rol spelen dan voor romans, het genre waar deze vier vooral over schrijven. Daarnaast ontwikkelde ik een fascinatie voor het feit dat poëzie bekendstaat als het ‘hoogste’ genre met een klein publiek, terwijl het deel uitmaakt van de populaire cultuur, en het feit dat beweringen over ‘de dood van de poëzie’ niet stroken met de grootschalige literaire ervaringen van poëzie buiten het boek.

Ik wil mijn promotor Geert Buelens bedanken voor de begeleiding vanaf het prille begin van dit promotietraject. Bedankt voor de ontelbare dingen die ik van jou geleerd heb, bedankt voor het vertrouwen dat je constant in mij hebt gelegd en bedankt voor het plezier dat wij, samen met Laurens, aan dit project hebben beleefd. Net voordat NWO de beurstoekenningen bekendmaakte, zei je tegen me dat je niet alleen voor mij en voor onze universiteit hoopte dat ik de beurs zou krijgen, maar vooral voor ons vakgebied. Die sterke overtuiging van het belang van dit onderwerp is al deze jaren een inspiratie voor me geweest, net als de manier waarop jij bruggen slaat tussen wetenschappelijk onderzoek en de samenleving. Voor al die zaken en veel meer wil ik je heel hartelijk bedanken, Geert. Mijn copromotor Laurens Ham wil ik bedanken voor de bijna dagelijkse begeleiding op het gebied van zowel onderzoek als onderwijs. De stappen die ik op beide vlakken heb gemaakt de afgelopen jaren zijn grotendeels aan jou te danken. Bedankt, Laurens, voor het zijn van zo’n waardevolle, bijzondere en inspirerende copromotor en collega. Yves T’Sjoen, zeer bedankt dat je in Gent mijn onderzoeksambities al zo vroeg steunde en dank voor het voortzetten van die ondersteuning als copromotor. Ook gaat mijn dank uit naar NWO, aangezien een beurs in de *Promoties in de geesteswetenschappen* dit onderzoek mogelijk maakte, en naar ICON en OSL voor de inhoudelijke en praktische ondersteuning.

Mijn collega’s bij Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Utrecht wil ik hartelijk bedanken voor de bijzonder fijne collegialiteit. Saskia, Fabian, Femke, Laurens, Geert, Sven, Wilbert, Tessa, Emmeline, Rik en Wendela, bedankt voor de prettige en productieve sfeer op de Trans en natuurlijk de vele tafeltennispotjes, waarvoor ik ook Anna-Luna, Cora en Alie wil bedanken. Sven, jou wil ik speciaal bedanken omdat je als kamergenoot met wie ik de meeste tijd op zolder heb doorgebracht enorm hebt bijgedragen aan mijn werkplezier. Bedankt voor de gezelligheid, je luisterend oor en je geweldige humor. Ook alle andere collega’s van de afdeling Nederlands ben ik dankbaar voor de samenwerkingen op het gebied van onderwijs en onderzoek. Els, ik bewonder de wijze waarop je bruggen slaat tussen de neerlandistiek en het schoolvak Nederlands en ik wil je bedanken voor de manier waarop je mij bij jouw projecten betreft. Ook veel dank aan alle collega’s

bij de opleiding Literatuurwetenschap, in het bijzonder Frank, de opleiding Taal- en Cultuurstudies, vooral Feike en Berteke, de HvA-opleiding Leraar Nederlands, met name Aalt en Edwin, en University College Utrecht, vooral Agnes, voor het bieden van leerzame kansen op het gebied van het verzorgen van onderwijs. Ik wil alle collega's bedanken die kritisch hebben meegelezen met vroegere versies van (delen van) dit manuscript, te weten Saskia, Fabian, Sven, Femke, Tessa, Wendela, Frans, Anna-Luna, Cora, Alie, Lucas, Roel, Chloé, Jeroen, Lisanne, Alex, Marieke en Inge. Daarnaast wil ik graag Kirsten, Frank en Annemarie bedanken voor de hulp met SPSS en de statistische analyses en Naomi voor de hulp met de bibliografie.

Ik hecht ontzettend veel waarde aan de samenwerkingen die ik voor dit onderzoek ben aangegaan met organisaties uit het literaire veld. Stichting Lezen, vooral Jette, Daan en Niels, en het Nederlands Letterenfonds, vooral Suzanne, wil ik bedanken voor de inhoudelijke en financiële steun tijdens het uitvoeren en schrijven van het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) en de organisatie en uitvoering van twee symposia in 2018 en 2019 over de rol van non-boekpoëzie in het onderwijs. Jan van Veen en Mia Goes wil ik bedanken voor de interessante gesprekken en de verspreiding van respectievelijk de enquête over Candlelight en de enquête over Plint. De vele Instagramdichters die hielpen met het verspreiden van de enquête over Instagrampoëzie wil ik bedanken voor hun samenwerking. Mijn dank gaat uit naar de Koninklijke Bibliotheek en de Digital Humanities Lab voor hun advies rond het uitvoeren van het databaseonderzoek in Delpher. Het Auteursrechtinformatiepunt van de UU, de vakspecialist Geesteswetenschappen van de Universiteitsbibliotheek en de secretaris van het Centrum voor Intellectueel Eigendomsrecht in Utrecht wil ik bedanken voor het juridisch advies rond Straatpoëzie.nl. De afdeling ICT & Media van de Universiteit Utrecht, vooral Simon, wil ik bedanken voor de technische hulp rond het lanceren en onderhouden van Straatpoëzie.nl. Mijn dank gaat ook uit naar de verschillende straatpoëziestichtingen en stadsdichters die in een vroeg stadium meewerkten aan die site. Tim van de Utrechtse Boekenbar wil ik bedanken voor de samenwerkingen rond de vele straatpoëziewandelingen en -fietstochten die ik door Utrecht leidde. Daarnaast gaat mijn dank uit naar de organisaties, universiteiten, hogescholen en middelbare scholen die mij gedurende dit onderzoekstraject uitnodigden om lezingen, gastcolleges en workshops te geven en de media die aandacht besteedden aan mijn onderzoek.

Jeroen en Sarah wil ik bedanken voor de samenwerking rond de essaybundel *Dichters van het nieuwe millennium* (2016), Samuel wil ik bedanken voor de uitnodiging om een 'buiten het boek'-themanummer voor *Spiegel der Letteren* samen te stellen (2018) en Babette wil ik bedanken voor het zijn van mijn *poet mate* en het samen publiceren van het poëzie-doe-boek *woorden temmen* (2018).

Graag bedank ik mijn paranimfen Marieke en Wendela voor al hun hulp rond de verdediging. Ik wil mijn ouders en Bas en Mares bedanken voor hun liefde en steun. Alter Ego, bedankt voor de uitlaatklep. Babette, Myrthe, Annemarie en Marieke, bedankt voor het zijn van zulke geweldige vrienden. Elgar, bedankt dat je mij zo gelukkig maakt.

Utrecht, juni 2020



**UITGANGSPUNTEN
WAAR IS HET GEDICHT 'EB'
VAN M. VASALIS?**

1. Uitgangspunten. Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis?

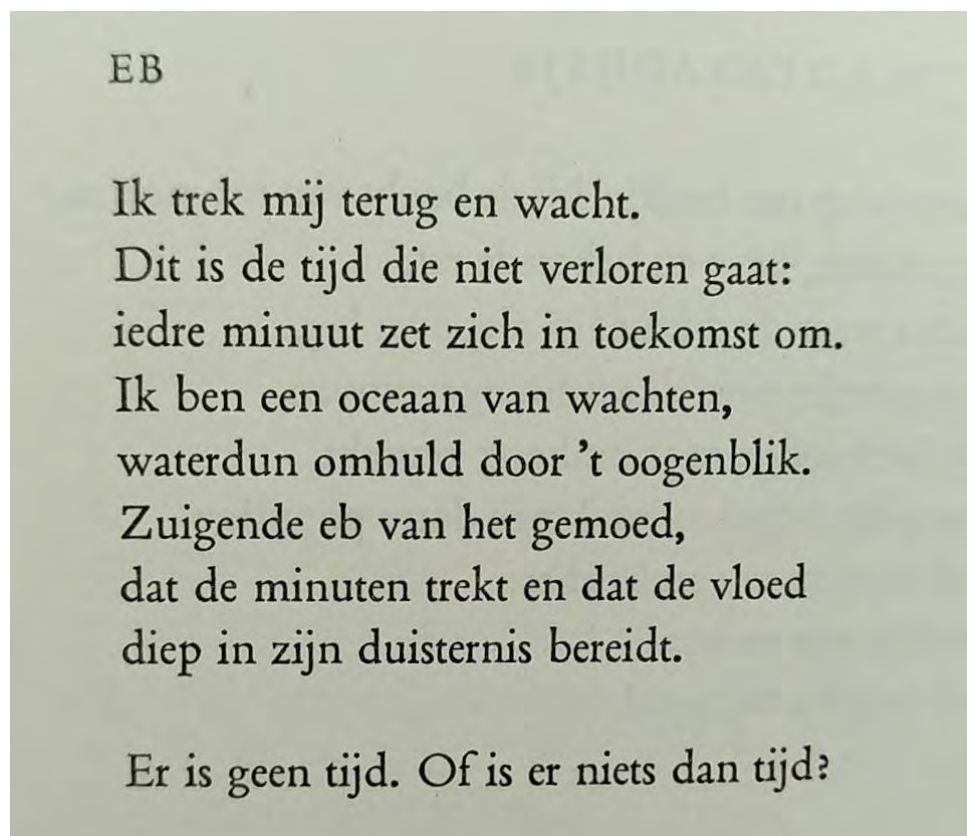
'How can art ever exist outside a many-sided play of passions and purposes?'

Rita Felski (2008a: 8)

1. Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis?

1.1 Binnen het boek

Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis? Zo vanzelfsprekend als het is om te vragen waar bijvoorbeeld het schilderij 'De Nachtwacht' is (antwoord: in het Rijksmuseum in Amsterdam), zo ongewoon is het om te vragen waar een gedicht 'is'.¹ Een voor de hand liggend antwoord luidt: in de poëziebundel *Vergezichten en gezichten* (1954) van M. Vasalis, pseudoniem van Margaretha (Kiekie) Droogleever Fortuyn-Leenmans (1909-1998), uitgegeven door G.A. van Oorschot (Afbeelding 1). Of, iets uitgebreider: in *Vergezichten en gezichten*, in de verzamelde werken die uitgeverij Van Oorschot in 1997, 2006 en 2009 van M. Vasalis uitgaf en in *Een misverstand om in te geloven. De poëzie van M. Vasalis* (2006), waarin de Nederlandse cultuurhistoricus en literatuurwetenschapper Léon Hanssen het gedicht volledig citeert en kort bespreekt.



Afbeelding 1. 'Eb' van M. Vasalis, op pagina 44 van de eerste druk van *Vergezichten en gezichten* (1954). Foto: privécollectie auteur.

¹ Deze vraag is geïnspireerd op het dilemma dat boekwetenschapper James McLaverty in 1984 presenteerde aan de hand van de vraag: 'if *Mona Lisa* is in the Louvre, where are *Hamlet* and *Lycidas*?' (McLaverty 1984: 82). McLaverty liet zich op zijn beurt inspireren door zijn voorganger F.W. Bateson, die deze vraag stelde in *Essays in Critical Dissent* (1972). George Bornstein, die ik later in dit hoofdstuk aanhaal, herhaalde de vraag in 2001 in de volgende vorm: 'If the "Mona Lisa" is in Paris at the Louvre, where is *King Lear*?' (Bornstein 2001: 5)

Beide antwoorden zijn echter beperkt. Het is nu namelijk nog steeds niet duidelijk waar die versies van het gedicht *zijn*. Een antwoord kan luiden: in de huizen – en misschien ook wel in de tassen, auto's en kantoren – van mensen, want van *Vergezichten en gezichten* alleen al zijn tienduizenden exemplaren verkocht.² Bovendien bevindt het gedicht zich in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, want daar worden alle boeken gearhiveerd die worden uitgegeven in Nederland, en in de collecties van andere bibliotheken en in sommige boekhandels.

Om een volledig antwoord te geven op de vraag waar 'Eb' van Vasalis is, moet echter verder gekeken worden dan poëzieuitgaven. Het gedicht is bijvoorbeeld ook opgenomen in het spirituele handboek *Raam op het zuiden. Religie en spiritualiteit van het alledaagse* (2013) van de Nederlandse religiewetenschapper Maaïke de Haardt en in het psychologische managementboek *Persoonsdynamica. Professioneel omgaan met emoties* (2015) van de Nederlandse sociaalpsycholoog Jan Remmerswaal. In die boeken is het gedicht geen onderdeel van een verzameling poëzie, maar functioneert het in een niet aan poëzie gerelateerde context, waar het wordt gepresenteerd als iets wat de lezers kunnen gebruiken in het alledaags en professioneel leven. De Haardt gebruikt het gedicht bijvoorbeeld om de lezers op te roepen eens na te denken over wat 'tijd' is. 'Spreekt het gedicht over een relativering van tijd? Van welke tijd? Of gaat het helemaal niet om tijd?' Ze daagt de lezers vervolgens uit om door de 'in poëzie gestolde verwondering' van Vasalis geraakt te worden en anders naar de werkelijkheid te kijken (De Haardt 2013: 24-25). Remmerswaal plaatst het gedicht in een paragraaf over de berusting en aanvaarding van ziekte en dood en koppelt 'Eb' aan de veranderende ervaring van de tijd in die fase: 'Men maakt zich niet langer zorgen voor de dag van morgen en kan meer genieten van de dag van vandaag.' (Remmerswaal 2015: 92)

1.2 Buiten het boek

Voor een nog vollediger antwoord op de vraag waar 'Eb' van Vasalis is, moet echter ook verder gekeken worden dan het medium 'boek'. Een citaat uit 'Eb' staat sinds 1994 op een stenen plaat in Brugge en het gehele gedicht bevindt zich sinds 2003 op een muur in Oostende, sinds 2013 op een raam in Den Haag en sinds 2015 op een muur in Leiden. In 2016 werd een citaat uit het gedicht aangebracht op een muur in de lounge van het Vestinghotel in Naarden. Ook heeft Plint, de stichting die vanaf 1979 poëzie uitgeeft op posters, kussenslopen, tassen en andere gebruiksvoorwerpen, het gedicht meerdere keren gebruikt: sinds 1989 staat 'Eb' op een poster, sinds 2006 is een citaat uit het gedicht beschikbaar als een tatoeagesticker en sinds 2012 is het gedicht te koop als een raamposter.

Daarnaast werd het gedicht minstens één keer geplaatst in een rouwadvertentie en draagt minstens één Nederlander een citaat uit het gedicht als permanente tatoeage. Ook bevindt het gedicht zich op het internet, onder andere op het weblog van Laurens Jz. Coster³, op Gedichten.nl⁴, op het weblog Shodo⁵, op de site van Memori⁶, op het weblog Weerspiegelingen⁷ en op Instagram⁸.

² Uit het boek *Briefwisseling 1951-1987* (2009), een verzameling van de brieven die M. Vasalis en Geert van Oorschoot elkaar schreven, blijkt dat het aantal verkochte exemplaren van *Vergezichten en gezichten*, samengesteld op basis van de auteursafrekeningen tussen het verschijningsjaar 1954 en 1987, neerkwam op 39.237 exemplaren (Vasalis & Van Oorschoot 2009: 279).

³ Zie <http://laurensjzcoster.blogspot.com/2017/04/m-vasalis-eb-over-de-rand-steen.html>

⁴ Zie <https://www.gedichten.nl/nedermap/gedichten/gedicht/192718.html>

⁵ Zie <https://shodo.nl/zegeningen-6/>

⁶ Zie <https://www.memori.nl/gedenkplaats/ans-elferink-rutte/>

⁷ Zie <https://weerspiegelingen.com/2011/09/26/eb-en-ondergaande-zon/>

⁸ Zie <https://www.instagram.com/p/qHGdulijlV/>

1.3 Gebruik

Online bieden de toelichtingen van degenen die het gedicht plaatsten en op die plek lazen een inkijk in de manier waarop mensen het gedicht begrijpen en gebruiken. Christine de Vries, de beheerder van de site Shodo, schreef bijvoorbeeld dat het gedicht haar hielp in een moeilijke periode waarin ze werd behandeld na een medische ingreep: 'En dan vind ik een gedicht tussen oude kranten en ongelezen tijdschriften. Het is een schot in de roos, want ik had er geen woorden voor, maar ik herken mezelf in haar gedicht, alsof ik in de spiegel kijk...' Marieke van den Houten reageerde daaronder met een bericht waarin ze haar ervaring met hetzelfde gedicht verwoordt:

Dit mooie gedicht van Vasalis stond 's nachts op mijn nachtkastje in het ziekenhuis, vlak voordat onze oudste zoon ter wereld kwam. Het was een wonderlijke ervaring om in de stille uren voor de geboorte volledig samen te vallen met het gedicht. Het heeft me toen de kracht gegeven om de 22 uren van de gecompliceerde bevalling door te komen en het jonkie is nu al weer een grote man van bijna 22.

Op de digitale Memori-gedenkplaats voor Ans Elferink Rutte plaatste Jeanette Bouwhuis op 4 januari 2017 de tekst van 'Eb' en schreef er onder andere bij:

Lieve Ans, dit is een gedicht van mij voor jou en waar ik zelf een mooie herinnering aan heb. Ik heb dit gedicht gekozen omdat ik het heel toepasselijk vindt [sic]. Je vakantiehuis in 't Sandepark was vlakbij de zee en het strand. Hier hield je van en [je] hebt er menig uurtje doorgebracht. Ook wij met ons gezin zijn er veel geweest en hebben er altijd van genoten en er mooie herinneringen aan [sic].

Op het weblog Weerspiegelingen plaatste Salomé Philips-Hakvoort op 26 september 2011 de tekst van 'Eb' en schreef erbij dat ze het gedicht uit haar hoofd kent. Soms verschijnt het gedicht in haar gedachten, noteerde ze, bijvoorbeeld toen ze wandelde 'langs het strand van Knokke aan de Belgische kust terwijl de zon langzaam onder ging'.

Het citaat uit 'Eb' op de muur in het Vestinghotel in Naarden kozen de hoteleigenaren Wachter Muller en Tessa Oosthuizen om verschillende redenen, vertelden ze in 2016. De woorden waren sinds 2002 op de zijmuur van hun binnentuin te lezen en stonden er al toen ze het huis kochten. Vasalis' regels waren voor het koppel door de jaren heen steeds meer gaan betekenen en pasten 'wonderwel' bij de droom die ze samen hoopten waar te maken: een eigen hotel. Terwijl ze hard werkten en kinderen kregen, 'was er die onderstroom van de droom en het vertrouwen dat hij op een dag verwezenlijkt zou worden. "Dit is de tijd / die niet verloren gaat: / elke minuut zet zich in / toekomst om.'" (Groen 2016: 47) In 2016 onthulden Muller en Oosthuizen de regels van Vasalis in de lounge van hun hotel. Het poëziecitaat, dat ze hadden 'meegenomen' uit het huis waar de plannen oorspronkelijk waren gesmeed, was het symbool geworden van het doel dat ze na al die jaren samen hadden behaald.



Afbeelding 2. De permanente tatoeage van Estèl van Rijdsdam met het citaat 'Er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?' uit 'Eb' van M. Vasalis. De tweede helft van het citaat is niet te zien op de foto. Foto: Dennis ten Harkel.

Estèl van Rijdsdam, de drager van een permanente tatoeage met het citaat 'Er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?' uit 'Eb' (Afbeelding 2), koos ervoor deze tekst op haar pols te vereeuwigen '[o]mdat mijn "lijfgedicht" dan eindelijk ook echt op mijn lijf moest!'⁹ Ze gebruikt het citaat als een geheugensteuntje aan haarzelf: 'Het is een herinnering aan mezelf als ik hem zie. [...] Het zegt me steeds weer dat tijd maar relatief is (en ik niet mee hoef in de gejaagdheid van het leven om me heen), en dat er in het leven periodes zijn van eb en van vloed. Dat dat okee is.' In de praktijk blijkt haar poëzietatoeage ook een sociaal en bindend karakter te hebben: de tekst op haar pols is geregeld een aanleiding voor een leuk gesprek met een vreemde.

⁹ Alle citaten van Estèl van Rijdsdam over haar poëzietatoeage zijn afkomstig uit de tatoeage-enquête. Zie het hoofdstuk over poëzietatoeages voor meer informatie over het fenomeen in het algemeen en de enquête in het bijzonder.



Afbeelding 3. Een citaat uit 'Eb' van M. Vasalis in de Zwarteleertouwersstraat in Brugge. Foto: Straatpoezie.nl.

De poëzie van Vasalis roept ook meningen op over gewenste aanpassingen van de tekst. De 48-jarige blogger met de gebruikersnaam 'Bruggeblog'¹⁰ postte bijvoorbeeld op 8 augustus 2006 op Seniorennet.be een foto van het citaat in Brugge met een suggestie erbij: 'Eigenlijk zou ik dit citaat van Vasalis willen veranderen in: "er is geen tand des tijds / of er is niets dan tand des tijds". In Brugge bestaan er monumenten en gebouwen die vele honderden jaren oud zijn en nooit versagen. In tegenstelling daarmee is deze inscriptie aan het godshuis van de bakkersambacht in de Zwarte Leertouwersstraat amper 12 jaar oud[,] maar ze blijkt hevig onderhevig aan de tand des tijds.' De anonieme blogger gebruikte vervolgens Vasalis' woorden om de online lezers op een speelse en komische manier toe te spreken: 'Gelijk met dit bericht wil ik u mededelen dat ik morgen geen tijd zal hebben voor Brugge of voor Bruggeblog maar vanaf morgenavond heb ik dan weer niets dan tijd. Dixit Vasalis. Dixit Bruggeblog.' (Afbeelding 3)

¹⁰ Zie <http://blog.seniorennet.be/bruggeblog/archief.php?ID=1677>

gedichten.nl Inloggen

start rijmen vragen forum links zoek contact gastenboek

[snelsonnet](#)
[gedichten](#)
[netgedichten](#)
[poëzie](#)
[hartenkreten](#)
[rijmwoordenboek](#)
[nederlands.nl](#)

[dichtwoordenboek](#)

Categorieën:

- actualiteit (30)
- adel (2)
- afscheid (128)
- algemeen (65)
- biologie (12)
- dieren (178)
- discriminatie (1)
- drank (10)
- economie (5)
- eenzaamheid (166)
- emoties (543)
- erotiek (21)
- ex-liefde (88)
- familie (52)
- feest (34)
- film (5)
- filosofie (170)
- fotografie (16)
- geboorte (15)
- geld (5)
- geweld (22)
- haiku (13)
- heelal (40)
- hobby (12)
- humor (129)
- huwelijk (31)
- idool (13)
- individu (331)
- internet (1)
- jaargetijden (143)
- kerstmis (30)
- kinderen (157)
- koningshuis (7)
- kunst (58)
- landschap (80)
- lichaam (99)
- liefde (384)
- lightverse (102)
- limerick (1)
- literatuur (141)
- maatschappij (159)
- mannen (15)
- media (3)
- milieu (14)
- misdaad (16)
- moederdag (3)
- moraal (25)
- muziek (59)
- mystiek (38)
- natuur (289)
- ollekebolleke (1)
- oorlog (92)
- ouders (122)
- overig (38)
- overlijden (156)
- partner (42)
- pesten (4)
- planten (19)

TABBLAD: GEDICHTEN
[< vorige](#) | [alles](#) | [volgende >](#)

gedicht (nr. 3969):

Es

Ik trek mij terug en wacht.
 Dit is de tijd die niet verloren gaat:
 iedre minuut zet zich in toekomst om.
 Ik ben een oceaan van wachten,
 waterdun omhuld door 't ogenblik.
 Zuigende eb van het gemoed,
 dat de minuten trekt en dat de vloed
 diep in zijn duisternis bereidt.

Er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?

uit: 'Gedichten', 1997.

Schrijver: [M. Vasalis](#)
 Inzender: [redacted], 11-04-2012

[Biografie van deze schrijver](#)

Geplaatst in de categorie: [tijd](#)

[Zoek naar vergelijkbare inzendingen](#)

Deze inzending is 11731 keer bekeken

2/5 sterren met 24 stemmen.

Er is 1 reactie op deze inzending:

Naam: [redacted]
 Datum: 13-07-2013
 Bericht: Prachtig gedicht. Gelezen op de muur van de Venetiaanse Gaanderijen in Oostende, op 11 juli 2013, heeft heel erg mijn (vakantie)gevoelens bepaald... er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?

Afbeelding 4. 'Eb' van M. Vasalis op Gedichten.nl, op 11 april 2012 geplaatst door een gebruiker.

De circulatie van 'Eb' gebeurde en gebeurt in sommige gevallen geheel buiten boeken om. Iemand liet op 13 juli 2013 in een bericht onder het gedicht op Gedichten.nl (Afbeelding 4) weten 'Eb' tegengekomen te zijn in de openbare ruimte: 'Prachtig gedicht. Gelezen op de muur van de Venetiaanse Gaanderijen in Oostende, op 11 juli 2013, heeft heel erg mijn (vakantie)gevoelens bepaald... er is geen tijd. Of is er niets dan tijd?' Aan de genoemde data te zien, zocht de vakantieganger twee dagen na het bezoek aan Oostende (Afbeelding 5) naar het gedicht online en kwam op die manier terecht op Gedichten.nl. De kans is dus groot dat deze twee poëzie-ervaringen – offline en online – plaatsvonden zonder dat er een boek aan te pas kwam.



Afbeelding 5. 'Eb' van M. Vasalis aan de Koning Boudewijnpromenade in Oostende. Foto: DeBedachtzamen.nl.

De Haardt, die het gedicht zoals gezegd aanhaalt in het handboek over religie en spiritualiteit, blijkt 'Eb' ook niet uit een boek gehaald te hebben. Ze schrijft dat ze het gedicht kent omdat de tekst in haar studententijd jarenlang in haar kamer hing. Hoogstwaarschijnlijk gaat het om de Plintposter (Afbeelding 9). Ook Van Rijdsdam kent het gedicht niet uit een boek. In de tatoeage-enquête liet ze weten 'Eb' te kennen van een Plintposter die bij haar op school hing. Ook vertelde ze dat 'Plint een grote rol speelt in het toegankelijk maken van poëzie, en zij ook het zaadje bij mij hebben geplant door regels "lijfgedichten" als plakplaatjes te verkopen', verwijzend naar de regel uit 'Eb' die Plint als tatoeagesticker uitgaf in 2006 (Afbeelding 6); dezelfde regel die zij uiteindelijk koos voor haar permanente poëzietatoeage.

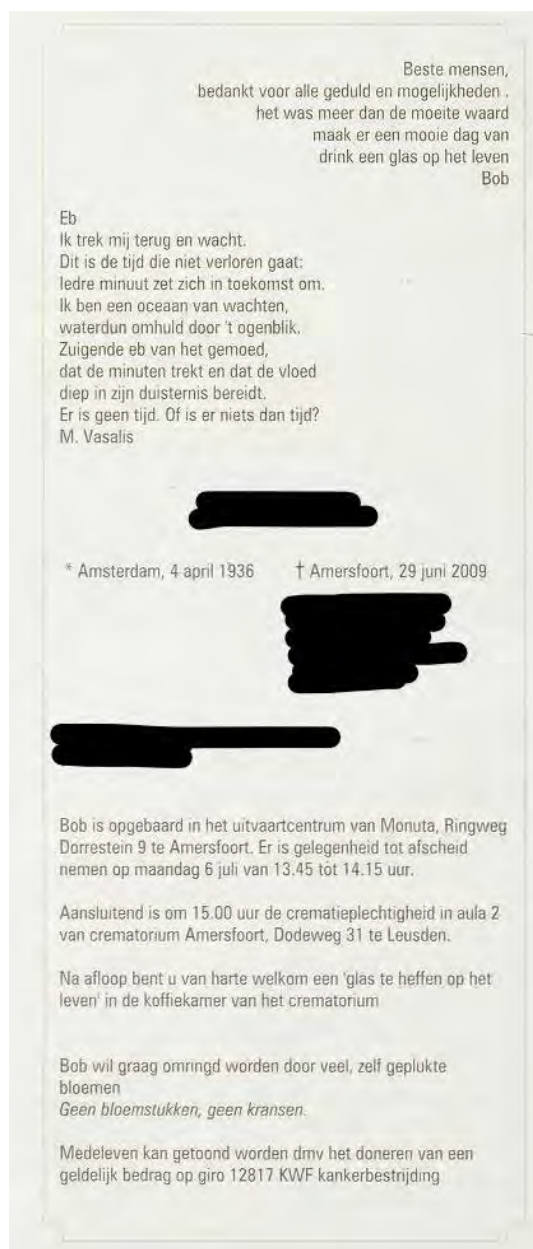


Afbeelding 6. Tijdelijke poëzietatoeages van Plint uit 2006, met onder andere een citaat uit 'Eb' van M. Vasalis.

Foto: Plint.

1.4 Variaties in tekst en drager

Ieder aangehaald voorbeeld van 'Eb' biedt een andere versie van het gedicht. In de eerste druk van *Vergezichten en gezichten* (1954) staat bijvoorbeeld 'oogenblik' in de oude spelling, terwijl vanaf de tweede druk (1963) en in de overige versies van het gedicht die ik hierboven noem, dat woord met één 'o' geschreven wordt, wat voor sommige lezers het gedicht 'moderner' kan laten ogen. Daarnaast wordt er gevarieerd met het hoofdletter- en leestekengebruik. Op de site van Literair Zeist ontbreekt een vraagteken aan het eind van het gedicht, waardoor het gedicht meer lijkt te eindigen in een onafgesloten bedenking dan in een vraag. Remmerswaal heeft in zijn boek de witregel vóór de laatste regel weggelaten. In de rouwadvertentie is hetzelfde gedaan, waarbij er ook geen witregel tussen de titel en de eerste regel staat (Afbeelding 7). De *foregrounding* van de laatste regel is daardoor minder prominent.



Afbeelding 7. 'Eb' van M. Vasalis in een rouwadvertentie op pagina 34 van de Provinciale Zeeuwse Courant op 2 juli 2009. Foto: Delpher.

De grootste tekstuele afwijking is te vinden in het citaat uit 'Eb' op de muur in het Vestinghotel in Naarden. Daar is het woord 'iedre' vervangen door het woord 'elke'. Wellicht is dit door de initiatiefnemer of schilder gedaan om de afwijkende spelling van 'iedre', die voortkomt uit elisie, te vermijden. Er kan ook voor gekozen zijn om hiermee het citaat 'moderner' te maken, of wellicht om de grammaticale tendens te volgen om 'ieder' voor personen te gebruiken en 'elk' voor niet-persoonen.

De meeste variaties in de versies van het gedicht zitten echter niet in de tekst, maar in de wijze waarop het gedicht gepresenteerd wordt; de vorm en context van de tekst. 'Eb' staat in *Vergezichten en gezichten* bijvoorbeeld tegenover het gedicht 'Nacht', terwijl het in de bloemlezing die Hagar Peeters in 2009 maakte van Vasalis' poëzie tegenover het gedicht 'Vuur' staat. Dat laatstgenoemde gedicht eindigt net als 'Eb' met het woord 'tijd', wat voor een verbintenis zorgt tussen de twee opeenvolgende gedichten, die in de bundel *Vergezichten en gezichten* ontbreekt.



Afbeelding 8. 'Eb' van M. Vasalis in de Doelensteeg in Leiden. Foto: Wikimedia.

In het geval van het gedicht op de muur in Leiden valt vooral de vormgeving op (Afbeelding 8). Vanuit de linkerkant van het onderste vlak lopen in een diagonale lijn zeven gele vierkanten trapsgewijs naar beneden, met in ieder vierkant de titel van het gedicht. De vorm van die zeven woorden wijzigt bij iedere 'trede': het vierkant wordt steeds kleiner, het woord wordt alsmear donkerder blauw en de letters 'zakken' naar beneden in elk opeenvolgend vierkant. Deze vormgeving kan in verband worden gebracht met het terugtrekken van de zee tijdens eb uit de eerste regel van het gedicht, waarbij ook de 'duisternis' uit de een na laatste regel lijkt te worden nagebootst in de telkens donker wordende kleur blauw. Daarnaast valt het bijschrift op: 't.g.v. CXV^e Dies V.V.S.L.'. Het verschaft informatie over de totstandkoming van het muurgedicht: in 2014 nam de studentenvereniging Minerva in het kader van de 115^e Dies Natalis het initiatief om samen met stichting TEGEN-BEELD dit gedicht van Vasalis op de muur te laten schilderen van wat vroeger het Clubhuis was van de Vereeniging van Vrouwelijke Studenten, waar Vasalis als student ook lid van was geweest.



Afbeelding 9. 'Eb' van M. Vasalis op een Plintposter uit 1989, met een illustratie van John Cees Smit. Foto: Plint.

Ook de kleuren en vormen in de illustratie van John Cees Smit op de Plintposter van 'Eb' gaan een relatie aan met de tekst van het gedicht (Afbeelding 9). Die illustratie bestaat uit donkergroene verfstrepen die horizontaal, verticaal en in hoeken van negentig graden rondom en door de tekst van het gedicht staan. Lichtgroene en blauwe waterverfvlekken staan boven en achter de tekst, die associaties oproepen met wolken en water. De strepen geven een dynamische indruk en suggereren een circulaire beweging rondom de tekst, die associaties kunnen oproepen met de cyclische kenmerken van de tijd in het algemeen en eb en vloed in het bijzonder.



Afbeelding 10. Een citaat uit 'Eb' van M. Vasalis in de lounge van het Vestinghotel in Naarden, op 19 mei 2017 op Instagram geplaatst door Sandra Irene Veenstra.

De vormgeving van het citaat uit 'Eb' op de muur in het Vestinghotel in Naarden is weer anders: de woorden zijn in donkergroene hoofdletters aangebracht op een groene muur (Afbeelding 10). Door de aangepaste enjambementen (het fragment dat in de meeste andere versies uit twee regels bestaat, is hier omgevormd tot vier regels), treedt er *foregrounding* op bij de woorden 'dit is de tijd'. Bij eerste lezing zou zelfs gedacht kunnen worden dat die woorden de titel zijn van een gedicht dat uit drie regels bestaat. Overigens kan de tekst sowieso gelezen worden als een compleet gedicht, aangezien het bijschrift, 'uit: "EB"', ook zou kunnen betekenen dat het om een gedicht gaat uit een bundel met die titel. Door het enjambement tussen 'elke minuut zet zich in / toekomst om' wordt ambiguïteit gecreëerd die in andere versies niet bestaat. Het zinsdeel 'elke minuut zet zich in' kan door de regelafbreking namelijk ook gelezen worden als een personificatie van 'elke minuut', waarbij 'elke minuut' zich ergens voor inzet. Pas na de regelafbreking wordt dan duidelijk dat het om het werkwoord 'omzetten in' gaat. Het isoleren van dit fragment zorgt er ook voor dat het metrische aspect van het complete gedicht 'Eb' – afgezien van enkele antimetrieën is het gedicht jambisch – naar de achtergrond verdwijnt. Bovendien valt het eindrijm dat in het gedicht aanwezig is in deze versie weg, want het gepaard rijm doet zich pas in de laatste vier regels van het gedicht voor.

Ook de tatoeage van Vasalis' poëzie bestaat uit een citaat en zorgt er daarom voor dat het metrum en rijm uit het gedicht naar de achtergrond verdwijnen. Volgens Van Rijdsdam zorgt de context van de poëzie op haar pols voor een focus op een bepaalde betekenis van de woorden. Ze koos haar pols als plek voor de tatoeage omdat ze de tekst dan eventueel 'kan verbergen onder een horloge' en omdat, als ze dat doet, er volgens haar 'een mooi contrast' ontstaat, namelijk tussen 'er is geen tijd' en de tijd die te lezen is op haar uurwerk. De tegenstelling tussen de constatering en de vraag in de laatste regel van 'Eb' krijgt door deze context extra nadruk (Afbeelding 2).

1.5 Binnen en buiten

Dit uitgebreidere – maar alsnog niet volledige – antwoord op de vraag waar het gedicht 'Eb' van M. Vasalis is, vraagt om een herdefiniëring van het begrip literaire veld. Dat literaire veld, de term die de Franse socioloog Pierre Bourdieu introduceerde voor de figuurlijke plaats waar actoren strijden om kapitaal, definiëren neerlandicus Gillis Dorleijn en cultuursocioloog Kees van Rees in de inleiding van *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000* (2006) als 'de verzameling literaire instituties, organisaties en actoren betrokken bij de materiële en symbolische productie, de distributie en consumptie van wat "literatuur" wordt genoemd' (Dorleijn & Van Rees 2006: 15). De analyses van de literaire instituties die zorgen voor die productie, distributie en consumptie van literatuur draaien in dat standaardwerk vooral om het medium 'boek'. Auteurs en uitgeverijen brengen, soms met de hulp van de fondsen, boeken uit (de materiële productie). Die boeken worden door boekhandels verkocht en door bibliotheken uitgeleend (de distributie), door de kritiek besproken en door het onderwijs en de academie doorgegeven aan de volgende generaties (de symbolische productie) en door lezers gelezen (de consumptie). Deze kijk op de literatuur en op het literaire veld noem ik het 'boekcentrische perspectief'. Vanuit dit perspectief staat het boek centraal als hét medium van de literatuur en functioneren de instituties in het literaire veld rond het boek als middelpunt.

Vanuit zo'n boekcentrisch perspectief op het literaire veld valt op dat een deel van de genoemde voorbeelden van 'Eb' een plaats krijgt in het veld, namelijk het gedicht in boeken¹¹,

¹¹ De bundel *Vergezichten en gezichten* is door een uitgever gepubliceerd, door boekhandels verkocht en door recensenten besproken; in literatuurgeschiedenisboeken wordt de bundel genoemd – bijvoorbeeld in *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) van Hugo Brems (Brems 2006) – en de Koninklijke Bibliotheek heeft

terwijl het andere deel vanuit dat perspectief buiten beeld blijft. De poëzietatoeage van 'Eb' werd bijvoorbeeld niet door auteurs, uitgevers, boekhandels, bibliotheken of onderwijs geïnitieerd en niet door de kritiek of de academie besproken. Ook de weblogs en online fora waarop 'Eb' geplaatst is, staan los van die instituten, net als het gebruik van het gedicht in rouwadvertenties en op Instagram. Daarnaast zijn de muurgedichten van 'Eb' gerealiseerd door niet-literaire instituties als gemeentes en door particulieren en worden ze niet door de Koninklijke Bibliotheek of het Literatuurmuseum gearhiveerd.¹² Ook de 'Eb'-uitgaven van Plint zijn noch te vinden in het archief van de Koninklijke Bibliotheek, noch in het Literatuurmuseum. Beide instituten archiveren de producten van Plint namelijk niet op een structurele manier.¹³

Er is in het gebouw van de Koninklijke Bibliotheek, de plek waar de geschiedenis van de Nederlandse literatuur wordt gearhiveerd en tentoongesteld, overigens wel één plek waar de poëzieproducten van Plint te zien zijn. Namelijk in de museumshop van het Literatuurmuseum en het Kinderboekenmuseum. Blijkbaar passen de poëzieposters, poëziekaarten en andere poëzievoorwerpen wel bij het imago van die instituten en zijn ze ook een manier om op die plek geld te verdienen aan literatuur, maar zijn de non-boekuitgaven niet belangrijk of waardevol genoeg om structureel op te nemen in het literair archief. Dat is veelzeggend. Poëzie buiten het boek kent geregeld een verband met boeken en met de op boeken gerichte instituten, maar wordt door diezelfde instituten vooral gezien als een randverschijnsel of bijkomstigheid. In sommige klaslokalen in Nederland en Vlaanderen hing en hangt bijvoorbeeld de Plintposter van 'Eb'. Op die manier functioneert het gedicht binnen de institutie literatuuronderwijs in het literaire veld en maakt het bijgevolg deel uit van de symbolische productie van literatuur, in de termen van Dorleijn en Van Rees. Vanuit een boekcentrisch perspectief lijkt Plint echter slechts een marginaal aspect van het literatuuronderwijs en dus van het literaire veld te zijn, vergelijkbaar met Plints positie in het gebouw van de Koninklijke Bibliotheek, waar de non-boekuitgaven enkel als commerciële 'extensie' functioneren van wat als écht belangrijk wordt gepresenteerd: het literair erfgoed, voornamelijk in de vorm van boeken.

alle genoemde boeken waar 'Eb' in voorkomt in hun collectie opgenomen, ook de handboeken van De Haardt en Remmerswaal.

¹² Veel straatpoëzie verdwijnt op een gegeven moment weer, zonder dat ergens structureel geregistreerd wordt dat de poëzie in die vorm heeft bestaan. De website Straatpoezie.nl, die ik in januari 2017 lanceerde, heeft hier verandering in gebracht; in die online database worden langdurig aanwezige, tijdelijke en verdwenen straatgedichten in Nederland en Vlaanderen geïnventariseerd en gearhiveerd. Zie voor meer informatie het hoofdstuk over straatpoëzie.

¹³ De Koninklijke Bibliotheek heeft slechts negentien Plintproducten in het archief – vijftien poëziekaartenboekjes, twee poëzieposters (beide uit de jaren 1980 met een gedicht van Achterberg), de 'Pattern sheet poetry'-uitgave uit 2012 en een Plintnotitieboekje uit 2013 – en het Literatuurmuseum heeft slechts acht incomplete Plintposterreeksen die tussen 1981 en 1993 verschenen, een Plintverjaardagskalender uit 2004, een set Plintkerstballen uit 2009 en vier Plintbuttons uit 1981 (stand van zaken juni 2020). Het gaat in beide getallen om een willekeurige selectie van alle Plintproducten, binnengekomen via schenkingen, en vormt slechts een fractie van wat Plint sinds 1979 heeft uitgebracht. De stichting maakte namelijk meer dan 460 verschillende poëzieposters en tientallen poëzievoorwerpen (zie voor meer informatie het hoofdstuk over Plint). Posters, ansichtkaarten en gebruiksvorwerpen worden door de KB niet beschouwd als publicaties die worden opgenomen in het *Depot van Nederlandse publicaties* en de *Bijzondere Collecties* en ook het Literatuurmuseum heeft geen beleid waarbij Plintproducten structureel worden verzameld. De boeken die Plint uitgeeft worden overigens wel structureel opgenomen in de collectie van de KB.



Afbeelding 11. 'Eb' van M. Vasalis op een raamposter van Plint uit 2012. Foto: Plint.

1.6 Circulatie

Waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis? Wanneer enkel gekeken wordt naar boeken en naar instituties die functioneren rond boeken, doet het antwoord op die vraag vermoeden dat 'Eb' beperkt verspreid is. 'Eb' is niet opgenomen in bekende bloemlezingen en lijkt vanuit een boekcentrisch perspectief niet tot de bekendste gedichten uit de Nederlandstalige literatuur te behoren.¹⁴ Het uitgebreidere antwoord dat ik hierboven geef, laat echter zien dat als er breder gekeken wordt dan het boek, 'Eb' van M. Vasalis wel degelijk wijdverspreid en veel gebruikt is en misschien juist wel tot de bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur behoort. Honderden mensen hebben het gedicht als poster en raamposter gekocht (Afbeelding 11) en duizenden zullen de tekst in die vorm hebben gelezen. Dat laatste geldt ook voor de versies van 'Eb' die te lezen zijn in de openbare ruimte. Wat betreft de online versie van het gedicht op Gedichten.nl, zijn specifiekere cijfers bekend; het gedicht werd op 11 april 2012 door een gebruiker op die site geplaatst, waar het sindsdien meer dan veertienduizend keer is bekeken.¹⁵ Niet alleen hebben duizenden mensen dus

¹⁴ 'Eb' is bijvoorbeeld niet opgenomen in de toonaangevende bloemlezingen *Erts. Een bloemlezing uit de poëzie van heden* (1955) van Bert Voeten, *Nederlandse dichters na 1900* (1957) van Nel Noordzij, *Dichters van deze tijd* (1977) van Paul Rodenko, Sybren Polet en Gerrit Borgers, *Poëzie is een daad van bevestiging. Noord- en Zuidnederlandse poëzie van 1945 tot heden* (1978) van C. Buddingh' en Eddy van Vliet, *Groot gezinsverzenboek* (1985) van Jozef Deleu, *Domweg gelukkig in de Dapperstraat* (1990) van C.J. Aarts en M.C. van Etten, *Komrij's Nederlandse poëzie van de 19^{de} t/m de 21^{ste} eeuw in 2000 en enige gedichten* (2004) van Gerrit Komrij, *Hier komt de poëzie!* (2012) van Ramsey Nasr, *Je bent mijn liefste woord* (2015) van Anne Vegter en *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* (2016) van Ilja Leonard Pfeijffer.

¹⁵ Dit cijfer was de stand van zaken in juni 2020. Het is niet met zekerheid te zeggen hoeveel mensen die de pagina met het gedicht hebben bekeken, ook het gedicht hebben gelezen.

‘Eb’ gelezen, zonder dat ze per se ooit een bundel van M. Vasalis onder ogen hebben gehad, mensen hebben ook op verschillende manieren het gedicht gebruikt en daarmee betekenissen aan het gedicht toegekend en ontleend. Terwijl vanuit een boekcentrisch perspectief non-boekvormen van poëzie randverschijnselen lijken te zijn van de literatuur en het literaire veld, blijkt poëzie buiten het boek vanuit het perspectief van het publiek juist voor velen de ingang en voor sommigen zelfs de enige vorm te zijn waarin ze poëzie ervaren.

Een vergelijking tussen de casus ‘Eb’ van M. Vasalis en het bekende beeld dat Dorleijn en Van Rees van het literaire veld hebben geschetst waarin de productie, distributie en consumptie van boeken centraal staan, leidt tot de constatering dat mensen literaire teksten op verschillende manieren en in verschillende situaties en vormen gebruiken die onderbelicht blijven in een boekcentrische kijk op het literaire veld. Het toevoegen van het concept ‘circulatie’ is een manier om alle voorbeelden van ‘Eb’ tot het literaire veld te rekenen, ook de voorbeelden die buiten Dorleijn en Van Rees’ opvatting van dat veld vallen. Naast het produceren, distribueren en consumeren van literatuur in boeken, zorgen mensen er namelijk voor dat literatuur *circuleert* en die circulatie gebeurt zowel in de vorm van boeken, als – en misschien wel vooral – in andere vormen, die ik ‘non-boekvormen’ noem. Literaire teksten worden uit boeken gehaald om buiten het boek te laten circuleren (mensen typten bijvoorbeeld ‘Eb’ uit boeken over om op blogs te plaatsen), maar het komt ook voor dat er bij de circulatie van literaire teksten geen enkel boek aan te pas komt. Daarnaast zijn de vanuit een boekcentrisch perspectief machthebbende instituties niet altijd betrokken bij de circulatie van literatuur. Het gedicht ‘Eb’ circuleert bijvoorbeeld op verschillende plekken buiten het boek zonder toestemming – en geregeld ook zonder kennisname – van de auteur/erven, uitgever, boekhandels, kritiek en instituten als de Koninklijke Bibliotheek. Die instituten dragen wél bij aan de productie, distributie en consumptie van ‘Eb’ in boekvorm.

Het beschouwen van het literaire veld vanuit het publiek, waarbij mediabreed wordt gekeken naar de literatuur, noem ik het ‘inclusieve perspectief’. Vanuit dat perspectief wordt gekeken naar welke literaire teksten worden geproduceerd, gedistribueerd, geconsumeerd én welke er circuleren, waarbij de verscheidenheid van zowel de teksten, de dragers, de gebruikers en de manieren van gebruik in ogenschouw worden genomen.¹⁶

¹⁶ Het boekcentrische perspectief van Dorleijn en Van Rees wordt nog duidelijker in het schema van het literaire veld dat zij in het genoemde boek presenteren (Dorleijn & Van Rees 2006: 19); het papieren boek staat daarbij centraal en de orale overdrachtvormen van literatuur, zoals poëzie op het podium, op tv, op de radio en op het internet, ontbreken. Ook poëzie in de openbare ruimte, poëzieverkooppunten die geen boekhandel zijn, uitgaven in eigen beheer, gedichten in kranten en niet-literaire tijdschriften en de rol van stadsdichters zijn opvallende omissies. Het plaatsen van de categorie ‘niet-lezers’ onderaan het schema, zonder die te verbinden aan enig onderdeel van het literaire veld, is veelzeggend; laaggeletterden en mensen die geen boeken lezen zijn vanuit een boekcentrisch perspectief niet verbonden aan de instituten in het literaire veld, terwijl in werkelijkheid het niet lezen van boeken niet gelijkstaat aan het niet ervaren van literatuur. Zoals ik in Hoofdstuk 2 bespreek, komen de meeste volwassenen in Nederland via non-boekdragers in aanraking met poëzie. Een groot deel van hen leest geen poëzie in boeken. Deze mensen zijn in het schema van Dorleijn en Van Rees geen onderdeel van het literaire veld, terwijl zij wel poëzie ervaren en gebruiken. Ook wanneer er op latere momenten naar het schema is verwezen, werden veel actoren en instituties die zich bezighouden met literatuur ongenoemd gelaten. Bijvoorbeeld in 2010 door Van Bork en Laan: ‘In de huidige situatie onderscheiden we behalve schrijvers en lezers: instellingen en personen die betrokken zijn bij de productie en distributie van literatuur (uitgevers, bibliothecarissen, boekhandels); overheidsinstanties die beslissen over prijzen en subsidies; leraren in de moderne talen; en literatuurbeschuwers (zowel critici als onderzoekers).’ (Van Bork & Laan 2010: 35-36) Ook in latere verwijzingen van Nico Laan naar het schema ontbreken deze zaken; in 2018 voegde Laan enkel vertalers en agentschappen toe aan het overzicht van Dorleijn en Van Rees (Laan 2018: 95-96).

2. Hoofdvraag van het onderzoek

Als poëzie enkel beschouwd wordt vanuit een boekcentrisch perspectief, wordt een groot deel van de betekenissen van poëzie over het hoofd gezien. De manieren waarop mensen poëzie gebruiken laten namelijk zien wat poëzie kan betekenen. Ik kies bewust voor *'kan betekenen'*, omdat de betekenis in het gebruik van de poëzie vervat zit, niet in die poëzie zelf. Zoals 'Eb' van M. Vasalis laat zien, wordt poëzie niet alleen in boeken gebruikt, maar ontleen mensen ook betekenis aan poëzie buiten het boek.

In dit onderzoek staat de vraag centraal op welke manieren mensen poëzie gebruiken, vanuit een bottom-up en inclusief perspectief beschouwd. Dit betekent dat ik vanuit het perspectief van de gebruikers onderzoek wat mensen met gedichten doen, welke dragers poëzie heeft en op welke manieren het gebruik en de drager bijdragen aan de betekenis van die poëzie. Het effect van dit onderzoeksperspectief is dat poëzie in een gedeeltelijk nieuw daglicht komt te staan. Er wordt een vernieuwde kijk gegeven op het publiek van poëzie, dat groot, divers en alomtegenwoordig blijkt te zijn. Ook biedt het onderzoek nieuwe inzichten in het gebruik van poëzie. Gedichten worden voor uiteenlopende doeleinden gebruikt en dit gebeurt vooral, zoals ik in Hoofdstuk 2 laat zien op basis van de resultaten van een nationale enquête die ik afnam in samenwerking met Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds, buiten het boek. Het idee dat sinds het eind van de negentiende eeuw een omslag heeft plaatsgevonden in de literatuur van een 'luistercultuur' naar een 'leeslampcultuur' (Van den Berg 1993) blijkt aan het begin van de eenentwintigste eeuw sterk genuanceerd te moeten worden. De meeste volwassenen in Nederland blijken poëzie niet te ervaren 'met een boekje in een hoekje', maar in non-boekvormen (met name in mondelinge vormen), op collectieve wijzen en in sociale contexten. Daarnaast laat dit onderzoek zien hoe de drager van poëzie betekenis kan toekennen aan die poëzie. De drager staat niet alleen in verband met het gebruik en het publiek van de poëzie die gedragen wordt, maar ook met de betekenis van die poëzie. Ten slotte resulteert dit onderzoeksperspectief in een vorm van poëzieanalyse die 'close reading' en het onderzoeken van de drager van de poëzie combineert. Dit type poëzieanalyse noem ik 'material reading'.

Mijn onderzoek is ingebed in de neerlandistiek (moderne letterkunde) en kent raakvlakken met empirische literatuurwetenschap, literatuursociologie, mediatheorie, Cultural Studies en cultuurgeschiedenis. Uit al deze benaderingen put ik voor dit onderzoek; ik combineer namelijk het onderzoeken van de drager van poëzie (de materiële vorm en context) met het onderzoeken van de teksten van poëzie (resultierend in 'material readings') en ik voeg daar empirisch onderzoek aan toe naar het gebruik en het publiek van die poëzie (de poëziegebruikers).

Het empirische luik van de methodologie van het onderzoek, waar ik uitgebreider op inga in Hoofdstuk 2, bestaat uit de eerdergenoemde nationale enquête over poëzie, die ik afnam onder 1003 respondenten die een representatieve steekproef vormen van de Nederlandse volwassen bevolking, en vier casusenquêtes: over de poëzieproducten van Stichting Plint, over de gedichten die Jan van Veen voordraagt in het radioprogramma Candlelight, over de poëzie die te lezen is op de fotodeelapplicatie Instagram en over de gedichten en poëziecitaten die mensen op hun lichaam dragen in de vorm van tatoeages. Daarnaast richtte ik een crowdsourcingswebsite op om een inventarisatie te maken van poëzie in de openbare ruimte (Straatpoëzie.nl) en voerde ik op een steekproef gebaseerd kwantitatief onderzoek uit rond poëzie in rouwadvertenties in de databases van Delpher en Mensenlinq.

Het theoretisch kader van het onderzoek, waar ik hieronder uitgebreider op inga op basis van het gedachtegoed van onder anderen E.D. Hirsch, Rita Felski en George Bornstein, steunt op het

idee dat gebruikers van teksten betekenissen toekennen en ontlenen aan teksten, en dat de drager van een tekst, net als de verbale elementen van een tekst, een essentiële rol speelt in de totstandkoming van die betekenissen.

3. Kerndefinities van het onderzoek

3.1 Wat is poëzie?

Ik hanteer in dit onderzoek een functionalistische definitie van poëzie: poëzie is alles wat als poëzie gepresenteerd wordt. Actoren bij uitgeverijen, boekhandelaren, de literaire kritiek, de fondsen, de academie en het literatuuronderwijs bepalen bijvoorbeeld wat poëzie is door sommige teksten als poëzie te presenteren en andere niet. De instituten die een rol spelen bij de definitie van poëzie vat ik in mijn onderzoek echter breder op dan normaliter wordt gedaan. Ook bijvoorbeeld gemeentes (die straatgedichten realiseren), grotendeels ongesubsidieerde stichtingen (zoals Plint) en social media (zoals YouTubekanal, Instagramaccounts en online fora) zijn in mijn definitie instituten waarbinnen actoren besluiten wat onder poëzie valt. Het feit dat 'Eb' is opgenomen in een poëzieroute en is uitgegeven op een poëzieposter maakt de tekst dus tot poëzie. Dit had ook gegolden als 'Eb' nooit in een boek was uitgegeven.

Daarnaast is er in mijn functionalistische definitie een centrale rol weggelegd voor het publiek van poëzie, oftewel de gebruikers van poëzie; een grote groep actoren die ook deel uitmaakt van het literaire veld en de literaire gemeenschap, maar zelden een actieve rol toebedeeld krijgt in de totstandkoming van de definitie en het begrip van poëzie. Het feit dat iemand de tekst van 'Eb' op Gedichten.nl plaatst, maakt die tekst bijvoorbeeld tot poëzie, net als het gegeven dat iemand die tekst op Instagram deelt met de hashtag #gedicht en dat iemand de tekst op haar lichaam als een poëzietatoeage beschouwt. Het benaderen van poëzie vanuit de gebruikers noem ik het bottom-up-perspectief. Vanuit het bottom-up-perspectief staat de manier waarop mensen de woorden 'poëzie' en 'gedicht' begrijpen en gebruiken centraal; zowel mensen die poëzie gebruiken in een professionele context, zoals uitgeverijen en literatuurrecensenten, als mensen die poëzie gebruiken in een niet-professionele context, zoals de vrijetijdslezers van poëziebundels en de mensen die poëzie tegenkomen in de openbare ruimte.

De functionalistische definitie van poëzie heeft alles te maken met conventies; de definitie is gebaseerd op de manier waarop mensen het concept poëzie gebruiken. De Britse literatuurwetenschapper Jonathan Culler trekt voor literatuur de vergelijking met de definitie van 'onkruid': 'Just as weeds are not defined by objective properties but by a culturally and historically variable framework – weeds are plants that are not wanted in the lawn or garden – so literature may be the name of a variable cultural function rather than a class defined by distinctive properties of language.' (Culler 2007: 230) Poëzie wordt dus gedefinieerd door culturele en historische contexten, niet door de inherente kenmerken van teksten. Deze functionalistische definitie van poëzie sluit gedeeltelijk aan bij het functionalistisch onderzoeksperspectief van de Leuvense school. Bram Lambrecht interpreteert de literaire casussen in zijn proefschrift bijvoorbeeld niet 'als objecten die een essentie bevatten (of die essentie nu positief dan wel negatief is) maar wel als producten die functioneren binnen een context en aan die context hun (voorlopige, veranderlijke) betekenis en essentie ontlenen' (Lambrecht 2018: 11). Deze aanpak noemt Lambrecht 'functionalistisch' en plaatst hij tegenover een 'essentialistische' kijk op literatuur, die is gestoeld op een 'universalist

understanding of literature' (Idem). Een functionalistische aanpak heeft als uitgangspunt dat '*literature does not exist; it becomes*' (Baetens e.a. 2013, originele cursivering).¹⁷

De keuze voor een functionalistische definitie van poëzie past bij het uitgangspunt om vanuit het publiek de poëzie te benaderen (het bottom-up-perspectief) en om daarbij alle soorten gebruikers, gebruik, gedichten en dragers in ogenschouw te nemen (het inclusieve perspectief). In dit onderzoek staan de betekenis van poëzie voor mensen en het gebruik van poëzie door mensen centraal. Een bottom-up-definitie van poëzie zorgt ervoor dat die twee zaken – de betekenis en het gebruik van poëzie – in hun samenhang worden beschouwd. Wat het gedicht 'Eb' betreft: sommige betekenissen en typen gebruik van dat gedicht zouden niet onderscheiden worden als enkel vanuit het perspectief van het boek naar het gedicht wordt gekeken. Hieronder licht ik uitbreider toe wat ik precies met 'betekenis' en 'gebruik' bedoel.

In dit onderzoek gebruik ik het woord 'gedicht' als het telbare zelfstandig naamwoord van het woord 'poëzie', zonder betekenisverschil.¹⁸ Dit is ook hoe ik die twee woorden telkens heb gepresenteerd in de enquêtes die ik heb afgenomen.¹⁹ Ik ben me er echter van bewust dat in het gebruik van die twee woorden voor sommige mensen wél verschil zit, zoals blijkt uit het complexe betekeniskluwen rond die twee termen dat ik in het hoofdstuk over Instagram probeer te ontrafelen.²⁰ Het blijkt bijvoorbeeld dat voor sommige mensen 'poëzie' van hogere kwaliteit is dan 'gedicht' en dat daardoor alle poëzie uit gedichten bestaat, maar dat niet ieder gedicht poëzie is.²¹ Er lijkt een aanname achter te schuilen dat poëzie iets hoogs en onbereikbaars is, iets waar poëzieliefhebbers – wat de meeste mensen zelf niet denken te zijn, lijkt het – zich mee bezig houden. Vanuit het publiek gezien is dit onderscheid tussen poëzie en gedicht verklaarbaar. Uit de nationale enquête blijkt namelijk dat de telbare vorm van poëzie – een gedicht – de vorm is waarop het grootste gedeelte van de bevolking met poëzie in aanraking komt. Mensen ervaren bijvoorbeeld een enkel gedicht tijdens een speciale gelegenheid, op tv, in de openbare ruimte, op de radio of op social media. Het ontelbare zelfstandig naamwoord 'poëzie' – als genre en als verzameling gedichten in een bundel bijvoorbeeld – sluit veel minder goed aan bij die poëzie-ervaringen. Poëzie als genre is voor veel mensen niet iets wat zij denken te kennen of ervaren. Een gedicht daarentegen wel.

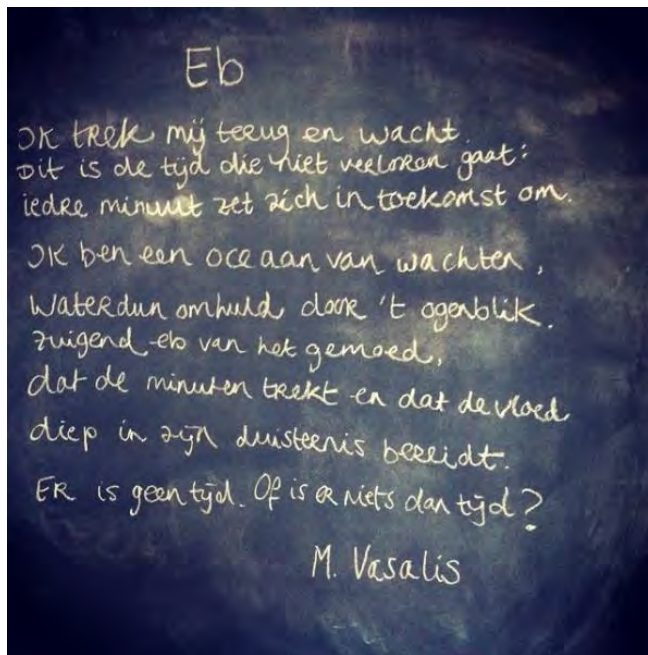
¹⁷ Zie voor meer over de functionalistische aanpak: *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen* (1996) van Dirk De Geest, met name p. 204-208. Zie ook De Geest in Bekkering & Gelderblom 1997: 20-25; De Geest 2001; Bax 2007: 48; De Geest 2010: 221-222; De Geest 2013: 56-57 en Van Bork e.a. 2012: lemma 'systeem(theorie)'.

¹⁸ In het Nederlands is 'gedicht' de telbare vorm van 'poëzie' (Van Dale geeft als optie 'poëzieën', maar stelt daarbij dat deze vorm 'ongebruikelijk' is). Dit is anders dan bijvoorbeeld in het Engels en in het Frans, waar de ontelbare vorm en telbare vorm etymologisch samenhangen: 'poetry' bestaat uit 'poems' en 'poésie' bestaat uit 'poèmes'.

¹⁹ In de nationale enquête werd bijvoorbeeld aan de respondenten meegegeven: 'In dit onderzoek worden "gedichten" en "poëzie" vanaf nu door elkaar gebruikt. Waar "poëzie" staat had net zo goed "gedichten" kunnen staan en andersom. Er is in dit onderzoek dus geen betekenisverschil tussen die twee woorden.' (Van der Starre 2017a: 11).

²⁰ Dat complexe betekeniskluwen rond de woorden 'poëzie' en 'gedicht' is ook de reden dat ik die termen als één categorie ben blijven hanteren; de vele variaties in opvattingen over die woorden zijn zo divers en verschillen soms in zulke kleine details van elkaar, dat het veel werkbaarder bleek om ze aan elkaar gelijk te stellen en die keuze duidelijk te presenteren in de enquêtes. Het kluwen is zo complex, dat het een aparte studie vergt om te doorgronden.

²¹ Uit de nationale enquête blijkt bijvoorbeeld dat 70% van de Nederlandse volwassenen Sinterklaasgedichten geen poëzie vindt.



Afbeelding 12. Een foto van een handgeschreven versie van 'Eb' van M. Vasalis, op 6 juli 2014 op Instagram gepost door Suzanne Mateysen. Foto: Instagram.

Gezongen poëzie op muziek valt buiten de kaders van dit onderzoek. Deze keuze is niet gebaseerd op de aanname dat teksten op muziek geen poëzie *kunnen* zijn. Integendeel: poëzie wordt geregeld op muziek gezet – Suzanne Mateysen zette bijvoorbeeld 'Eb' op muziek (Afbeelding 12) – en songteksten en rapteksten kunnen zowel vanuit een tekstinterne als vanuit een institutioneel en functionalistisch perspectief op de definitie van poëzie onder deze noemer worden geplaatst.²² Gedurende de periode waarin ik dit proefschrift voorbereidde, kreeg Bob Dylan de Nobelprijs voor de Literatuur toegekend, wat zowel de discussie over de positie van songteksten in de literatuurwetenschap als mijn interesse in dit onderwerp aanwakkerde. Toch heb ik ervoor gekozen om mij in dit onderzoek te beperken tot poëzie zonder zang en muzikale begeleiding. De eerste reden hiervoor is dat gezongen teksten op muziek door de instituten die die teksten produceren en verspreiden meestal niet als poëzie worden gepresenteerd.²³ Vanuit een functionalistisch

²² Verschillende Nederlandstalige rappers noemen zichzelf dichter of worden als dichter gepresenteerd, bijvoorbeeld Typhoon en Sevn Alias (Van Stapele 2007; Van Stapele 2016). Ook bestaan er op verschillende manieren nauwe verwantschappen tussen Nederlandstalige performancepoëzie en rap; bijvoorbeeld tussen poetry slam en rap, een relatie die vooral in Vlaanderen sterk is (zie Van der Starre 2017b: 16-19) en tussen spoken word en rap (zie bijvoorbeeld de dubbelkunstenaars die in de prijzen vielen bij de Van Dale Spoken Awards in 2015 en 2017). Zie Buelens 2011, 2012 en 2013 voor meer over de relatie tussen poëzie en liederen, over hoe die twee verschillende zaken zijn geworden (terwijl ze oorspronkelijk één en hetzelfde waren) en over de relatie tussen liedwetenschap, neerlandistiek, literatuurwetenschap en Cultural Studies. Zie ook het onderzoek van Yke Schotanus naar poëzie en muziek (Schotanus 2015).

²³ Ook wanneer song- en rapteksten worden uitgegeven in boeken, worden die vaak institutioneel gezien niet als literatuur of poëzie geclassificeerd. Een voorbeeld is *Handboek der Jeugd* (2011), waarin Nijgh & Van Ditmar alle rapteksten van De Jeugd van Tegenwoordig publiceerde; dit boek kreeg de NUR-code 666 ('Muziek populair') en werd dus institutioneel niet als literatuur of poëzie gepresenteerd. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor *#stopdetijd* (2016), waarin bijna alle popteksten en vertalingen van Jan Rot werden verzameld en *Liedteksten 2002-2012. Moderne tijden herleven* (2017) met de lyrics van Nobelprijswinnaar Bob Dylan, vertaald door Robbert-Jan Henkes (beide NUR 660, 'Muziek algemeen'). Er bestaan natuurlijk ook tegenvoorbeelden, zoals de in 1998 uitgegeven verzameling liedteksten van Stef Bos, *Meer dan papa*, en de in 2013 uitgegeven bloemlezing *Alle songteksten* met de teksten die Belinda Meuldijk schreef voor Rob de Nijs en

perspectief functioneren die teksten dus niet als poëzie; ze behoren tot een ander genre ('muziek', 'songteksten' of 'rapteksten' bijvoorbeeld). Ten tweede wilde ik grip houden op de vraag wat ik precies aan het meten was in de afgenomen enquêtes. De resultaten over de frequentie van het zomaar tegenkomen van poëzie op de radio, tv, in de openbare ruimte, in huis en op het internet waren bijvoorbeeld hoogstwaarschijnlijk heel anders geweest als de respondenten ook songteksten en rapteksten hadden meegenomen als mogelijke voorbeelden van poëzie. De derde reden dat ik in dit onderzoek teksten op muziek niet onder poëzie schaar is van een pragmatische aard: de twee instituten met wie ik samen de nationale enquête opstelde en uitvoerde – Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds – beschouwen teksten op muziek beide niet als onderdeel van het veld waar hun beleid op gericht is en wilden teksten op muziek buiten de enquête houden.²⁴

Net als het geval is voor de definitie van poëzie, richt ik mij voor de kwesties rond de kwaliteit van poëzie niet op inherente tekstkenmerken. Kwaliteit is geen objectieve of inherente eigenschap van poëzie, maar komt tot stand in een culturele en historische context. Net als de betekenis van poëzie, zit de kwaliteit van poëzie vervat in het gebruik van die poëzie. Het antwoord op de vraag of een bepaald gedicht 'goed' is, is namelijk afhankelijk van het gebruik van dat gedicht. Of het gedicht 'Eb' bijvoorbeeld 'goed' is om (deels) op te nemen in een bepaalde rouwadvertentie, om op een Plintposter te plaatsen of in een bloemlezing op te nemen, is afhankelijk van degene die overweegt dat te doen, het publiek van die poëzie en de drager en context van die versie van het gedicht. Het kan bijvoorbeeld zo zijn dat 'Eb' een 'goed' gedicht is om op een muur te plaatsen, maar geen 'goed' gedicht is om voor te dragen bij Candlelight of op te nemen in een bundel. Op deze manier komt de vraag naar de kwaliteit van poëzie neer op de vraag naar de 'bruikbaarheid' van die poëzie.

3.2 Wat is de betekenis van poëzie?

In dit onderzoek staat het idee centraal dat de manieren waarop mensen poëzie gebruiken, laten zien wat poëzie kan betekenen. Het gaat mij hierbij om de betekenis die mensen toekennen en ontlenen aan poëzie, een persoonlijke en sociale betekenis dus, die per persoon en per moment kan verschillen. Veel minder zal ik me richten op het bespreken van veronderstelde 'universele' betekenissen van poëzie, of betekenissen die door professionele lezers worden geproduceerd en verspreid.

Het onderscheid dat de Amerikaanse literatuurtheoreticus E.D. Hirsch maakt tussen 'meaning' en 'significance' kan verduidelijken wat ik bedoel. Hirsch stelt dat de 'meaning' van een tekst de betekenis is die in de tekst zit en onveranderlijk is.²⁵ Daarnaast is 'significance' wat een tekst *voor iemand betekent*. Dit is de betekenis die lezers uit een tekst halen en die per persoon, moment en cultuur oneindig kan verschillen (Hirsch 1976: 2-3, 80). Met andere woorden: 'meaning' is 'meaning-in' (de betekenis *in* de tekst) en 'significance' is 'meaning-to' (de betekenis *voor iemand*) (Hirsch 1967: 8). Volgens Hirsch gaat het bij 'significance' om het belang van teksten op een cultureel en persoonlijk niveau (Hirsch 1984: 215). 'Significance' is volgens hem dan ook 'the more valuable

velen andere zangers, die beide de NUR-code 306 ('Poëzie') kregen. Binnen de functionalistische definitie van poëzie, die ik in dit onderzoek hanteer, vallen de boeken met de NUR-code 306 onder 'poëzie' en de overige boeken niet.

²⁴ Deze keuze van Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds zegt natuurlijk op zichzelf al veel over de manier waarop poëzie en songteksten in het huidige literaire veld van elkaar worden onderscheiden.

²⁵ Hirsch stelt 'meaning' gelijk aan 'the meaning of the author', oftewel de betekenis die de auteur in de tekst heeft gestopt (Hirsch 1976: 2-3).

object of interpretations, because it typically embraces the present use of texts, and present use is present value'. Anders dan ik, vindt Hirsch dat wetenschappers zich in academische contexten vooral moeten bezighouden met 'meaning': 'in academic criticism, the significance and use of a text ought to be rooted in its fixed meaning' (Hirsch 1984: 202-203).

Wanneer letterkundigen en recensenten het hebben over de betekenis van een bepaald gedicht of oeuvre, bedoelen ze met 'betekenis' meestal iets wat veel meer in de buurt komt van Hirschs 'meaning' dan 'significance'. Ze stellen namelijk over het algemeen niet dat hun interpretaties laten zien wat die poëzie voor *hen* betekent, of voor een bepaalde groep mensen. Wat de 'significance' is van die poëzie en hoe die betekenissen verschillen per persoon, moment en context, staat zelden centraal.²⁶ Literatuurwetenschapper Léon Hanssen stelde in *Een misverstand om in te geloven. De poëzie van M. Vasalis* (2006) bijvoorbeeld dat 'Eb' begrepen moet worden 'als een poëtische uiteenzetting over het fenomeen vrouwelijkheid. "Eb" staat voor het vrouwelijke terugtrekken uit de concrete tijd in de oceaan van de inwendige tijd.' (Hanssen 2006: 145) Niet alleen betreft Hanssen de betekenis van 'Eb' voor anderen niet in zijn bespreking, zijn academische interpretatie laat ook zien dat de 'betekenis' ('meaning') die hij presenteert van 'Eb' – overigens heel Hirschiaans gebaseerd op de betekenis die Vasalis volgens hem in het gedicht stopte²⁷ – zeer verschilt van de 'betekenis' ('significance') die anderen in niet-academische contexten hebben gepresenteerd van hetzelfde gedicht. Niemand die ik in Paragraaf 1 aanhaal, koppelt 'Eb' bijvoorbeeld aan vrouwelijkheid of maakt op basis van het gedicht een onderscheid tussen 'de concrete tijd' en 'de inwendige tijd'.

²⁶ Hirsch zette zijn ideeën over het onderscheid tussen 'meaning' en 'significance' uiteen in *Validity in Interpretation* (1967) en *The Aims of Interpretation* (1976). In de twee boeken stelt hij zich kritisch op tegenover wat hij 'the organic fallacy' noemt: het idee dat een tekst een eigen leven kan leiden en dat alle interpretaties over de betekenis van een tekst even waardevol zijn. Volgens Hirsch moet het doel van interpreteren zijn om de 'meaning', die onveranderlijk is, te achterhalen. De 'significance' is volgens Hirsch echter juist veranderlijk, omdat lezers zich in verschillende tijden en culturen op verschillende manieren tot een tekst kunnen verhouden. Kritiek op Hirschs opvattingen bestaat onder andere uit het idee dat de 'meaning' die Hirsch in teksten vindt eigenlijk zijn eigen intenties zijn, niet die van de auteur, omdat ook hij niet kan loskomen van zijn eigen tijd, cultuur, context, 'frame' of 'horizon'. In dit geval is er dus ook geen verschil tussen 'meaning' en 'significance', omdat iedere betekenis die wordt toegekend aan een tekst tot stand komt in een context van de interpretatie. In het artikel 'Meaning and Significance Reinterpreted' (1984) in *Critical Inquiry* gaat Hirsch in op die kritiek. Ik gebruik Hirschs onderscheid om in te gaan op twee verschillende manieren waarop het woord 'betekenis' opgevat kan worden. Ik bedoel hiermee niet te zeggen dat alle letterkundigen in hun interpretaties op zoek zijn naar 'the meaning of the author', zoals Hirsch 'meaning' definieert (Hirsch 1976: 2-3). Dat is namelijk niet het geval. Wel bedoel ik dat in academische interpretaties weinig ruimte is voor het besef dat de betekenis die academici toekennen aan gedichten en oeuvres erg kan verschillen van de betekenis die niet-academici toekennen en ontlenen aan diezelfde teksten. In academische publicaties over de betekenis van bepaalde poëzie spelen reële poëziegebruikers en de 'significance' die zij uit die poëzie halen zelden een rol. Ik ben het overigens eens met de critici van Hirsch die stellen dat de 'meaning' die academici zeggen te vinden wanneer zij literatuur interpreteren afhankelijk is van hen als persoon, het moment, de cultuur etc. en niet (enkel) afhankelijk is van de intentie van de auteur. Onder anderen Hans-Georg Gadamer bekritiseerde Hirsch op dit punt en de hermeneutiek heeft zich sindsdien ook verder ontwikkeld (zie bijv. Mantzavinos 2016). Hirschs onderscheid tussen de twee termen blijft echter bruikbaar om twee aspecten van het woord 'betekenis' toe te lichten: enerzijds betekenis die wordt gepresenteerd als a-persoonlijk en vastliggend (de betekenis *in* de tekst) en anderzijds de betekenis die gepresenteerd wordt als persoonlijk en particulier (de betekenis van de tekst *voor iemand*).

²⁷ Hanssen concludeert dat de 'meaning' van 'Eb' te maken heeft met vrouwelijkheid omdat Vasalis in 1964 het gedicht voordroeg tijdens de opening van een tentoonstelling die draaide om het werk van zes vrouwelijke kunstenaars en vrouwelijkheid (Hanssen 2006: 143).

Wat poëzie *betekent* komt in mijn onderzoek dus neer op wat poëzie *betekent voor mensen*. De Amerikaanse cultuurhistoricus Joan Shelley Rubin eindigt haar boek *Songs of Ourselves. The Uses of Poetry in America* (2007) met de opmerking van een achtenzeventigjarig lid van een leesgroep in een bejaardentehuis, die goed samenvat wat ik bedoel: ‘We no longer try to figure out what the poem means, as much as what the poem means to us in our lives now.’ (Shelley Rubin 2007: 404) In dit onderzoek staat wat poëzie betekent voor mensen centraal; in de woorden van Hirsch dus de ‘significance’ van poëzie. Om meer te weten te komen over wat poëzie kan betekenen voor mensen, moet gekeken worden naar de manieren waarop mensen poëzie gebruiken.

3.3 Wat is het gebruik van poëzie?

Zoals ‘Eb’ van Vasalis laat zien, gebruiken mensen poëzie – door poëzie tot zich te nemen en/of te verspreiden²⁸ – voor verschillende doeleinden en met verscheidene uitkomsten.²⁹ Of dat poëzie *nuttig* maakt, is echter de vraag. Over deze kwestie bestaan namelijk langlopende discussies, gebaseerd op verschillende aannames en overtuigingen over poëzie. Die uitspraken over het nut van poëzie kunnen op een continuüm geplaatst worden. Aan de ene kant van die schaal staat de stellingname dat poëzie inherent nutteloos is.³⁰ De mening dat poëzie geen nut *mag* hebben hoort hier ook bij³¹, net als het idee dat je niets *kunt* met poëzie. Of, zoals Gillis Dorleijn het eens verwoordde: ‘poëzie is een onmogelijk genre. Je kan een gedicht niet aan de muur hangen, je kan het niet in een park zetten, je kan het niet avond aan avond in een zaal ten gehore brengen, je kan het niet dansen, je kan het niet filmen – je kan er eigenlijk niets mee.’ (Dorleijn 1989: 57)

Aan de andere kant van het continuüm staat het idee dat poëzie nuttig is.³² Ben Lerner stelt in *The Hatred of Poetry* (2016) bijvoorbeeld dat het idee dat poëzie *niet* nutteloos is al begon bij

²⁸ Poëzie heeft altijd twee typen gebruikers: degenen die de poëzie verspreiden (dat zijn soms de dichters zelf en soms anderen, bijvoorbeeld uitgevers, initiatiefnemers van straatgedichten en mensen die poëzie opnemen in een rouwadvertentie) en degenen die de poëzie na verspreiding ervaren (zoals Plintliefhebbers en Candlelightluisteraars).

²⁹ Ik definieer het publiek van poëzie als iedereen die in aanraking komt met poëzie. Zoals de Amerikaanse mediawetenschapper Jonathan Gray in 2016 stelde in het artikel ‘Reviving Audience Studies’, vraagt het bestuderen van ‘audiences’ in de eenentwintigste eeuw om een brede en inclusieve kijk op ‘publiek’, waarbij niet alleen fans worden onderzocht, maar ook terloopse cultuurgebruikers en mensen die negatief zijn over bepaalde publiekservaringen (Gray 2016: 81). Mijn opvatting van ‘poëziepubliek’ is, net als mijn opvatting van ‘poëzie’, breed en inclusief. Ook mensen die bijvoorbeeld niet dagelijks poëzie ervaren en mensen die de poëzie-ervaringen die ze ondergaan over het algemeen niet waarderen, vallen onder het publiek van poëzie. Zie voor meer over opvattingen over het publiek en de actieve rol van actoren in het publiek: Nightingale 2011: 1-5.

³⁰ ‘Een bundel dus als een klein museum van de nutteloosheid: misschien is alle poëzie dat’, schreef Herman de Coninck bijvoorbeeld (De Coninck 1992) en Luc Coorevits wilde de Vlaamse poëzieorganisatie Behoud de Begeerte vzw eigenlijk ‘De nutteloosheid’ noemen en streeft er al een aantal jaar naar een poëzieprogramma te starten onder de titel ‘Nutteloze dingen’ (De Graeve 1997: 10; Leen 2012).

³¹ Kees ‘t Hart stelde bijvoorbeeld dat poëzie ‘onbruikbaar’ moet zijn en dat het publiceren van poëzie in kranten verboden zou moeten worden (‘t Hart 2017: 66) en Erik Jan Harmens schreef in de inleiding van *Ik ben een bijl* (2009): ‘Ik wil geen poëzie die je ergens voor kunt gebruiken.’ (Harmens 2009: 10) Ad den Besten zei in 1995 in een interview: ‘Poëzie is een volmaakt onnutte aangelegenheid, niet te meten met de alom geldige maten van nut en nuttig effect, en moet dat ook altijd blijven.’ (Dekker e.a. 1995: 5).

³² Bert Decorte stelde bijvoorbeeld dat poëzie op de volgende manieren nuttig kan zijn: ‘ten eerste als tijdverdrijf, ten tweede als aanvulling en verfraaiing van ons intellect en ten derde als bron van inkomsten.’ (Decorte 1974: 12) Ellen Deckwitz gaf meer dan veertig jaar later een ander lijstje: volgens haar functioneert poëzie ten eerste als interieurdesign, ten tweede als vermaak, ten derde kan poëzie je scherper maken en ten vierde kan poëzie een teletijdmachine zijn (Deckwitz 2015).

Plato die dichters verbande. Als poëzie niets voor elkaar kon krijgen, waarom zou ze dan gevaarlijk genoeg zijn om te verbieden uit de ideale staat? (Lerner 2016: 19) Hieraan gekoppeld bestaat de aanname dat poëzie begrip kan voortbrengen en dat daarin het nut van het genre vervat zit.³³ Aan deze kant van het continuüm staat ook de opvatting dat een gedicht pas goede poëzie is als het gebruikt kan worden³⁴, dat dichters bewust nuttige poëzie kunnen maken³⁵ en dat mensen al eeuwen gedichten gebruiken om kennis te onthouden en door te geven, zoals over historische gebeurtenissen, het drijven van handel, het bouwen van schepen en het verbouwen en verwerken van voedsel.³⁶ Ook het idee dat het lezen, schrijven, voordragen en beluisteren van poëzie ons betere mensen maakt is eeuwen oud. Dit geldt voor beide betekenissen van ‘beter worden’: zowel ‘verheffen’ als ‘genezen’. Het idee dat poëzie ons kan genezen wordt in de geneeskunde bijvoorbeeld onderzocht en het idee dat poëzie gebruikt kan worden in therapie wordt op verschillende manieren ingezet door dichters, bloemlezers, literatuurwetenschappers, therapeuten en medici.³⁷

³³ Jan Lauwereyns stelde bijvoorbeeld: ‘[P]oëzie [verrijkt] mijn vermogen om dingen te benoemen of inzicht te krijgen in hoe andere mensen denken en voelen. Literatuur biedt verhalen van mogelijke ervaringen en leert ons om een voorstelling te maken van het bewustzijn van anderen. Zo ontstaat er een gedeeld bewustzijn.’ (De Kock 2017) En De Coninck schreef: ‘Het sterkste voorbeeld van hoe poëzie niet alleen met begrippen, maar ook met begrip werkt, vind ik nog altijd dat het gedichten zijn geweest die me een verschijnsel als pedofilie hebben doen begrijpen.’ (De Coninck 1980: 558)

³⁴ Peter Nijssen stelde bijvoorbeeld: ‘Een goed gedicht is een gedicht dat op zeker moment gebruikt kan worden voor ieders gelegenheid. Een goed gedicht is een allemansgedicht.’ (Nijssen 1997: 40)

³⁵ Edward van de Vendel publiceerde in 2019 bijvoorbeeld een poëziebundel met de titel *Wat je moet doen als je over een nijlpaard struikelt* en de ondertitel *Gedichten waar je wat aan hebt*, met onder andere de gedichten ‘Wat je moet doen als je geen lievelingsdier hebt’, ‘Wat je moet doen als je verliefd bent op een jongen’, ‘Wat je moet doen als je verliefd bent op een meisje’, ‘Wat je moet doen als je helemaal alleen in een zwembadje bent’ en ‘Wat je moet doen als je moeder huilt’ (Van de Vendel 2019).

³⁶ Zie bijvoorbeeld de verzameling Nederlandstalige ‘nuttige gedichten’ die Tine van Buul en Bianca Stigter, geïnspireerd door *The Faber Book of Useful Verse*, aanlegden maar helaas nooit als bloemlezing publiceerden, met onder andere gedichten die in de twintigste eeuw als ezelsbruggetjes werden gebruikt op scholen, voor geneeskundeopleidingen en tijdens EHBO-cursussen, poëzie uit de dertiende eeuw om te onthouden welk vlees in welk seizoen het lekkerst is en gedichten uit de zestiende eeuw om kennis over de beste remedies tegen de pest te verspreiden (Stigter 2000). Tijs Goldschmidt schreef over nuttige poëzie uit Oost-Afrika, over bijvoorbeeld seks, menstruatie, overspel en zwangerschap (Goldschmidt 2000). Marijke Spies opent een artikel over nuttige poëzie in de zeventiende eeuw met de constatering: ‘Eeuwenlang heeft niemand aan het praktische nut van verzen en rijmpjes getwijfeld.’ (Spies 2000) Zie voor meer historische voorbeelden van nuttige gedichten, waaronder leerdichten, Pfeijffer 2007: 19. Zie voor een (interessant maar bij vlagen anekdotisch en in het slot zeer normatief) historisch overzicht van het gebruik van poëzie in uiteenlopende culturen het boek *The uses of poetry* (1974) van Denys Thompson.

³⁷ Mario Molegraaf stelde in 2007 een bloemlezing samen met de titel *Ik wou wel weer een beetje ziek zijn. Honderd gedichten waarvan je beter wordt*. Als stadsdichter van Gent hield David Troch in 2014 ‘stadsdichtersprekuren’ waarin hij ‘geneesmiddelenvoorschriften’ uitdeelde in de vorm van gedichten (Troch 2014). Via de *Culturele Apotheek* raden Akke Visser en Marije Wilmink sinds 2009 onder andere gedichten voor als remedie tegen medische klachten (Cultureleapotheek.nl). Gaston Franssen en Stefan van Geelen stelden in 2016 een themanummer van het tijdschrift *Nederlandse letterkunde* samen rond *De taal der ziekte: literaire perspectieven op geneeskunde, psychosomatiek en psychiatrie*; zie hun inleiding voor een stand van zaken rond de relatie tussen literatuurwetenschap en geneeskunde. Arko Oderwald, bijzonder hoogleraar Literatuur en Geneeskunde aan de Universiteit voor Humanistiek, onderzoekt aan het VU Medisch Centrum de relatie tussen onder andere poëzie en geneeskunde en heeft een online database opgericht met gedichten die artsen en patiënten kunnen gebruiken (Literatuurengeneeskunde.nl). Stichting Lezing richtte samen met partners uit het veld een site op met leestips voor als je ziek bent (Leesjebeter.nl). In de VS is het gebruik van poëzie als therapie gebruikelijker dan in Nederland, zie bijvoorbeeld The National Association for Poetry Therapy, The

Halverwege het continuüm dat loopt van volstrekt nutteloos naar volstrekt nuttig staat het idee dat poëzie nutteloos is, maar dat dat een positieve eigenschap is³⁸, omdat juist in die nutteloosheid het nut vervat zit. Herman de Coninck stelde bijvoorbeeld: 'Poëzie dient namelijk nergens toe, en dat is op zich al een verdienste. Deze wereld wordt verpest door zijn utilitarisme, als iets niet meer meteen winstgevend is, deugt het niet. Dus leve het nutteloze. [...] [P]recies de nutteloosheid van poëzie is een protest tegen al wat in deze wereld aan de orde is.' (De Coninck 1980: 549) En Peter Verhelst antwoordde op de vraag 'Is poëzie nutteloos?' in het tijdschrift *Voofs*:

Volstrekt nutteloos. Maar dat is ook de kracht van de poëzie. Nutteloos betekent dat het frictie kan veroorzaken, dat het ook een vorm van subversiviteit kan zijn, dat het, hoe vreemd het ook klinkt, zelfs bijna politiek kan zijn. Heel vreemd. Ik denk dat het politieke van de poëzie ligt in de volstrekte nutteloosheid ervan. De onhandelbaarheid, het feit dat men iets in handen heeft dat niks opbrengt, dat toch binnendringt, je rusteloos laat en je vragen laat stellen (Farkas 2002: 241).

Ook dit idee, dat nut vervat kan zitten in nutteloosheid, is niet nieuw. Zowel Adorno als de late Bourdieu stelden dat juist in de 'puurheid' van de kunst, dus in haar nutteloosheid, de sociale functie van kunst verscholen kan zitten. Literaire kracht kan juist bestaan doordat literatuur zich heeft losgemaakt van de op het nut gerichte maatschappij (Van Rooden 2015: 14-17).

De schaal die ik hier beschrijf, waarop poëzie van geheel nutteloos naar volstrekt nuttig loopt, is er een die geregeld naast de lijn van de geschiedenis van de poëzie wordt gelegd, maar dan omgekeerd; van nuttig naar nutteloos. De kijk op het nut van poëzie is namelijk vaak teleologisch: vroeger waren gedichten nuttig en nu niet meer, luidt het idee.³⁹ In de inleiding van het *Raster*-themanummer over 'Nuttige gedichten' uit 2000 stelt de redactie bijvoorbeeld dat de tijd waarin gedichten niet alleen een esthetisch doel hadden, maar ook met een praktisch oogmerk werden gemaakt, 'lang voorbij' is. Sterker nog: 'Zou een middeleeuwer de woordcombinatie "nuttige gedichten" misschien licht tautologisch vinden, wij vinden die nu eerder paradoxaal.' (Meeuse 2000: 4)

De bovengenoemde opvattingen over het nut van poëzie gaan over de vraag of poëzie inherent nuttig is (Lerner, Lauwereyns) of moet zijn (Nijssen), of poëzie inherent nutteloos is (Dorleijn, Coorevits) of moet zijn ('t Hart, Harmens, Den Besten), of het nut van poëzie in de nutteloosheid ervan vervat zit (Verhelst), of dat er voor al die punten iets te zeggen valt (De Coninck). Bij deze kwesties is het uitgangspunt telkens dat het nut of de nutteloosheid *in* de poëzie vervat zit of moet zitten. De casus rond 'Eb' van Vasalis laat echter zien dat het nut van dat gedicht afhangt van de manier waarop mensen met het gedicht omgaan, oftewel hoe ze het gedicht gebruiken.

Het verkopen van de bundel *Vergezichten en gezichten* en de verzamelde werken van M. Vasalis door uitgeverij Van Oorschoot en boekhandels is bijvoorbeeld een manier om geld te verdienen, ook al is dat niet het enige doel van de dichter, uitgever en boekhandels.⁴⁰ De plaatsing

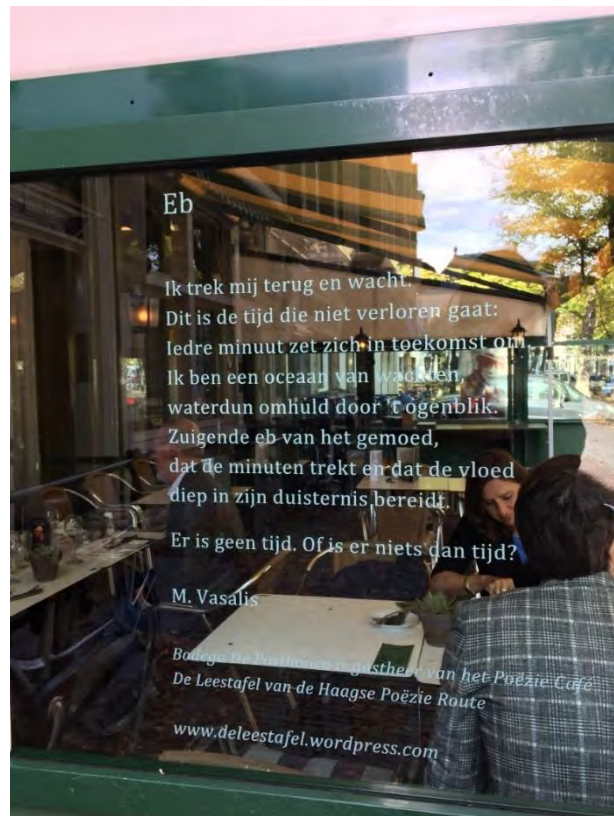
Institute for Poetic Medicine, het academische tijdschrift *Journal of Poetry Therapy* en de documentaire *Healing Words. Poetry & Medicine* (2008).

³⁸ Ingmar Heytze schreef in *Onze Taal* bijvoorbeeld dat 'poëzie *goddank* volkomen nutteloos is' (Heytze 2001, mijn cursivering).

³⁹ Dit idee is te vergelijken met de teleologische kijk op de ontwikkeling van autonomie, zie Buelens 2012.

⁴⁰ Nut kan ook een rol spelen in een autonomistische omgang met poëzie, zoals Bourdieu heeft laten zien aan de hand van het concept 'distinctie' (Bourdieu & Nice 1986 [1979]). Het kopen van een poëziebundel kan een manier zijn voor mensen om symbolisch kapitaal te vergaren (hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor het ophangen

van 'Eb' op de etalageruit in Den Haag kent ook een commerciële kant, al is die minder expliciet en direct dan de bundelverkoop; het gedicht geeft aan dat het café gastheer is van het Poëziecafé 'De Leestafel' en dat die plek een halte is op de Haagse Poëzieroute (Afbeelding 13). Zangdocent Suzanne Mateysen, die op 6 juli 2014 een foto van een handgeschreven versie van het gedicht op Instagram plaatste, gebruikte het gedicht ook in een commerciële context. Ze zette het gedicht namelijk tijdens haar voorstelling Meemaakmuziek op aanvraag van een bezoeker ter plekke op muziek (Afbeelding 12).⁴¹ Ook Léon Hanssen en ikzelf gebruiken 'Eb': beiden zetten we het gedicht in om ons werk als geesteswetenschapper en academische auteur uit te voeren.



Afbeelding 13. 'Eb' van M. Vasalis op het raam van Bodega De Posthoorn aan het Lange Voorhout in Den Haag, onderdeel van de Haagse Poëzieroute. Foto: Straatpoezie.nl.

Wat betreft het lezen van 'Eb' in boekvorm; dat deden en doen de meeste mensen waarschijnlijk in de hoop geraakt te worden. Uit de nationale enquête blijkt namelijk dat geraakt worden de hoofdreden is dat volwassenen ervoor kiezen om een poëziebundel te lezen. Anderen lezen 'Eb' in een boek waarschijnlijk omdat ze op zoek zijn naar een gedicht voor een gelegenheid zoals een geboorte, huwelijk, uitvaart of speech; de tweede vaakst genoemde reden om een poëziebundel te lezen.⁴²

van een poëzieposter of het dragen van een poëzietatoeage), net als het uitgeven van poëziebundels een uitgever symbolisch kapitaal kan opleveren. Zie ook Dorleijn 2002: 398.

⁴¹ Mateysen schreef als bijschrift bij de foto op Instagram: 'Favoriete #gedicht van een bezoeker van #Meemaakmuziek. Deze heb ik ter plekke geïmproviseerd op #muziek gezet. #Vasalis #instantcomposing #Eb'. Zie voor meer informatie over de functie van hashtags het hoofdstuk over Instagrampoëzie.

⁴² Zie Hoofdstuk 2 en Van der Starre 2017a. De resultaten van de nationale enquête zeggen enkel iets over Nederlandse volwassenen van achttien jaar en ouder. De redenen voor het merendeel van de mensen onder

Hiernaast is het van belang dat het gebruik van poëzie niet altijd gepland of doelgericht is. Christine de Vries kwam 'Eb' bijvoorbeeld toevallig tegen 'tussen oude kranten en ongelezen tijdschriften', waarna het na lezing pas 'een schot in de roos' bleek te zijn voor haar op dat moment. Ook de ervaring van het gedicht door de gebruiker op Gedichten.nl was gestoeld op toeval: het tegenkomen van 'Eb' in Oostende was niet gepland, maar de poëzie heeft wel 'heel erg mijn (vakantie)gevoelens bepaald', schreef de gebruiker.

Daarnaast is van belang dat ik er vanuit ga dat poëzie geen inherente functies kent. De functies die poëzie heeft, worden door mensen aan die poëzie toegekend door die poëzie te gebruiken. Dit komt er dus op neer dat mensen poëzie kunnen gebruiken op manieren die niet per se zo bedoeld zijn door de maker. M. Vasalis had bijvoorbeeld hoogstwaarschijnlijk niet voorzien dat haar gedicht 'Eb' gebruikt zou worden als openbare muurversiering, dat honderden mensen het gedicht thuis zouden ophangen en dat sommigen het zelfs zouden laten plaatsen in een rouwadvertentie of als tatoeage. Vanuit dit perspectief is er geen onderscheid tussen 'interpretatie' en 'gebruik', zoals de Amerikaanse filosoof Richard Rorty vanuit zijn anti-essentialistische kijk op literaire teksten eens opmerkte: '[I]t seems to me simpler to scrap the distinction between using and interpreting, and just distinguish between uses by different people for different purposes.' (Rorty 1992: 106) Rorty's uitspraak sluit aan bij het citaat van Felski waarmee dit hoofdstuk opent, waarin ze de retorische vraag stelt hoe kunst ooit zou kunnen bestaan buiten een veelzijdig spel van passies en doelen (Felski 2008a: 8).

'We use [literary] works by getting something out of them', schreef de Britse literatuurwetenschapper Terry Eagleton eens (Eagleton 2013: 573). Hirsch concludeerde al eerder: 'Literature is typically an instrument designed for broad and continuing future applications.' (Hirsch 1984: 209) Wat mensen precies uit literatuur halen en hoe ze literatuur precies toepassen, verschilt per persoon en moment, maar het resultaat hangt altijd samen met de tekst zelf. Het gebruik van 'Eb' staat niet geheel los van de tekst die Vasalis schreef; elementen van het gedicht leiden namelijk tot het gebruik en zijn onlosmakelijk verbonden met dat gebruik. Van Rijdsdam koos specifiek een citaat uit 'Eb' omdat ze zichzelf constant wil herinneren aan de gedachte 'dat tijd maar relatief is' en Bouwhuis vindt juist dit gedicht dankzij de thematiek 'heel toepasselijk' voor een in memoriam voor een vriendin.

Wat ik met dit overzicht van het gebruik van 'Eb' wil laten zien, is dat het mijns inziens belangrijk is om de discussie te verschuiven van een focus op 'nut' naar een focus op 'gebruik'. Die verschuiving houdt onder andere in dat de aandacht komt te liggen op de *bruikbaarheid* van poëzie. Ik volg hiermee het gedachtegoed van de Britse literatuurwetenschapper Rita Felski, die in het artikel 'Remember the Reader' (2008) uitlegt dat nuttig en bruikbaar twee verschillende dingen zijn. Ze doet dit aan de hand van een onderscheid tussen 'useful' (dat ik vertaal naar 'nuttig') en 'usable' (dat ik als 'bruikbaar' vertaal): 'Instead of calling literature useful, let us call it "usable" – a word that better captures its chameleonlike ability to speak to diverse interests and desires, to morph into different roles and functions.' (Felski 2008b) Anders dan bij de kwestie rond het nut van poëzie, waarbij de focus ligt op inherente eigenschappen van het genre, ligt de kwestie van de bruikbaarheid van poëzie bij de gebruikers.

de achttien jaar om poëzie in boekvorm te lezen zijn hoogstwaarschijnlijk anders, onder andere omdat leerlingen en scholieren poëzie lezen op school, zonder er zelf voor te kiezen.

Net als Felski ben ik van mening dat binnen de bestudering van literatuur het begrip van 'gebruik' herzien moet worden. De essentie daarbij, schrijft Felski, is dat het begrip 'use' onderscheiden moet worden van een utilitaristische opvatting van die term:⁴³

Clearly, literature is not useful in the same way as a toolbox or a train schedule. Indeed, the word 'useful' radiates a host of unhappy undertones, conjuring up images of drab practicality, of shapeless overalls and sensible shoes. We tend to equate the useful with what is practical, rational, and charmless, opposing utility to the lure of pleasure or surprise (Felski 2008b).

In het boek *Uses of Literature* (2008) benadrukt Felski dat de tekstuele en esthetische aspecten van literatuur altijd gekoppeld zijn aan het gebruik van die literatuur:

'Use' is not always strategic or purposeful, manipulative or grasping; it does not have to involve the sway of instrumental rationality or a willful blindness to complex form. I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind. The pragmatic, in this sense, neither destroys nor excludes the poetic (Felski 2008a: 7-8).

Wat de literatuurwetenschap daarom hard nodig heeft, stelt Felski, is een niet-utilitair begrip van gebruik (Felski 2008b). Dat zou namelijk de kritiek die sommige actoren in het literaire veld hebben op het gebruik van literatuur kunnen tegenspreken en de 'unhappy undertones', die de combinatie van literatuur en gebruik voor sommigen heeft, kunnen relativiseren. Om te begrijpen waarom die 'unhappy undertones' bestaan, is het van belang om in te gaan op ten eerste de rol van autonomie in de bestudering van literaire teksten en ten tweede de relatie tussen poëzie en het literaire veld.

Een autonomistische kijk op literatuur en literatuurbeschouwing is complex. Dit komt voornamelijk doordat de term 'autonomie' naar verschillende concepten kan verwijzen, die deels samenhangen, maar vooral heel verschillend zijn. Aukje van Rooden laat in haar boek *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma* (2015) zien dat meerdere neerlandici het begrip autonomie hebben opgedeeld in verschillende categorieën: Sander Bax in vijf vormen, Thomas Vaessens in twee betekenissen en Frans Ruiten en Wilbert Smulders in drie dimensies (Van Rooden 2015: 21). Algemeen wordt aangenomen dat rond 1800 de literaire autonomie in de vorm van een emancipatoire beweging weg van de kerk, de wetenschap en de politiek het voetstuk vormde waarop de moderne literatuur zich oprichtte (Van Rooden 2015: 7). Autonomie, letterlijk 'zelfregulering', 'zelfwettenstellendheid' of 'eigenwettelijkheid' (Idem; Ham 2015a: 14), is sinds die begintijd ook onderwerp van debat. Van Rooden schetst een helder en beknopt overzicht van dit langdurige en complexe debat dat volgens haar aan het begin van de eenentwintigste eeuw in een impasse is geraakt. Ze plaatst twee kampen tegenover elkaar: de 'autonomisten' (Literatuur Hoeft Niets) en de 'anti-autonomisten' (Literatuur, Doe Iets!).⁴⁴ Het debat tussen deze twee kampen richt zich niet zozeer op de vraag *hoe* de autonomisering van literatuur zich ontwikkeld heeft of *op welke manier* de autonomisering zich op dit moment manifesteert, maar

⁴³ De Britse literatuurtheoreticus Terry Eagleton stelt iets soortgelijks voor in zijn artikel 'Bodies, Artworks, and Use Values' (2013), door een onderscheid te maken tussen 'Benthamite utility', 'Romantic or modernist autotelism' en 'use value' en te stellen: 'The notion of use must be disentangled from the idea of fitting means to ends to achieve a goal independent of the means themselves' (Eagleton 2013: 571).

⁴⁴ De toevoegingen tussen haakjes zijn niet van Van Rooden zelf maar van Johan Sonnenschein in zijn recensie op *De Reactor* over Van Roodens boek (Sonnenschein 2016).

op de vraag hoe de literatuur zich *zou moeten* verhouden ten opzichte van autonomie. Deze normatieve vraag komt volgens Van Rooden voort uit de constatering, die ook al sinds de Romantiek bestaat en voornamelijk geformuleerd wordt als een angst, dat de literatuur aan het sterven is. De autonomisten zijn van mening dat de literatuur nog autonomistischer moet worden om te kunnen blijven bestaan, terwijl de anti-autonomisten geloven dat de literatuur juist haar autonomie geheel of deels moet opgeven om haar voortbestaan te kunnen waarborgen.

Het idee dat literaire teksten worden geproduceerd en ontvangen in een autonoom literair veld resulteerde in het idee dat poëzie autonoom is; poëzie is niets anders dan poëzie en dient niets anders dan de poëzie zelf.⁴⁵ Daarnaast bracht de autonomisering een autonomistische kijk op de literatuurstudie met zich mee, die resulteerde in het feit dat teksten die zich lenen voor een autonomistische benadering voorkeur genieten onder academici die zich bezighouden met de bestudering van literatuur.⁴⁶ Deze voorkeur zorgt er logischerwijs voor dat teksten die zich minder goed lenen voor een autonomistische lezing grotendeels buiten het zicht van neerlandici zijn gebleven.⁴⁷ Teksten die niet-complex zijn, teksten die expliciet verwijzen naar een sociale of historische context en teksten die duidelijk een andere functie hebben dan het zijn van literatuur, worden bijvoorbeeld door deze mechanismen uitgesloten. Letterkundigen Saskia Pieterse, Gaston Franssen en Johan Sonnenschein hebben laten zien dat deze mechanismen werkzaam zijn in zowel de bestudering van literatuur door neerlandici, als in selectieprocessen van auteurs zelf, zoals voor het samenstellen van poëziebloemlezingen (Pieterse 2008; Franssen 2008b; Sonnenschein 2012). Ze toonden dit door zich te richten op de heteronomistische aspecten van de oeuvres van respectievelijk Multatuli, Kouwenaar en Gorter; aspecten waar, ook algemeen gesproken, eerder geen aandacht aan was besteed (Buelens 2012: 73).⁴⁸ Geert Buelens heeft laten zien dat deze

⁴⁵ Volgens de New Critic Cleanth Brooks was poëzie bijvoorbeeld uniek omdat het gedicht enkel de functie van poëzie vervult en van niets anders, geen filosofie, politiek of religie (aangehaald door Zima 2004: 61) en New Critic T.S. Eliot schreef: 'When we are considering poetry we must consider it primarily as poetry and not another thing.' (66). De stellingname dat kunst in het algemeen en poëzie in het bijzonder autonoom is, wordt vaak gebaseerd op de ideeën van Kant over het 'belangeloos welbehagen'. Henk van der Waal doet dit bijvoorbeeld in het opstel 'Wat vermag de poëzie' in de essay- en interviewbundel *De kunst van het dichten* (2009), wanneer hij stelt dat Kant ook het nastreven van het goede een belang noemt: 'Dus als in poëzie het goede wordt nagestreefd, is dat wellicht lovenswaardig, maar dan dient die poëzie een belang en valt daarmee niet meer onder het domein van de schoonheid en eigenlijk dus ook niet meer het domein van de poëzie zelf. Datzelfde geldt als via de kunst of de poëzie bepaalde maatschappelijke veranderingen worden nagestreefd. [...] Om het wat scherper te zeggen: poëzie en moraal, poëzie en consumptie, poëzie en politiek zijn onderscheiden domeinen: ze hebben niets met elkaar te maken.' (Van der Waal 2009: 17)

⁴⁶ Jan de Roder stipt dit ook aan: door de invloed van New Criticism ontstond het idee dat hoe complexer een gedicht is, 'poëzie waarin wordt gelaboreerd aan ambiguïteit, paradox, ambivalentie en spanning', hoe geslaagder en waardevoller dat gedicht is. De literatuurwetenschap, de poëziekritiek en ook de dichters zelf, hielden zich steeds meer bezig met '[s]erieuze poëzie, poëzie die de moeite waard was geïnterpreteerd te worden' en die 'kon dus moeilijk anders dan moeilijke poëzie zijn.' (De Roder 2001: 218)

⁴⁷ 'Sötemanns [...] studie laat zien hoe de vooronderstellingen van de literaire analyse gingen functioneren als norm: een tekst die aan de lezersverwachting van coherentie, complexiteit en autonomie voldoet, is een goede tekst. Of andersom: een tekst die zich niet adequaat laat becommentariëren in termen van de close reading is geen goede tekst.' (Vaessens 2013: 318) Volgens sommigen zijn gedichten die niet complex zijn niet eens (echte) poëzie. Robert Anker stelt bijvoorbeeld: 'Dat 99 procent van alle gedichten die geschreven worden terecht niet wordt gepubliceerd omdat ze makkelijk zijn en dus geen echte poëzie.' (Anker 2010) En W. Bronzwaer stelde in *Lessen in lyriek*: 'gemakkelijke poëzie is per definitie verdachte poëzie.' (Bronzwaer 1993: 21)

⁴⁸ Beijert en Cornelissen lieten in 1999 en 2001 al zien dat Kloos iets soortgelijks deed met het oeuvre van Guido Gezelle. Kloos geldt als de ontdekker van Gezelle in Nederland, maar hij schetste strategisch een heel specifiek beeld van Gezelle als vernieuwer die geïsoleerd stond en niet vanuit modellen dichtte, maar vanuit

mechanismen ervoor gezorgd hebben dat topicale poëzie, zoals gelegenheidsgedichten, politieke gedichten en protestliederen, structureel onderbelicht zijn gebleven in de bestudering van moderne Nederlandstalige literatuur, terwijl het onderzoeken van dit soort poëzie juist verhelderend kan werken voor onze kijk op het autonomiseringsproces (Buelens 2012).

Vanuit de historische letterkunde is er veel meer aandacht voor 'poëzie als gebruiksartikel', zoals de neerlandicus M.A. Schenkeveld-van der Dussen het verwoordde in een artikel over gelegenheidsgedichten in de zeventiende eeuw (Schenkeveld-van der Dussen 1984).⁴⁹ Die cultuurhistorische aanpak heeft in Nederland echter slechts in beperkte mate de bestudering van moderne literatuur in de neerlandistiek beïnvloed (Buelens 2011: 8). Wanneer het wél over dat soort poëzie gaat, wordt geregeld de term 'gebruik' toegevoegd om dit soort literatuur te onderscheiden van zogenaamde 'echte' literatuur. Socialistische lyriek (Buelens 2016: 80), rapteksten (Komrij 1998) en christelijke poëzie (Van As 1985) worden bijvoorbeeld 'gebruikspoëzie' genoemd. Het eerste deel van die samenstelling sluit dit type poëzie deels uit van wat als 'het literaire' wordt gezien. De definitie die het *Algemeen letterkundig lexicon* geeft van 'gebruiksliteratuur' is wat dat betreft veelzeggend: 'alle literatuur die gebonden is aan een niet-literair doel' (Van Bork e.a. 2012).⁵⁰

Als actoren in het literaire veld wél poëzie *gebruiken*, voelen ze zich haast genooddaakt om zichzelf daarvoor te verontschuldigen. Gerrit Komrij deed dit bijvoorbeeld, toen hij op 20 juli 1995 in zijn *NRC*-rubriek 'In Liefde Bloeyende' het gedicht 'Moeder (II)' van Gerrit Achterberg citeerde en uitlegde dat dit gedicht 'extra dierbaar' voor hem was geworden toen enkele weken ervoor zijn moeder overleed. Opeens was de betekenis van het gedicht voor hem veranderd: 'Elke regel ervan gaat over haar en over mezelf.' Het gebruiken van het gedicht voor zijn eigen situatie en emoties verdedigde Komrij als volgt:

'echte zuivere emoties'. Kloos introduceerde Gezelle dus als een soort Tachtiger, waarbij hij onder andere het grote aantal gelegenheidsgedichten, de retorische aspecten, de communicatieve kant van Gezelles poëzie en de relatie tussen Gezelles priesterschap en zijn poëzie negeerde (Van Bork & Laan 2010: 39).

⁴⁹ Schenkeveld-van der Dussen besteedt in het genoemde artikel ook aandacht aan de verschuivingen in de manieren waarop neerlandici gebruikspoëzie bestudeerden en beschreven gedurende de zeventiende eeuw, achttiende en negentiende eeuw. Zie voor andere voorbeelden uit de historische letterkunde bijvoorbeeld de reeks publicaties over het 'literaire leven', onder redactie van Marijke Barend en Jacques Vos: *Het literaire leven in de middeleeuwen* (1984) door Herman Pleij, *Het literaire leven in de zeventiende eeuw* (1984) door E.K. Grootes en *Het literaire leven in de negentiende eeuw* (1987) door Marita Mathijssen. Ton Anbeek en Jaap Goedegebuure trokken deze lijn door voor de recente literatuur; in *Het literaire leven in de twintigste eeuw* (1988) concentreerden ze zich op vragen die zij 'sociologisch' noemden, zoals: 'wie vormden het lezerspubliek, welke weerstanden riep een nieuwe literatuur op en waarvan leefden de auteurs?' (Anbeek & Goedegebuure 1988: v) Dit leverde een deels vernieuwende kijk op de literatuur van de twintigste eeuw op, met aandacht voor onder andere lezers, verkoopcijfers, inkomsten van auteurs en bestsellers. Ook het boek *Literaire cultuur* (2001) van Barend van Heusden kan in deze lijn geplaatst worden. Meteen op de eerste pagina van dat boek wordt duidelijk dat erkend wordt dat literatuur in verschillende dragers bestaat: 'Literatuur kan op schrift of, tegenwoordig, in digitale vorm voorkomen. Soms is literatuur mondeling, zoals dat het geval is met de verhalen die vertellers in traditionele gemeenschappen ten gehore brengen, met toneel- en cabaretvorstellingen, of met liedjes waar we naar luisteren.' (Van Heusden 2001: 13) Ook het thema van het 'Achter de Verhalen'-congres in Groningen in 2016 sluit hier bij aan: 'Het belang van de literaire cultuur'. Zie ook *Bladeren in andermans hoofd. Over lezers en leescultuur* (1996), onder redactie van Theo Bijvoet, Paul J. Koopman, Lisa Kuitert en Garrelt Verhoeven, en *Lezen in de Lage Landen. Studies over tien eeuwen leescultuur* (2010), samengesteld door Wim van Anrooij en Paul Hoftijzer.

⁵⁰ Veelzeggend is dat A.L. Sötemann dit soort poëzie, gedichten die geen doel 'in zichzelf' kennen maar een middel zijn om andere doelstellingen (engagement, sociale of maatschappelijke functie etc.) te verwezenlijken, 'onzuivere poëzie' noemde (Sötemann 1985: 126; Van Bork e.a. 2012: lemma 'onzuivere poëzie').

Ik weet dat je gedichten niet zo mag lezen. Ik weet dat er een loodzwaar taboe rust op het betrekken van poëzie op je zelf [sic]. Dat het bijna heiligschennis is, iets crimineels in de kunst. Poëzie is er voor het intellectuele spel en het verruimde kunstbegrip, zo luidt de correcte opvatting, en niet voor de begeleiding van geboorten, bruiloften en begrafenissen. Ik ben zo vrij me daar niets van aan te trekken. En bovendien: is poëzie ooit iets anders geweest? Van de oudste tijden af heeft ze gediend als bezwering en ritualisering van (te) sterke emoties. Of het volgens de modernistische maatstaven wel is toegestaan in de kunst op zoiets ordinairs als herkenning van jezelf uit te zijn, of van je gedroomde zelf, ik heb er lak aan. Dit is een gelegenheidsgedicht voor mijn gelegenheid (Komrij 1995).

Komrij heeft het hier over de 'significance' van dit gedicht, in de termen van Hirsch, en geeft aan dat hier 'een loodzwaar taboe' op rust bij zijn letterkundige collega's. De 'correcte opvatting' luidt dat niet de 'significance' van een gedicht van belang is, maar de 'meaning'. De 'unhappy undertones' die de combinatie van literatuur en gebruik voor sommigen heeft, zoals Felski het verwoordde, hebben dus te maken met het idee wat literatuur is en moet zijn in een autonoom literaire veld. Het *gebruiken* van literatuur – een heteronome omgang met literatuur – wordt vanuit een autonomistisch perspectief op het genre gezien als een bedreiging van de autonomie van literatuur en dus van de literatuur *an sich*.⁵¹ Buelens kaartte al aan dat wanneer het over literaire autonomie gaat, het doorlopend gaat over "threats" – de autonomie als gewenste toestand, die wordt belaagd door externe factoren'. Een echo van Bourdieu, stelt Buelens, 'die het expliciet heeft over "bedreigingen van de autonomie"' (Buelens 2012: 80).

De autonomisering van het literaire veld zorgde voor het opmerkelijke verschijnsel dat binnen de grenzen van die autonome 'ruimte' men doet alsof poëzie buiten het autonome veld ook enkel op autonomistische wijze benaderd wordt. Opmerkingen als die van Dorleijn ('Je kan een gedicht niet aan de muur hangen, je kan het niet in een park zetten, je kan het niet avond aan avond in een zaal ten gehore brengen, je kan het niet dansen, je kan het niet filmen – je kan er eigenlijk niets mee.') en die van Henk van der Waal ('[P]oëzie en moraal, poëzie en consumptie, poëzie en politiek zijn onderscheiden domeinen: ze hebben niets met elkaar te maken.') zijn zeer gemakkelijk te weerleggen. Mensen hangen namelijk poëzieposters aan de muur (zie Plint), mensen plaatsen gedichten in parken (zie Straatpoezie.nl), mensen brengen poëzie avond aan avond in zalen ten gehore (zie de vele poetry slams en spoken word-evenementen), mensen dansen poëzie (zie Het Nederlands Dans Theater⁵²) en mensen filmen gedichten (zie videogedichten⁵³). Daarnaast toonde 'Eb' van Vasalis – en de casushoofdstukken zullen dit nog uitgebreider laten zien – dat poëzie vanuit het publiek gezien juist alles te maken kan hebben met bijvoorbeeld moraal, consumptie en politiek.

Feit is dus dat mensen nu eenmaal literatuur *gebruiken* en dit vraagt – in combinatie met een recente ontwikkeling waarin volgens sommigen het literaire veld aan het 'de-autonomiseren'

⁵¹ Arnold Heumakers trok in zijn Albert Verwey-lezing in 2002 bijvoorbeeld aan de noodklok omdat het voor hem duidelijk was wat er teloor dreigde te gaan, namelijk: 'de literatuur als iets autonooms dat enkel en alleen op zijn eigen merite dient te worden beoordeeld. De bedreiging neemt nu alleen niet de vorm aan van een bemoeizuchtige politiek, religie of moraal; zij manifesteert zich eerder als de [...] economisering van het literaire bedrijf. Naarmate die verder oprukt, komt de autonomie van de literatuur steeds meer in het gedrang.' (Geciteerd in Brems 2006: 618)

⁵² Voor de choreografie 'Shutters Shut' (2003) gebruikte Het Nederlands Dans Theater bijvoorbeeld in plaats van muziek Gertrude Steins voordracht van haar gedicht 'If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso' (1923).

⁵³ Zie bijvoorbeeld de poëziefilmprojecten 'DichtVorm' (2003), 'Dichter Draagt Voor' (2013) en 'Bewogen verzen' (2019).

is⁵⁴ – binnen de bestudering van literaire teksten om een nieuwe onderzoekshouding.

Cultuurwetenschapper Barend van Heusden en literatuurwetenschapper Liesbeth Korthals Altes sluiten hun inleiding tot de essaybundel *Aesthetic autonomy. Problems and perspectives* (2004) af met de vraag ‘How to deal with an art that is no longer autonomous, from within a science that was founded upon that same autonomy, and helped to define its foundations?’ (Van Heusden & Korthals Altes 2004: xi). Wat mij betreft ligt het antwoord op die vraag bij het luisteren naar het reële publiek van die kunst en het in ogenschouw nemen van de manieren waarop dat publiek de kunst gebruikt. In het geval van literatuur lijken de twee eerdergenoemde kampen aan het begin van de eenentwintigste eeuw – de ‘autonomisten’ (Literatuur Hoeft Niets) en de ‘anti-autonomisten’ (Literatuur, Doe iets!) – los te staan van de manieren waarop mensen buiten die kampen omgaan met literatuur. Terwijl de debatten over de autonomie van literatuur gevoerd worden door een klein deel van het literatuurpubliek, gebruikt het grootste deel van het literatuurpubliek het genre op uiteenlopende manieren. Naast ‘Literatuur Hoeft Niets’ en ‘Literatuur, Doe iets!’ lijkt het grootste kamp te zijn: ‘Literatuur, Wij Doen er iets Mee’. Om de dissonantie te onderzoeken tussen het beeld van poëzie vanuit een autonomistisch perspectief en het beeld van poëzie vanuit het perspectief van het grootste deel van het poëziepubliek, ga ik in op de geschiedenis van de termen ‘poëzie’ en ‘literatuur’.

‘Poëzie’ is een uitvinding uit de Griekse Oudheid en bestaat dus al eeuwen (Gourgouris 2016: 273), terwijl ‘literatuur’ een achttiende-eeuwse uitvinding is (Warner 2004: 26) die ontstond in een tijd waarin het literaire veld al vorm aan het krijgen was (Jansen & Laan 2015). Poëzie werd uiteindelijk een hyponiem van literatuur, terwijl ze veel langer bestaat dan literatuur. De oudste betekenis van het woord poëzie, van het oud-Griekse *poiēsis*, is ‘productie’, iets wat gemaakt is, iets wat gevormd is, een schepping, een creatie, een artefact.⁵⁵ De oorsprong van het woord ‘poëzie’ in de betekenis van ‘het maken van vorm’ (infinities: *poiein*) is cruciaal om het fenomeen poëzie te begrijpen, omdat die etymologie laat zien dat de vorm van poëzie inherent verbonden is aan het concept. Die vorm wordt normaliter opgevat als de vormelijke kenmerken van de taal, zoals metrum en rijm, en in geschreven vorm het aantal regels en het gebruik van regelafbrekingen. De vorm van een gedicht gaat echter verder dan dat, zoals ik hieronder aan de hand van George Bornsteins onderscheid tussen de linguïstische en de bibliografische code zal bespreken. Ook de betekenis van ding of artefact in de oorsprong van ‘poëzie’ is van belang: ze is niet enkel iets wat iemand heeft gemaakt (de dichter als maker: *poiētēs*), maar ook iets waar je als ontvanger iets mee kunt doen, een voorwerp dat je kunt gebruiken. De oorspronkelijke term *poiēsis* betekende dan ook iets anders dan *dēmiourgia* (creatie) en *praxis* (actie). Het woord was een voornamelijk materieel concept en had vooral te maken met ‘working on matter, shape, or form’ en pas in secundaire zin met ‘abstraction, whereby it might suggest availing or producing forms’ (Gourgouris 2016: 273).

⁵⁴ Zie Korthals Altes, die de groeiende aandacht voor de auteur door zowel onderzoekers als het publiek beschouwt als een kenmerk van de de-autonomisering van literatuur en het literaire veld (Korthals Altes 2004: 3) en Sander Bax, die in *De literatuur draait door. De schrijver in het mediatijdperk* (2019) ingaat op verschillende de-autonomiserende trends in het Nederlandstalige literaire veld (Bax 2019).

⁵⁵ Zie voor een uitgebreide bespreking van de oorsprong van het woord ‘poëzie’ in het Oud-Grieks het lemma ‘POIĒSIS’ door S. Gourgouris in *The Princeton Handbook of Poetic Terms. Third Edition* (2016: 273-275). Het lemma eindigt veelzeggend met een nadruk op de sociale en politieke aspecten van de term: ‘The energy of poiēsis is dramatic: literally, to form is to make form happen, to change form – incl. one’s own. The social and political substance of poiēsis is thus signified not only by its constitutively transformative power, which would be a mere abstraction, but by the fact that, since its ancient Gr. meaning, it pertains to humanity’s immanent (even if perpetually self-altering) encounter with the world.’ (Gourgouris 2016: 275)

De etymologie van poëzie is heel anders dan die van literatuur, een term die onlosmakelijk verbonden is met de *geschreven* vorm van taal. De term is namelijk ontleend aan het Latijnse woord *litterātūra*, dat ‘dat wat geschreven is, tekst, geschrift’ betekent.⁵⁶ Deze historische kijk op de concepten kan ons helpen begrijpen waarom literatuur als geheel goed past in de ‘mal’ van het autonome literaire veld dat rond papieren boeken en literaire auteurs draait, terwijl poëzie slechts gedeeltelijk in het sjabloon van het literaire veld valt, ook al is het lexicaal gezien een onderdeel van literatuur.⁵⁷ De definities van de twee termen in Van Dale geven ook het verschil weer. Het woord ‘literatuur’ wordt in Van Dale gedefinieerd als: ‘het geheel van de schriftelijke overlevering van een volk of een tijd, m.n. de werken daaruit die zich door bijzondere kwaliteit onderscheiden’. Terwijl ‘poëzie’ wordt gedefinieerd als ‘dichtkunst’ (en ‘dichtkunst’ wordt beschreven als ‘kunst van dichten en de producten daarvan’) en als ‘de gedichten van een dichter, een periode of een volk’. Ten eerste valt op dat in de definities van ‘poëzie’ geen vorm of drager wordt gespecificeerd, terwijl uit de definitie van ‘literatuur’ blijkt dat die schriftelijk moet zijn. Ten tweede wordt er bij ‘poëzie’, anders dan bij ‘literatuur’, niet over een kwaliteitsnorm gesproken.

Het begrip ‘poëzie’ blijkt in dit licht, anders dan vaak wordt aangenomen, juist breder en heteronomer te zijn dan het begrip ‘literatuur’. Die constatering ligt in de lijn van de geschiedenis van die twee fenomenen. Poëzie bestaat al eeuwen langer dan literatuur en is in een orale traditie ontstaan. In die orale setting, waarin poëzie gezongen of gezegd werd, stonden het publiek en de bringer van de poëzie in direct contact. Ze begaven zich in dezelfde ruimte en ervoeren de poëzie op hetzelfde moment, in een collectieve en mondelinge vorm.⁵⁸ Deze vorm van poëzie-ervaring is aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog steeds cruciaal voor het genre in Nederland, laat ik in Hoofdstuk 2 zien, maar past niet in het sjabloon van het literaire veld vanuit een boekcentrisch perspectief, waarin het individueel en in stilte lezen van literaire teksten in boeken centraal staat. Proza, en met name de roman, past veel beter in dat sjabloon. Heel anders dan bij poëzie, is het medium boek namelijk onlosmakelijk verbonden aan de roman en kwam de roman ongeveer gelijktijdig op met het ontstaan van het literaire veld.

Enkele literatuurwetenschappers die de rol van het *gebruik* van literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder centraal stellen in hun onderzoek zijn Rita Felski, Joan Shelley Rubin, Mike Chasar en Bram Lambrecht. In het eerder aangehaalde boek *Uses of Literature* (2008) introduceert Rita Felski een nieuwe kijk op het gebruik van literatuur en zegt ze zich te richten op de manieren waarop literatuur in concrete, alledaagse zin gebruikt wordt door mensen. De sociale of politieke functie en dus betekenis van literatuur komt volgens haar niet voort uit literaire structuren, maar uit de context van het gebruik (Felski 2008a: 8). Als we het over lezers hebben, moeten we het volgens haar over meer hebben dan alleen over onszelf als academische en professioneel kritische lezers.

⁵⁶ Zie het lemma ‘literatuur’ in het *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands* (Philippa 2009). De combinatie ‘orale literatuur’ is dus strikt gezien een *contradictio in terminis* (eigenlijk een *contradictio in adiecto*), omdat literatuur per definitie geschreven tekst is. ‘Orale poëzie’ is daarentegen een mogelijke combinatie die vaak gebruikt wordt, zowel voor historische als hedendaagse gevallen van voorgedragen gedichten. Zie voor meer over de relatie tussen literatuur, poëzie en oraliteit bijvoorbeeld *How to Read an Oral Poem* (2002) van John Mileys Foley en het door hem opgerichte tijdschrift *Oral Tradition*.

⁵⁷ Uiteraard bestaat er ook proza buiten het boek. Toneel is daar een voorbeeld van, al worden theaterteksten binnen de neerlandistiek vooral als geschreven vorm bestudeerd en wordt het bestuderen van opvoeringen van toneelteksten (buiten het boek dus) grotendeels overgelaten aan de theaterwetenschappen. Hetzelfde geldt voor boekverfilmingen, die grotendeels aan de filmwetenschappen worden overgelaten, al krijgen adaptatiestudies meer voet aan de grond in de neerlandistiek (zie bijvoorbeeld Essink 2015).

⁵⁸ Zie Henriksen 2001 voor een bespreking van de ontwikkeling van de positie van het publiek in de bestudering van het genre van de lyriek.

Reader-response-theorie heeft ons volgens Felski op dat vlak weinig geboden: 'Their imagined readers are curiously bloodless and disembodied, stripped of all passions as well as of ethical or political commitments. They conform, in other words, to a notably one-sided ideal of the academic or professional reader.' (16)

Felski's premisse dat literatuur *gebruikt* wordt door mensen en haar stelling dat dit gebruik onderwerp moet zijn van literatuurwetenschappelijk onderzoek, zijn overtuigend en belangrijk. Des te opvallender is het dat zij in de rest van haar boek geen empirisch bewijs levert voor haar beweringen over hoe mensen literatuur gebruiken.⁵⁹ Felski stelt vier 'modes of textual engagement' voor ('recognition', 'enchantment', 'knowledge' en 'shock'), maar deze categorieën bespreekt ze enkel door op zichzelf als lezer te reflecteren en door verschillende literatuurwetenschappers, theoretici, critici en filosofen te citeren.⁶⁰ Niet-professionele lezers worden niet geraadpleegd. Hierdoor kan haar conclusie dat haar onderzoek zich gericht heeft op 'everyday aesthetic experience' en op 'the hope of getting a better handle on how and why we read' (132) eigenlijk alleen slaan op de alledaagse ervaring van professionele lezers zoals zijzelf.

Joan Shelley Rubin richt zich in vergelijking met Felski veel meer op het echte, concrete gebruik van literatuur. Shelley Rubin schreef een boek over het gebruik van poëzie in Amerika tussen 1880 en 1950, getiteld *Songs of Ourselves. The Uses of Poetry in America* (2007). Door haar interesse in 'poetry's social uses' en het lezen van poëzie als 'social act', in combinatie met de reflectie op haar persoonlijke band met poëzie en de band die haar vader en anderen met poëzie hadden, geeft Shelley Rubin, anders dan Felski, een overtuigende kijk op de rol die poëzie speelt in het echte leven van mensen (Shelley Rubin 2007: 9-11). Ze besteedt aandacht aan 'actual readers (not just textual representations of them) to elucidate how categories of culture (the "high," the "popular") have worked in practice.' (3) Toch blijft haar kijk op het gebruik van poëzie beperkt, voornamelijk omdat de nadruk in haar onderzoek ligt op het lezen van poëzie op papieren dragers, iets wat wellicht niet te verwachten valt van een boek met die titel⁶¹, al besteedt ze ook aandacht aan het memoriseren en voordragen van poëzie in scholen.⁶²

Ook de Amerikaanse literatuurwetenschapper Mike Chasar richt zich op het gebruik van poëzie in de VS in die periode. *In Everyday Reading. Poetry and Popular Culture in Modern America* (2012) schrijft hij bijvoorbeeld over de manieren waarop Amerikanen hun eigen scrapbooks samenstelden door gedichten uit kranten en tijdschriften te knippen, over het gebruik van gedichten op Hallmarkwenskaarten en over hoe bedrijven gedichten in de openbare ruimte verspreidden als reclame. Chasar richt zich op het alledaagse gebruik door de gemiddelde Amerikaan in de eerste

⁵⁹ Vooral omdat ze zich in andere publicaties zo bewust lijkt van die valkuil: 'We need to be careful, of course, not to reinstate the myth of a common reader who turns out to be the spitting image of a Yale critic.' (Felski 2008b)

⁶⁰ Anna Sigvardsson, verbonden aan de Technische Universiteit van Luleå in Zweden, publiceerde in 2017 de resultaten van een empirisch onderzoek waarin ze het belang van Felski's vier categorieën ('recognition', 'enchantment', 'knowledge' en 'shock') toetste onder eenentwintig zestien- tot negentienjarige Zweedse poëziefhebbers. Sigvardsson concludeerde op basis van de empirische gegevens dat enkel 'recognition' een rol speelt in de ervaring en het gebruik van poëzie door de respondenten (Sigvardsson 2017).

⁶¹ Vgl. de bespreking van het woord 'lied' in relatie tot poëzie in geschreven vorm in Buelens 2012.

⁶² In de inleiding van het boek bakent ze haar onderzoeksobject al snel af door naar de boekwetenschap te verwijzen en een focus te expliciteren op 'the material conditions, social structures, and cultural values that give the written word its forms and meanings' (Shelley Rubin 2007: 3). Ook wanneer ze refereert aan de context van teksten, noemt ze enkel actoren die te maken hebben met het papieren boek: 'such intermediaries as printers, booksellers, paper suppliers, shippers, and censors; for modern America the list would also include literary agents, editors, librarians, book clubs, reviewers, and mass-market retailers.' (8)

helpt van de twintigste eeuw. Poëziegebruikers komen uitgebreid aan bod, bijvoorbeeld in de vorm van tientallen oude scrapbooks en duizenden brieven die luisteraars instuurden naar poëzieradioprogramma's. Voor Chasar is het duidelijk dat de meeste ervaringen van poëzie buiten het boek plaatsvinden: 'The culture of popular poetry will not be book based' (Chasar 2012: 218). De beperkingen van Chasars onderzoek liggen vooral in zijn voorkeur voor de manieren waarop 'highbrow'-poëzie gebruikt werd, waardoor een groot deel van de gebruikte poëzie in die tijd onbesproken blijft.

In de neerlandistiek is het proefschrift van Bram Lambrecht waarschijnlijk het best te vergelijken met wat Shelley Rubin en Chasar hebben onderzocht voor de Amerikaanse poëzie. Lambrecht richt zich in zijn dissertatie op publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Vooral in zijn hoofdstuk over Alice Nahon staat het gebruik van poëzie voorop. Hij stelt dat de 'gebruiksfunctie van de publieksliteratuur' die hij bestudeert 'heel letterlijk' genomen moet worden (Lambrecht 2018: 28). Hij laat bijvoorbeeld zien hoe de poëzie van Nahon volop gemaakt is voor en ingebed is in 'heel concrete gebruikcontexten (van poëziedeclamatie tot gedichten als geschenken), die met een abstract (moreel, emotioneel, religieus, politiek...) nut gepaard gaan' (Idem). Lambrecht formuleert het 'nut' van de poëzie van Nahon voor het publiek als 'lessen in emotie': de poëzie heeft 'geen economische, wetenschappelijke, maatschappelijke of politieke gevolgen maar sorteert wel een emotioneel effect bij de lezer' (173). Lambrecht besteedt aandacht aan de manieren waarop Nahons gedichten 'uit hun bundel [werden] getild', zoals door in de krant geplaatst te worden, in schoolbanken gememoriseerd te worden, voorgedragen te worden door haarzelf en anderen en in poëziealbums en citatenboeken opgenomen te worden (194-201). Lambrechts conclusie luidt: '[Nahons gedichten] dienen een heteronoom doel juist dankzij hun artistieke autonomie.' (194)⁶³ Ze worden namelijk gebruikt voor morele, existentiële, ethische, beschouwende, emotionele en sociale doelen, maar 'toch blijft hun esthetische functie onaangetast' (Idem). Juist de schoonheid van Nahons gedichten én het feit dat ze gedichten zijn, maakt ze nuttig en inzetbaar. Lambrechts aandacht voor de reële contexten van het gebruik van Nahons poëzie is echter zeer beknopt en hij laat de 'reële lezers(groepen)' grotendeels buiten beeld, wat hij zelf 'een lacune' noemt (14). Hij besluit de enkele alinea's over de gebruikcontexten van de poëzie dan ook met: 'Een veel omvattender en systematischer onderzoek [...] is nodig en wenselijk om het *functioneren* van (Nahons) poëzie tijdens en na het interbellum in kaart te brengen.' (202, mijn cursivering)

Lambrecht, Shelley Rubin en Chasar hebben gemeen dat hun onderzoeken naar het gebruik van poëzie in het bijzonder gericht zijn op de periode aan het begin van de twintigste eeuw. Alle drie leggen ze een type populaire poëzie bloot die volop bloeide naast de poëzie die canoniek geworden is en onze literatuurgeschiedenissen is gaan beheersen. Vooral Shelley Rubin en Chasar lijken een onuitgesproken doel na te streven: te bewijzen dat in die periode ook lezers uit lagere klassen 'highbrow'-poëzie gebruikten.⁶⁴ Ook refereren ze alle drie aan literatuur die de stempel 'middlebrow' draagt.⁶⁵ Daarnaast maken ze alle drie impliciet of expliciet duidelijk dat de periode die

⁶³ Dit is dus ook wat Felski stelt: de esthetische waarde van literatuur is onlosmakelijk verbonden met gebruik van literatuur en het pragmatische sluit het poëtische niet uit (Felski 2008a: 8).

⁶⁴ '[T]he more controversial premise that there is no necessary correspondence between "cultural cleavages" ("high" versus "low" or "popular" literature) and "social differences." That is, as both Chartier and Hall have convincingly maintained, demarcations of class, gender, or race do not automatically enable the historian to infer what and how people in those categories read.' (Shelley Rubin 2007: 9)

⁶⁵ 'Middlebrow'-literatuur krijgt ook in de neerlandistiek aandacht. Zie bijvoorbeeld het *Spiegel der Letteren*-themanummer 'Strekliteratuur in Vlaanderen en Nederland. Een nieuwe kijk op een vergeten genre' (De Geest e.a. 2005), de onderzoeksprojecten van Erica van Boven en Mathijs Sanders over publieksliteratuur,

zij onderzoeken uniek was. Chasar claimt bijvoorbeeld over de eerste helft van de twintigste eeuw: 'The fact is that more people in the modern United States were producing and consuming more verse than at any other time in history' (Chasar 2012: 6). En Lambrecht schrijft vooral terugblikkend op de populariteit van gelegenheidspoëzie en het voordragen van gedichten tijdens huwelijken en begrafeningen; hij heeft het over 'de toenmalige populariteit' (Lambrecht 2018: 198). Deze onderzoekers lijken het gebruik van literatuur dus als een historisch fenomeen te beschouwen, iets wat nu niet meer bestaat. Hun ideeën liggen in de lijn van de eerder aangehaalde bewering dat een middeleeuwer de woordcombinatie 'nuttige gedichten' tautologisch zou vinden, terwijl wij die nu eerder als paradoxaal beschouwen (Meeuse 2000: 4). De resultaten van mijn keuzes om een focus op 'nut' te vervangen door een focus op 'gebruik', om een top-down en boekcentrisch perspectief in te wisselen voor een bottom-up en inclusief perspectief en om empirisch onderzoek uit te voeren onder reële poëziegebruikers, laten zien dat poëzie vandaag de dag nog steeds heel breed en intensief gebruikt wordt. Mijns inziens zouden een middeleeuwer, iemand aan het begin van de twintigste eeuw en iemand aan het begin van de eenentwintigste eeuw het met elkaar eens zijn dat gedichten te gebruiken zijn.

Een Nederlandstalige publicatie die óók voor hedendaagse literatuur de nadruk legt op het gebruik van literatuur is de uitgave die Gillis Dorleijn, Dirk de Geest en Pieter Verstraeten maakten voor de populair-wetenschappelijke reeks 'Elementaire Deeltjes'. In *Literatuur* (2017) besteden ze veel aandacht aan de sociaal-institutionele aspecten van literatuur en aan de manieren waarop literatuur functioneert; een perspectief dat zij niet 'functionalistisch' of 'sociologisch' noemen, maar 'antropologisch' (Dorleijn e.a. 2017: 48). De literatuur vervult volgens de auteurs 'nog steeds de klassieke antropologische functies van identificatie, zelfrechtvaardiging, modelwerking, bildung, kennisverwerving, therapie, zingeving, tijdverdrijf, amusement, sociale cohesie en dies meer' (38).⁶⁶ Ook stellen ze de manier waarop er door een 'culturele elite' en 'de literaire connaisseur' wordt neergekeken op het gebruik van literatuur en het nut van literatuur aan de kaak: 'Kennelijk is het "goede" gebruik van literatuur onderworpen aan allerlei onuitgesproken regels, normen, geboden en verboden.' (126) Die 'regels' zorgen voor debat over het juiste gebruik van literaire teksten, waarbij het 'eigenlijke gebruik' wordt afgezet tegenover het 'oneigenlijk gebruik', zoals het gebruik van literatuur in Hollywoodproducties en het inzetten van literatuur voor toeristische promotie (127). Het gebruik van literatuur gebeurt op verschillende manieren en in verschillende vormen, erkennen de auteurs wanneer ze stellen dat 'literatuur niet beperkt blijft tot het gedrukte boek' (8). De voorbeelden die ze geven, zijn vooral voorbeelden van wat ik 'poëzie buiten het boek' noem.

3.4 Wat is poëzie buiten het boek?

Poëzie buiten het boek is poëzie die een ander medium dan het boek als drager heeft. Dit is niet per se hetzelfde als poëzie die niet in boekvorm *bestaat*. 'Eb' bestaat bijvoorbeeld in boekvorm, maar heeft ook muren, posters, een rouwadvertentie in de krant, een pols, een raam, een krijtbord en verschillende websites als drager (gehad). Poëzie is een genre dat van medium naar medium 'reist':

'middlebrow'-literatuur en bestsellers, het aan de Open Universiteit verbonden project 'Dutch Middlebrow Literature 1930-1940: Production, Distribution, Reception' en het aan de Radboud Universiteit Nijmegen verbonden project 'Middlebrow Enlightenment. Disseminating Ideas, Authors and Texts in Europe (1665-1820)'.

⁶⁶ Gaston Franssen en Esther Op de Beek besteden in het hoofdstuk 'Effect' in *Literatuur in de wereld* (2013) ook aandacht aan de functies van literatuur; literatuur kan bijvoorbeeld verheffend, onderscheidend, therapeutisch en kwetsend zijn (Franssen & Op de Beek 2013).

bijna geen enkel gedicht bestaat slechts in één medium en poëzie heeft dus ook niet – vooral vanuit een bottom-up-perspectief gezien – één standaard medium.⁶⁷ Poëzie is een transmediaal genre en kan gezien worden als een onderdeel van wat de Amerikaanse mediawetenschapper Henry Jenkins ‘convergence culture’ noemt: een medialandschap waarin cultuuruitingen verspreid zijn over verschillende dragers en al die verschijningen samen het cultuurfenomeen vormen (Jenkins 2006). De Amerikaanse film- en literatuurwetenschapper Jim Collins spreekt wat betreft romans aan het begin van de eenentwintigste eeuw over ‘literary experience’ en ‘literary extension’: mensen ervaren een roman niet alleen maar door het boek te lezen, maar ook via de extensies van die roman, zoals de boekverfilming, online ‘reviews’, de Twitteraccounts van de auteur (of zelfs van de personages) en de gesprekken in boekenclubs (Collins 2010). Ook poëzie wordt via verschillende dragers ervaren. De circulatie van poëzie, iets wat niet vanzelf gebeurt maar door handelingen van actoren, vindt vooral plaats in de vorm van gedichten. Het gedicht is een veel ‘bewegelijkere’ eenheid dan de bundel en een ‘los gedicht’ is dan ook de vorm waarin de meeste mensen poëzie ervaren.

Michael Chasar zet vraagtekens bij het idee dat de poëziebundel de primaire maatstaf is om de prestatie, het succes of de status van een dichter te ‘meten’ (Chasar 2015a; 2018). Dit is echter wel wat instituten als de literatuurkritiek, de fondsen en de uitgeverijen doorgaans doen: de beurzen die zijn toegekend om de publicatie van een bundel mogelijk te maken, de prijzen die een poëziebundel heeft ontvangen en de recensies die over een bundel zijn geschreven, zijn in het literaire veld belangrijke factoren om de status van een dichter te ‘meten’. Ook conclusies over ‘de staat van de poëzie’ in het algemeen worden getrokken uit gegevens over bundels, zoals de verkoopcijfers, terwijl deze een vertekend beeld geven van de situatie waarin poëzie verkeert. Hier ga ik in Hoofdstuk 2 uitgebreider op in, maar ‘Eb’ laat het al gedeeltelijk zien. Als er voor het succes of de populariteit van het gedicht ‘Eb’ enkel gekeken wordt naar in welke boeken het gedicht voorkomt, wordt er een beperkt en vertekend beeld geschetst van de status van dat gedicht. Chasar concludeerde: ‘If we stop privileging the book as a marker of poetic accomplishment and focus on the life of the individual poem, even though it’s difficult to track through culture, we might begin to realize that poetry is much more popular than we think. Just because people aren’t buying books, doesn’t mean people aren’t finding poems as they move through culture.’ (Chasar 2015a)⁶⁸

Uiteraard wordt niet enkel buiten het boek poëzie gebruikt; poëzie in boekvorm wordt soms zelfs expliciet gepresenteerd als poëzie om te gebruiken. De verschillende edities van het *Groot gezinsverzenboek* die Jozef Deleu sinds de jaren 1970 samenstelde zijn daar voorbeelden van, met honderden gedichten die ingedeeld zijn op ‘bruikbare’ thema’s als geboorte, liefde, ziekte en dood. Een recenter voorbeeld is Anne Vegters bloemlezing *Je bent mijn liefste woord. Gedichten voor bijzondere momenten* (2015), waarin Vegter als de Nederlandse Dichter des Vaderlands poëzie verzamelde op basis van ‘de bruikbaarheid van het gedicht’ (Vegter 2015a: 18). In de inleiding stelt ze dat het vertrekpunt voor het samenstellen van de bloemlezing ‘het nut van een gedicht’ was en

⁶⁷ Han van der Vegt stelde het eens polemisch: ‘We moeten af van dat idiote, kortzichtige idee dat poëzie een ideaal medium heeft’ (Van der Vegt 2005).

⁶⁸ Interessant is dat het feit dat een gedicht zo sterk op zichzelf kan staan zowel een rol speelt in de autonomistische benadering van poëzie als in de wijde verspreiding en het veelvuldige gebruik van poëzie. De New Critics hadden een uitgesproken voorkeur voor poëzie wanneer het ging om close reading, juist omdat de gedichtsvorm zo beknopt is en makkelijk geïsoleerd kan worden (Henriksen 2001: 77). Juist deze kenmerken van poëzie zorgen er ook voor dat poëzie veel meer ‘reist’ tussen media en veel meer op alledaagse en – voor de gebruikers – onverwachte momenten ‘leeft’ dan bijvoorbeeld roman- en theaterteksten.

de behoefte om mensen gedichten te geven die ze kunnen gebruiken voor bijzondere gelegenheden (Idem).

De meeste poëzie ervaren en gebruiken volwassenen in Nederland echter buiten het boek, blijkt uit de nationale enquête. Om meer kennis te vergaren over wat poëzie voor mensen kan betekenen, moet daarom gekeken worden naar poëzie buiten het boek. De dragers van poëzie buiten het boek noem ik 'non-boekdragers' en een andere term voor 'poëzie buiten het boek' die ik hanteer is 'non-boekpoëzie'.⁶⁹ Stéphanie Vanasten heeft opgemerkt dat die termen alsnog het papieren boek als uitgangspunt nemen; een reden voor haar om ze niet te gebruiken (Vanasten 2017: 367). Toch kies ik voor die termen, omdat juist de spanningen tussen boek en non-boek en tussen 'binnen' en 'buiten' zo essentieel zijn om het gebruik en de betekenis van poëzie te begrijpen.

Die spanningen tussen 'buiten' en 'binnen' kennen meerdere aspecten, die zowel letterlijk als figuurlijk zijn. 'Binnen' is in letterlijke zin 'binnenshuis': zowel het idee van dichters die eenzaam op hun zolderkamer poëzie schrijven, als het idee van poëzielezers 'met een boekje in een hoekje'. Terwijl 'buiten' letterlijk 'buitenshuis' is: zowel het idee van dichters die de straat op gaan en een publiek opzoeken, als het idee van het poëziepubliek dat collectief en in sociale contexten poëzie ervaart. De spanning speelt ook in metaforische zin een rol, in de vorm van 'binnen' en 'buiten' de literaire instituten, de literatuurgeschiedenis, de canon en het boek. Deze spanning is ook terug te zien in de metafoer van de literaire auteur die zich binnen in een 'ivoren toren' bevindt, terwijl het publiek zich buiten die toren bevindt en 'omhoog' kijkt.

'Binnen' en 'buiten' gaan ook een relatie met elkaar aan omdat poëziegebruikers verschillende vormen van poëzie buiten het boek presenteren als 'instappoëzie': een manier om van 'buiten' naar 'binnen' te stappen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Plint, straatpoëzie, Instagrampoëzie en poëzie in rouwadvertenties. De spanning tussen 'buiten' en 'binnen' heeft dus ook veel te maken met poëzie buiten het boek als uitvoering van een verheffingsmoraal, bildungsideaal of democratiseringsdrang, zoals ik in verschillende casushoofdstukken zal laten zien. Daarnaast wordt poëzie buiten het boek op verschillende manieren gebruikt om wat 'binnen' is naar 'buiten' te brengen, zoals emoties en identiteit.

Ik spreek hier van een *spanning*, niet van een tegenstelling, omdat 'buiten' en 'binnen' altijd samenhangen: ze hebben elkaar nodig en beïnvloeden elkaar. Voor poëzie buiten het boek wordt bijvoorbeeld soms poëzie uit boeken gehaald, zoals het geval kan zijn bij straatpoëzie en rouwadvertenties. Daarnaast komt poëzie buiten het boek soms in boeken terecht, zoals het geval is bij sommige Candlelight- en Instagramgedichten. Voor veel dichters buiten het boek is de papieren bundel bovendien het hoogst haalbare, aangezien dat het medium is waaraan het meeste symbolisch kapitaal verbonden is; subsidies, prijzen en recensies gaan bijvoorbeeld naar en over bundels.

Ik spreek ook over een *spanning* tussen 'buiten' en 'binnen' omdat veel fenomenen die met 'buiten' worden geassocieerd – vooral non-boekdragers – worden gezien als een *bedreiging* voor wat zich 'binnen' bevindt. In Hoofdstuk 2 laat ik zien dat radio, televisie en het internet over het algemeen worden gepresenteerd als de grootste 'bedreigers', 'belagers', 'concurrenten', 'aanvallers' en 'ziektes' van de literatuur. De nationale enquête laat echter zien dat die kanalen juist de media

⁶⁹ Hugo Brems en Erik Dams gebruikten de term 'non-book' al in 1987, toen ze een publicatie uitbrachten met de titel *Poëzie en non-book. Cahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945*. Hierin beschouwen ze poëzieperformances niet als non-boekpoëzie en stippen ze slechts kort de digitale dragers van poëzie aan; een begrijpelijke keuze in 1987 (Brems & Dams 1987). Ik kies, anders dan Brems en Dams, voor de Nederlandse spelling: 'non-boek'.

zijn waarin de meeste volwassenen in Nederland poëzie ervaren; het ervaren van poëzie op tv, op de radio en op social media staan alle drie in de top tien van de veertig onderzochte manieren waarop volwassenen in aanraking komen met gedichten. Wat betreft het frequent ervaren van poëzie (één keer per maand of vaker) staan social media zelfs op de eerste plaats. Nagenoeg alle volwassenen in Nederland blijken tot het poëziepubliek te behoren en dat poëziepubliek blijkt voornamelijk via non-boekdragers poëzie te ervaren.

3.5 Wat is een bottom-up en inclusief perspectief op poëzie?

Vanuit een bottom-up-perspectief op poëzie, waarbij vanuit de gebruikers wordt gekeken, en een inclusief perspectief op poëzie, waarbij rekening wordt gehouden met de verscheidenheid van de teksten, dragers, gebruikers en manieren van gebruik in de productie, distributie, consumptie en circulatie van poëzie, komt een deel van het literaire veld in het vizier dat lange tijd buiten beeld is gebleven.⁷⁰ Dit perspectief toont een ander beeld van de poëzie dan wanneer er vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief naar het genre wordt gekeken. Uit de nationale enquête blijkt dat nagenoeg de hele Nederlandse volwassen bevolking met poëzie in aanraking komt en dus gerekend kan worden tot het poëziepubliek. De vaakst voorkomende poëzie-ervaringen zijn allemaal vormen van poëzie buiten het boek: het lezen of horen van poëzie rond gelegenheden, op tv, in de openbare ruimte, in tijdschriften, in huis, in de krant, op social media en op de radio komen het vaakst voor. Veel minder mensen lezen poëzie in boeken. Bottom-up en inclusief bekeken blijkt het poëziepubliek niet klein, elitair en oud te zijn (zoals het clichébeeld wil), maar juist groot en divers.

De reden dat een deel van het literaire veld lange tijd onderbelicht is gebleven hangt, zoals ik hierboven toelichtte, samen met onder andere een boekcentrisch perspectief op literatuur⁷¹, een autonomistische kijk op literatuur – die de bestudering van het *gebruik* van literatuur uitsluit – en het feit dat het genre poëzie veel minder goed dan het concept ‘literatuur’ (vooral romans) in de ‘mal’ van het literaire veld past. Daarnaast heeft een focus op de literaire auteur (een top-down-perspectief) gezorgd voor het uitblijven van aandacht voor het publiek van literatuur. In veel literair-institutioneel onderzoek bijvoorbeeld staat de auteur centraal; het draait hoofdzakelijk om de *productie* van literatuur.⁷² In de neerlandistiek is er sinds het eind van de achttiende eeuw vooral aandacht voor auteurs geweest; de biografische aanpak domineerde overigens in alle talenstudies

⁷⁰ Dit geldt voornamelijk voor de bestudering van moderne en hedendaagse literatuur en in veel mindere mate voor de bestudering van historische literaire teksten. Volgens Ton Anbeek zouden moderne letterkundigen een voorbeeld kunnen nemen aan historisch letterkundigen, die in hun onderzoek naar de literaire cultuur van een bepaalde tijd alle soorten teksten en alle soorten lezers onderzoeken (Anbeek 1990: 14; zie ook Buelens 2011: 8). Ik combineer het bottom-up en inclusieve perspectief, maar beide kunnen ook onafhankelijk van elkaar worden ingenomen; zo is het bijvoorbeeld mogelijk om bottom-up poëzie in bundels te onderzoeken en kan er inclusief naar poëzie worden gekeken vanuit een top-down-perspectief. Door de perspectieven te combineren, hanteer ik in dit onderzoek een breed en interdisciplinaire kijk op het gebruik en de circulatie van poëzie. Overigens is een inclusief perspectief in de praktijk natuurlijk alsnog niet exhaustief.

⁷¹ Het papieren boek als tekstdrager van literatuur is geregeld het beginpunt en het speerpunt van neerlandistisch onderzoek naar moderne en hedendaagse literatuur. ‘Als de vraag gesteld wordt: wat gebeurt er nu eigenlijk in de Nederlandse literatuur?’ schrijven Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn en Jacq Vogelaar bijvoorbeeld op een polemische toon – ten tijde van de vercommercialiserende literatuur en het groeien van de commerciële televisie – in de inleiding van *Het literair klimaat 1986-1992* (1993), ‘dan is het antwoord dat dit boek suggereert: kijk in de eerste plaats naar wat er geschreven is, laten we het over het boek hebben.’ (Matsier e.a. 1993: 7)

⁷² Vgl. de titel van het standaardwerk over het Nederlandse literaire veld: *De productie van literatuur* (2006) van Dorleijn en Van Rees.

uit die tijd (Van Bork & Laan 2010: 34). Pas relatief laat kwam er aandacht voor de literatuurkritiek, boekhandels en bibliotheken.⁷³ Kalff en Te Winkel wijdden in respectievelijk 1906 en 1908 enkele paragrafen in hun literatuurgeschiedenissen aan het publiek van literatuur⁷⁴, maar, zoals Van Bork en Laan stelden in hun literatuurgeschiedenis *Van Romantiek tot Postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur* (2010), ‘dergelijke initiatieven kregen weinig respons, en als men het vertrouwde onderzoeksterrein [het bestuderen van ‘letterkundige persoonlijkheid’ of ‘letterkundig kunstwerk’] verliet, ging de aandacht vooral uit naar de wijze waarop schrijvers zich organiseerden.’ (35)

De aandacht voor het literaire boek, de literaire autonomie en de literaire auteur betekent echter niet dat een inclusief perspectief nog nooit is ingenomen wat betreft moderne Nederlandstalige literatuur.⁷⁵ Vooral multidisciplinaire onderzoeken aan de rand van de neerlandistiek hebben vernieuwende inzichten gegeven over literatuur in de meest inclusieve zin. Filosoof Jan-Hendrik Bakker relativeerde in *Toewijding. Over literatuur, mens en media* (2003) bijvoorbeeld het doemdenken over het feit dat veel Nederlanders zijn opgehouden ‘met het lezen om het lezen, toen de televisie haar intrede deed’. Hij vraagt zich af: ‘Is dat ernstig? Nee, het is vervelend voor boekverkopers, maar het bedreigt de mensheid en de menselijkheid niet. Het lezen behoeft in kwantitatief opzicht niet gered te worden.’ (Bakker 2003: 324) Bakker stelt dat nu er ook andere media dan het schrift bestaan waarmee we kennis kunnen verzamelen en herhaalbaar maken, om telkens naar terug te keren ‘op zoek naar nieuwe betekenis en zingeving’, het lezen van tekst in boeken haar unieke waarde verliest. ‘Ik zie niet in waarom een videofilm, een cd-rom of een gesproken gedicht niet ook zo’n plaats zou kunnen bieden.’ (341)

Wat in ‘inclusieve’ onderzoeken naar moderne literatuur alsnog ontbreekt, is een focus op de reële gebruikers. Het onderzoeken van poëzie vanuit het perspectief van de gebruikers, zoals ik in dit onderzoek doe, vraagt onder andere om het onderzoeken van de momenten waarop en de media waarin mensen poëzie ervaren. Het in aanraking komen met poëzie vindt plaats in sociale contexten, waarbij verschillende factoren kunnen leiden tot wat Hirsch de ‘significance’ noemt van die poëzie. Jim Collins beschrijft de vaak voorkomende negatie van die gebruikerscontext van literatuur als volgt:

Too many critics and educators still imagine our encounter with literary classics in this very Edenic way, where we stumble upon a book we find in the forest and say – ‘Oh, *Anna Karenina*, this sounds like an interesting novel, I think I’ll read that because it will certainly have transformative

⁷³ ‘Men krijgt de indruk dat literatuurhistorici van mening waren dat anderen zich daarmee maar bezig moesten houden. Dat gebeurde trouwens ook: onderzoek naar het boekbedrijf was lange tijd in handen van archivariissen, bibliothecarissen, uitgevers en anderen’ (Van Bork & Laan 2010: 35).

⁷⁴ Zie bijvoorbeeld de paragrafen ‘Dichters, voordragers, publiek. Stichting en inwijding van den Amsterdamschen Schouwburg’ en ‘De literatuur in het maatschappelijk en huiselijk leven’ (aangehaald in: Van Bork & Laan 2010: 34).

⁷⁵ De eerder genoemde publicaties *Het literaire leven in de twintigste eeuw* (1988) van Anbeek en Goedegebuure, *Literaire cultuur* (2001) van Van Heusden, *Literatuur in de wereld* (2013) van Rock, Franssen en Essink en *Literatuur* (2017) van Dorleijn, De Geest en Verstraeten zijn hier voorbeelden van. Specifiek op het gebied van poëzie zijn onder andere *Poëzie en non-book* (1987) van Dams en Brems, *Poëzie in Vredenburg. Twintig jaar Nacht van de Poëzie in Utrecht* (2000a) en ‘Poëzie buiten de bladspiegel’ (2000b) van Koen Vergeer, *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd* (2006) van Vaessens en *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie* (2008) van Buelens voorbeelden van publicaties met een inclusieve houding ten opzichte van het genre.

effect on my live'. That mythology of reading is what I'm trying to get away from (De Bruyn & Collins 2013: 199).

Net als Collins ben ik geïnteresseerd in de manieren waarop literatuur (in dit geval specifiek poëzie) mensen bereikt en hoe die momenten invloed hebben op de literaire ervaring. Zelfs als mensen 'zomaar' een gedicht tegenkomen, bijvoorbeeld op straat, op social media of in een tijdschrift, hangt deze ervaring samen met invloedrijke factoren zoals de actoren die het gedicht daar geplaatst hebben, de drager van de tekst en de ideeën en ervaringen die de gebruiker over de concepten 'gedicht' en 'poëzie' heeft.

Om beter te begrijpen wie de gebruikers van poëzie zijn, wat poëzie-ervaringen zijn en welke factoren een rol spelen in die ervaringen, voerde ik verschillende empirische onderzoeken uit, vooral in de vorm van enquêtes. Ik koos ervoor empirisch onderzoek bij mijn onderzoeksproject te betrekken omdat ik nieuwe kennis wil vergaren over reële poëziegebruikers en hun poëziegebruik. Ik wil verder kijken dan enkel abstracte lezers (de impliciete lezer), literatuurkritiek (de recensent als lezer) en tekstanalyse (ikzelf, de onderzoeker, als lezer).⁷⁶ Daarom richt ik mij op wat ook wel 'de reële lezer' wordt genoemd, de echte ontvangers van teksten. Ik kies er echter bewust voor om niet over 'poëzielezers' te spreken, maar over 'poëziegebruikers', om – in lijn met het inclusieve perspectief – te benadrukken dat poëzie niet enkel gelezen wordt, maar ook gehoord, geschreven en gezien.⁷⁷ Daarnaast wil ik met de term beklemtonen dat het ervaren en verspreiden van poëzie vormen van poëziegebruik zijn. Ik haal deze term onder andere uit de 'Uses and Gratifications Theory' (UGT), die mediawetenschappers gebruiken om te onderzoeken op welke manieren mensen voldoening halen uit het gebruik van verschillende media. De centrale gedachte is dat het publiek geen passieve 'consumer' is, maar een actieve gebruiker.⁷⁸ Vroege UGT-onderzoekers, zoals Alan M. Rubin, introduceerden het idee dat het concept 'active audience' veel meer recht doet aan de manier waarop mensen met media omgaan dan het daarvoor gebruikelijke 'passive audience' (Sundar & Limperos 2013: 504). Sinds de opkomst van het internet wordt bovendien in het UGT-paradigma niet meer gesproken over 'audiences', maar over 'users'; een term die nog explicieter aangeeft dat het publiek uit actieve actoren bestaat, ook bij niet-digitale media (505). Om dezelfde reden kies ik er voor om het woord 'gebruiker' te hanteren.⁷⁹ In de poëzie-ervaringen van die gebruikers spelen de context en drager van de ervaren poëzie een betekenisvolle rol; die elementen noem ik de materiële code.

3.6 Wat is de materiële code van poëzie?

De vorm van poëzie is meer dan alleen de strofevorming, de regelafbreking, het rijm, het metrum, de stijlfiguren en alle andere elementen die in combinatie met 'de inhoud' van een gedicht iconisch gelezen kunnen worden. De vorm van poëzie is namelijk ook de drager of het medium van de poëzie.

⁷⁶ Zie voor eerdere kritiek op het ontbreken van 'reële lezers' in literatuuronderzoek Heynders 1995: 15; Goedegebuure & Heynders 1996: 132; Vaessens & Joosten 2003; Dorleijn 2006; Van Bork & Laan 2010: 40.

⁷⁷ Met 'gezien' bedoel ik bijvoorbeeld de manier waarop straatpoëzie ervaren kan worden, vergelijkbaar met het 'zien' van een beeldend kunstwerk.

⁷⁸ Zie ook *The Audience Studies Reader* (Brooker & Jermyn 2003), vooral p. 1-11; 91-93; 167-169.

⁷⁹ Zie ook het hoofdstuk 'Effect' in *Literatuur in de wereld* (2013), waarin Gaston Franssen en Esther Op de Beek aandacht besteden aan 'het alledaagse functioneren van literatuur' en ervoor kiezen 'het perspectief van de gebruiker' in te nemen. Het hoofdstuk opent met: 'Literatuur doet iets met mensen. Dat is een inzicht waar men in de literatuurwetenschap een tijd lang stilzwijgend aan voorbijging.' (Franssen & Op de Beek 2013: 224, originele cursivering)

Elke tekst bestaat uit taal (de verbale elementen) en een drager (de materiële vorm waarin die taal bestaat). Ik stel 'drager' en 'medium' aan elkaar gelijk. Zoals moderne letterkundige Yra van Dijk heeft aangekaart, is 'media' een paraplueterm die in verschillende disciplines op verschillende manieren wordt ingevuld (Van Dijk 2013: 197).⁸⁰ Om de vele (deels tegenstrijdige) definities van 'medium' uit de weg te gaan, spreek ik van 'drager'. Met 'drager' bedoel ik de materiële bestaansvorm van een tekst; bijvoorbeeld een papieren boek, een muur, een poster, de radio, een stem, een e-reader of een smartphone.⁸¹ De materialiteit van een drager kan uit verschillende materiële 'lagen' bestaan, zoals ik in de casushoofdstukken toelicht. Een gedicht op de radio bestaat bijvoorbeeld uit de stem van de persoon die het gedicht voordraagt. Maar ook de context (wat er vóór en na het voorgedragen gedicht uitgezonden wordt) en het apparaat waarop de toehoorder de uitzending beluistert, zijn onderdeel van de materialiteit van de drager van die poëzie.

De talige elementen van een tekst noem ik 'de linguïstische code' en de materiële elementen noem ik 'de materiële code'. Ik baseer deze terminologie op de ideeën van de Amerikaanse literatuurwetenschapper George Bornstein, die in *Material Modernism. The Politics of the Page* (2001) een onderscheid maakt tussen 'the linguistic code' en 'the bibliographical code' van een tekst.⁸² Ik prefereer de term 'materiële code' boven de term 'bibliografische code' omdat ik met die eerstgenoemde formulering de verwijzing naar het Griekse woord voor 'boek' vervang door een inclusievere term waar ook alle non-boekdragers onder geschaard kunnen worden.

Volgens Bornstein heeft poëzie, net als alle soorten teksten, beide codes nodig om te kunnen bestaan. Beide codes spelen bovendien een rol in de totstandkoming van een mogelijke betekenis van een gedicht (die ik in navolging van Hirsch de 'significance' noem). Bij 'Eb' kan de materiële code van een rouwadvertentie er bijvoorbeeld voor zorgen dat iemand het gedicht leest als een tekst over de dood ('Ik trek mij terug en wacht' wordt dan bijvoorbeeld een metafoor voor sterven), terwijl de Belgische kust als materiële code aanleiding kan zijn om het gedicht te begrijpen als handelend over de zee (en diezelfde regel bijvoorbeeld te lezen als een uitspraak van een personificatie van de zee tijdens eb).

De term 'materiële code' is te vergelijken met, maar op minstens drie essentiële manieren anders dan de term 'paratekst', die de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette in zijn boek *Seuils* (1987) gebruikt voor de elementen die een tekst vergezellen zonder onderdeel uit te maken van de hoofdtekst. Ten eerste vallen ook niet-tekstuele elementen van een tekst onder de materiële code.⁸³ Het soort papier of type steen en de intonaties in een voordracht behoren bijvoorbeeld tot

⁸⁰ Zie ook: Ryan 2004: 15-16; Dera 2017b: 30-31.

⁸¹ Poëzie beschouw ik dus niet als een medium; poëzie is een genre en heeft media (dragers) nodig om te kunnen bestaan.

⁸² Bornstein baseert zich hiervoor op het werk van Jerome J. McGann, die in *The Textual Condition* (1991) al een onderscheid maakte tussen 'the linguistic code' en 'the bibliographical code'. McGann wilde met dat onderscheid de grenzen doorbreken waarbinnen poëzie lange tijd was onderzocht. Volgens hem lagen die grenzen bij 'the material horizon of the text' en maakte het doorbreken van die grenzen het mogelijk om onderzoek te doen naar 'textual materials which are not regularly studied by those interested in "poetry": to typefaces, bindings, book prices, page format, and all those textual phenomena usually regarded as (at best) peripheral to "poetry" or "the text as such"' (McGann 1991: 12-13).

⁸³ Genette richt zich uitsluitend op parateksten die tekstueel zijn: ze delen een linguïstische status (Genette & Lewin 1997 [1987]: 7). Genette is niet van mening dat materiële aspecten van een tekst, zoals het type papier, bijdragen aan de betekenis van een tekst; ze kunnen volgens hem enkel esthetische consequenties (aantrekkelijkheid en kwaliteit), economische consequenties (de marktwaarde van een boek) of materiële consequenties (gebruiksduur) hebben (35). Alle verwijzingen naar Genette refereren aan het door Jane E. Lewin in het Engels vertaalde *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997).

de materiële code van een tekst. Ten tweede kan de term ‘materiële code’ worden gebruikt voor alle media, niet enkel het boek.⁸⁴ Straatpoëzie, Instagrampoëzie en voorgedragen gedichten hebben bijvoorbeeld ook materiële codes. Ten derde hoeven de elementen van de materiële code, anders dan Genettes parateksten, niet door de auteur van die tekst toegevoegd of goedgekeurd te zijn om als zodanig te gelden.⁸⁵ In het geval van poëzie buiten het boek komt het geregeld voor dat dichters niet weten waar hun poëzie allemaal ‘is’ en toch hebben die gedichten allemaal een materiële code.

Alle plekken waar een bepaald gedicht ‘is’, kennen een eigen materiële code en presenteren dus ook een eigen versie van het gedicht, ook als de linguïstische code hetzelfde blijft. ‘Eb’ op de muur in Leiden en ‘Eb’ op de Plintposter bevatten bijvoorbeeld precies dezelfde tekst (de linguïstische codes zijn gelijk), maar hebben verschillende dragers, ontwerpen en contexten (de materiële codes verschillen); ze vormen dus verschillende versies van hetzelfde gedicht.⁸⁶ Ik stel, in navolging van Bornstein, dat meerdere versies van een tekst naast elkaar bestaan en dat die versies samen de tekst vormen:

[T]he work of literary art exists in more than one place at the same time. That means that any particular version that we study of a text is always already a construction, one of many possible in a world of construction. [...] Indeed, the literary work might be said to exist not in any one version, but in all the versions put together (Bornstein 2001: 5-6).

Dit perspectief houdt in dat ik veel minder geïnteresseerd ben in de vraag wat ‘het origineel’ is van een gedicht dan in de vraag hoe poëziegebruikers de verschillende versies van een gedicht laten circuleren en op welke manieren de linguïstische en materiële codes in die versies bijdragen aan wat die poëzie betekent voor mensen, oftewel: wat de ‘significance’ is van die poëzie.⁸⁷ Hoe dit werkt, toon ik door in ieder casushoofdstuk ‘material readings’ te geven van enkele gedichten. Die ‘material readings’ zijn analyses die zowel ingaan op de linguïstische code als op de materiële code van de

⁸⁴ Genettes opvatting van ‘paratekst’ is erg boekcentrisch; het boek is volgens hem dé drager van literatuur en het ‘origineel’ van een tekst is voor hem dan ook de eerste versie van een tekst in een boek.

⁸⁵ Genette stelt dat parateksten gekarakteriseerd worden door ‘authorial intention and assumption of responsibility’ (Genette & Lewin 1997 [1987]: 3). Elementen van een tekst die niet vanuit een auteur komen of door een auteur goedgekeurd zijn, vallen volgens Genette dus niet onder parateksten: ‘By definition, something is not a paratext unless the author or one of his associates accepts responsibility for it, although the degree of responsibility may vary.’ (9)

⁸⁶ De drager van een tekst kan invloed hebben op de gebruikers, het gebruik en de betekenis van die tekst, maar kan ook juridische en economische consequenties hebben. Tot 1 januari 2020 gold bijvoorbeeld voor een papieren boek 9% btw, terwijl op precies dezelfde tekst in de vorm van een e-boek 21% btw van toepassing was. Ook het feit dat je in Nederland al fietsend een papieren boek mag lezen, maar precies dezelfde tekst op een smartphone niet, geeft aan dat de materiële drager van een tekst juridische consequenties heeft. Zie Brink 2019 en de satirische reactie van *De Speld* (Eikelboom & Hermes 2019). Een derde voorbeeld is het feit dat er bestsellerlijsten bestaan die onderscheid maken in de materialiteit van de drager, zoals de hardcoverfictielijst van *The New York Times*.

⁸⁷ Mijn kijk op de ‘versies’ van een gedicht kent overeenkomsten met het perspectief dat de Amerikaanse filmtheoreticus Robert Stam inneemt op de ‘fidelity discourse’ die een tijd heerste in ‘adaptation studies’. Stam wil ‘Beyond Fidelity’ gaan – tevens de titel van een van zijn artikelen – en verzet zich daarmee tegen de verborgen moraliteit van de bestaande retoriek: ‘The conventional language of adaptation criticism has often been profoundly moralistic, rich in terms that imply that the cinema has somehow done a *disservice* to literature. [...] The standard rhetoric has often deployed an elegiac discourse of loss, lamenting what has been “lost” in the translation from novel to film’ (Stam 2005: 3, originele cursivering). Zie ook: Hutcheon 2006 en Hutcheon 2013. Net als Stam en Hutcheon wil ik weg van een *normatieve* kijk op hoe literatuur wordt ‘vertaald’ van drager naar drager.

poëzie. Op die manier laat ik bijvoorbeeld zien wat de rol is van de stem van Jan van Veen bij Candlelightgedichten en welke rol het typemachinelettertype bij Instagrampoëzie speelt in de totstandkoming van betekenis bij die poëzie.

Het betrekken van de materialiteit in de analyse van teksten noemt de Amerikaanse media- en literatuurwetenschapper N. Katherine Hayles 'the media-specific analysis' (Hayles 2004).⁸⁸ Dit type analyse is volgens Hayles belangrijk in de literatuurwetenschap omdat het ervoor zorgt dat in discussies over 'betekenis' ook rekening wordt gehouden met de rol van de materialiteit van de tekst. Net als Hayles ben ik kritisch over de geringe aandacht voor het medium in de literatuurwetenschap.⁸⁹ Anders dan Hayles, die vooral over digitale teksten publiceert, richt ik mij op een verscheidenheid van dragers van poëzie, waardoor ik in mijn 'material readings' ook een verscheidenheid van materialiteit in relatie tot poëzie behandel. Daarnaast kent het onderscheid tussen de linguïstische en de materiële code ten opzichte van Hayles' 'media-specific analysis' het voordeel dat de verbale elementen en de materiële context van elkaar gedifferentieerd worden en dat de verschillen tussen versies die circuleren specifiek geanalyseerd kunnen worden, ook als de linguïstische code dezelfde blijft.

De 'material turn' en het 'New Materialism' hebben de afgelopen decennia de nadruk gelegd op het feit dat 'matter matters', zoals onder anderen de Amerikaanse filosoof Karen Barad het verwoordt (Barad 2003: 803).⁹⁰ Sinds de bekend geworden uitspraak 'the medium is the message' van de Amerikaanse mediawetenschapper Marshall McLuhan, is het idee gemeengoed geworden dat de drager niet neutraal is. In de bestudering van literaire teksten is echter nog lange tijd de neiging blijven bestaan om, zoals Yra van Dijk stelt, 'door het werk heen te kijken op zoek naar betekenis' (Van Dijk 2013: 196, originele cursivering). Hierdoor wordt geïmpliceerd dat de drager van een tekst een transparant en neutraal omhulsel is dat zonder problemen opzij kan worden geschoven in een interpretatie van de tekst. Mediastudies hebben dit idee geproblematiseerd door te stellen dat geen enkel medium neutraal is en dat er niet 'door' media naar 'content' gekeken kan worden (Idem: 201; Brillenburg Wurth 2016: 62).

Een onderzoekdiscipline die structureel aandacht besteedt aan het papieren boek als drager van literatuur en betekenis, is de boek- en editiewetenschap.⁹¹ Daarnaast wordt er, wanneer

⁸⁸ In het artikel 'Print Is Flat, Code Is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis' definieert Hayles 'media-specific analysis' als 'a mode of critical attention which recognizes that all texts are instantiated and that the nature of the medium in which they are instantiated matters' (Hayles 2004: 67).

⁸⁹ Hayles: 'Lulled into somnolence by five hundred years of print, literary studies have been slow to wake up to the importance of media-specific analysis' (Hayles 2004: 68). De Noorse mediawetenschapper Espen J. Aarseth noemde de obsessie van literatuurwetenschappers met het papieren boek zelfs 'medium chauvinistic' (Aarseth 1997: 16).

⁹⁰ Zie ook *Literature Now. Key Terms and Methods for Literary History* (2016) van Sascha Bru, Ben De Bruyn en Michel Delville, waarin de drie samenstellers in de inleiding een 'materialist approach' hanteren (Bru e.a. 2016: 4). Het omslagbeeld van het boek geeft trouwens al aan dat de auteurs aandacht hebben voor de verschillende dragers van literatuur: een typemachine, computer, pen, stapel boeken en smartphone zijn te zien. Het papieren boek wordt hiermee als standaardbeeld voor literatuur losgelaten (vgl. de omslagen van bijvoorbeeld *Van romantiek tot postmodernisme* en *Het leven van teksten*, die dat beeld wel herhalen) en ook mondelinge vormen van literatuur worden geïmpliceerd, via de computer en smartphone. Zie ook het themanummer 'The Material Turn in Comparative Literature' dat Kiene Brillenburg Wurth samenstelde voor het tijdschrift *Comparative Literature* in 2018 over 'the significance of matter, materiality, and materialization for comparative literary analysis' (Brillenburg Wurth 2018: 247).

⁹¹ Een voorbeeld is Sonja Neefs proefschrift over de handschriften, inktkleuren en andere materiële aspecten van *De feesten van angst en pijn* van Paul van Ostaijen (Neef 2000; zie ook Shep 2016: 36). Ik tracht dit soort

er in de bestudering van literatuur aandacht is voor non-boekdragers, over het algemeen op twee manieren aan die dragers gerefereerd. Aan de ene kant wordt er aan non-boekdragers aandacht besteed als kanalen die auteurs gebruiken om hun *posture* te vormen, zoals interviews in de krant of op de radio, deelname aan niet-literaire televisieprogramma's en aanwezigheid op het internet.⁹² Aan de andere kant worden de manieren onderzocht waarop non-boekdragers literatuur inhoudelijk hebben beïnvloed, zoals het thema 'fonograaf' in Nederlandstalige poëzie (Willaert 2016).⁹³ Deze twee relaties tussen literatuur en media noemt de Vlaamse mediawetenschapper Frank Hellemans in zijn *Mediatisering en literatuur. Een moderne, mediavergelijkende literatuurgeschiedenis* (1996) respectievelijk 'secundaire mediatisering' en 'primaire mediatisering', waarbij zijn focus ligt op de primaire vorm (Hellemans 1996: 13). De grote afwezige in zijn tweedeling en in de bestudering van literatuur in het algemeen, is de relatie tussen literatuur en media waarbij aandacht uitgaat naar de manieren waarop literatuur *bestaat* in verschillende media, oftewel naar non-boekliteratuur *an sich*.

Yra van Dijk is één van de weinigen die in de neerlandistiek aandacht besteedt aan de laatstgenoemde relatie tussen literatuur en media.⁹⁴ Ze maakte in haar oratie een onderscheid tussen 'het medium *in* tekst', de manieren waarop technologische ontwikkelingen inhoudelijk Nederlandstalige literatuur hebben beïnvloed, en 'het medium *van* tekst', de manieren waarop literatuur bestaat in verschillende tekstdragers (Van Dijk 2014: 3, originele cursivering).⁹⁵ Deze laatste vorm is de vorm die centraal staat in dit onderzoek. Kiene Brillenburg Wurth besteedt vanuit de literatuurwetenschap in Nederland aandacht aan het medium van literatuur. Zij stelt, net als Van Dijk, dat het tijd is om het papieren boek expliciet uit te lichten als drager, als iets wat we te lang niet leken te zien. Volgens McLuhan zagen we het boek niet, omdat het boek het kader vormde waar doorheen we in ons 'Gutenbergstelsel' de wereld bekeken (Brillenburg Wurth 2016: 62). In het late elektronische tijdperk begon dit te veranderen doordat andere media dan het boek 'het raamwerk van onze waarneming' werd (Idem).⁹⁶

Wanneer non-boekpoëzie in de neerlandistiek voorkomt, gebeurt dat geregeld als 'versiering', namelijk als beeldmateriaal bij een hoofdtekst die geen melding maakt van wat er op de foto's staat. Dit is iets wat vaak op Wikipediapagina's over literaire auteurs gebeurt, waarbij een foto

aanpakken uit te breiden door ook non-boekdragers en reële gebruikers te betrekken bij het op materialiteit gerichte onderzoek van literaire teksten.

⁹² Dit is het type 'mediatisering' dat Hugo Brems bedoelt in de kop 'De mediatisering van de literatuur' in zijn literatuurgeschiedenis (Brems 2006: 500).

⁹³ Duidelijk is dat in deze twee benaderingen van de relatie tussen literatuur en media de auteur alsnog centraal staat: het gaat er dan vooral om de invloed van nieuwe media die via auteurs in literatuur terechtkomen en om het feit dat makers van literatuur hun werk – en vooral hun auteurschap – niet enkel via boeken verspreiden. Korthals Altes schrijft bijvoorbeeld: '[W]riters present and perform their work – and themselves – live, in public and private places, in a striking revival of the literary "salon", or through radio, television, internet, newspapers, and magazines, following a careful media strategy.' (Korthals Altes 2004: 3)

⁹⁴ Zie ook Van Dijks hoofdstuk 'Media' in het boek *Literatuur en de wereld* (Van Dijk 2013: 195-223). Ann Rigney besteedt ook (beperkte) aandacht aan de relatie tussen literatuur en media/dragers, bijvoorbeeld wanneer ze stelt dat literatuur mobiel is omdat ze meereizen met personen en kan bewegen tussen media (Rigney 2005: 89; zie ook Rigney 2017). Zie ook Brillenburg Wurth & Rigney 2012 [2006]: 80-84.

⁹⁵ Een derde optie, die Van Dijk niet noemt, zou zijn 'tekst in de media'. Dit zou vergelijkbaar zijn met Hellemans' 'secundaire mediatisering'.

⁹⁶ Wanneer er over non-boekdragers wordt gesproken, wordt geregeld over 'medialisering' gesproken, over het feit dat onze literatuur bijvoorbeeld 'gemedialiseerd' wordt via boekverfilmingen en het internet. Vanuit dat perspectief wordt echter over het hoofd gezien dat het papieren boek en de schriftelijke vorm óók media zijn, zoals Jan-Hendrik Bakker opmerkte in *Toewijding. Over literatuur, mens en media* (2003): 'Wij hebben het over de "medialisering" van de mens alsof niet ook het schrift een medium is, dat ons eeuwenlang "gemedialiseerd" heeft; op een wijze overigens die een elite kweekte en in stand hield.' (Bakker 2003: 20)

van een muurgedicht het enige beeldmateriaal naast een auteursfoto is, maar ook in literatuurgeschiedenisboeken.⁹⁷ Daarnaast gaat het in de neerlandistiek vaak over de voordracht van poëzie, wanneer het over non-boekpoëzie gaat. Dit is bijvoorbeeld waar Brems de meeste focus op legt in de paragraaf ‘Literatuur als evenement’ in zijn literatuurgeschiedenis (Brems 2006: 625). Hier wordt het medium van het papieren boek losgelaten – al dragen veel auteurs op het podium uit boeken voor – maar staat de *auteur* alsnog centraal. De poëzie beweegt zich naar ‘buiten’ toe (zowel door buiten het boek te treden als door zich op een publiek te richten), maar het publiek blijft alsnog grotendeels buiten beeld.⁹⁸ De summiere aandacht voor poëzie buiten het boek in het algemeen en de materiële code van die vormen in het bijzonder, gaat vaak gepaard met de opmerking dat er meer onderzoek naar nodig is.⁹⁹ Met dit onderzoek wil ik daar een eerste stap in zetten.

4. Structuur van het boek

Dit boek beantwoordt aan twee hoofddoelen. Ten eerste presenteer ik een gedetailleerd en inventariserend overzicht van poëzie buiten het boek in Nederland en Vlaanderen, waarbij nieuwe kennis op een analytische en soms opsommende manier wordt gepresenteerd op basis van een historisch en empirisch perspectief op zes hoofdcasussen. Ten tweede stel ik in dit boek de spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’ centraal (zie Paragraaf 3.4 van dit hoofdstuk), die sterk speelt bij poëzie in Nederland en Vlaanderen en die ik uitwerk vanuit een theoretisch perspectief op de casussen.

Na deze inleiding (Hoofdstuk 1), waarin de belangrijkste termen en het theoretisch kader zijn toegelicht, volgt een uitleg over de empirische methodologie van dit onderzoek en bespreek ik de resultaten en implicaties van de nationale enquête (Hoofdstuk 2). Vervolgens staan zes vormen van poëzie buiten het boek centraal, die ik groepeer in drie delen. Die drie delen baseer ik op de belangrijkste aspecten van de spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’, te weten de rol van non-boekdragers, de rol van de auteursfunctie en de rol van traditionele literaire poortwachters.

In het eerste deel staan de mechanismen rond het gebruik van poëzie in non-boekdragers centraal, die ik onderzoek aan de hand van de poëzie van Stichting Plint (Hoofdstuk 3) en straatpoëzie (Hoofdstuk 4). Het tweede deel richt zich specifiek op non-boekpoëzie die zich grotendeels onttrekt aan de auteursfunctie, waarbij poëzietatoeages (Hoofdstuk 5) en poëzie in rouwadvertenties (Hoofdstuk 6) centraal staan. Het derde en laatste deel draait om non-boekpoëzie die buiten de traditionele poortwachters van het literaire veld om circuleert, in casu Candlelightpoëzie (Hoofdstuk 7) en Instagrampoëzie (Hoofdstuk 8). Na de casushoofdstukken volgt

⁹⁷ Brems publiceerde bijvoorbeeld een foto van Adriaan de Roover naast zijn 3D-gedicht ‘MJQ’ uit 1961, een advertentie voor de reeks van 45-toerenplaatjes *Stemmen van schrijvers* in het jongerenblad *Twen/Taboe*, een affiche van het poëzie-evenement ‘Koningsblauw’ uit 2002 en een foto van Tom Lanoyes gedicht op de Boerentoren in Antwerpen in 2004, zonder over die specifieke vormen van poëzie buiten het boek te schrijven in de hoofdtekst van zijn literatuurgeschiedenis (Brems 2006: 207, 251, 655, 828).

⁹⁸ Veelzeggend is dat de hoofdpublicaties in de neerlandistiek over poetry slam – alle drie van Gaston Franssen – zich allemaal enkel richten op de positie van de auteur (Franssen 2008a; 2009; 2012). Ook Bertram Mourits en Jeroen Dera leggen in hun publicaties over podiumpoëzie de nadruk op de voordragende auteurs (Mourits 2002; Dera 2014). Op eenzelfde manier richt Hugo Brems zich in zijn literatuurgeschiedenis wat betreft poëzievoordrachten vooral op de auteur; hij koos niet voor niets als titel van die paragraaf ‘De performers’ (Brems 2006: 459).

⁹⁹ Over het nieuwe literatuurconcept dat sinds de eeuwwisseling ontstaan is onder invloed van de democratisering van literatuur, commercie en nieuwe media, schrijft Brems in zijn literatuurgeschiedenis: ‘de contouren ervan zijn vooralsnog nauwelijks te beschrijven’ (Brems 2006: 629) en hoewel Thomas Vaessens vele soorten poëzie buiten de bladspiegel benoemt in *Ongerijmd succes*, in de introductie van het boek benadrukt hij dat zijn doel is om nieuwe trends, bewegingen en vernieuwingen te *signaleren* en dat toekomstig onderzoek deze literaire fenomenen uitgebreider moet onderzoeken (Vaessens 2006: 12).

een conclusie, waarin ik de hoofdresultaten van het onderzoek expliciteer en vooruitblik op mogelijk vervolgonderzoek (Hoofdstuk 9).

Ieder casushoofdstuk is op dezelfde manier opgebouwd¹⁰⁰ en bestaat uit drie dezelfde hoofdonderdelen: een historische, een empirisch en een theoretische kijk op de casus. Vanuit een historisch perspectief bespreek ik – na een korte inleiding op het fenomeen (§1) – in vogelvlucht de geschiedenis van het gebruik van de betreffende non-boekpoëzie en de reeds bestaande academische aandacht voor het fenomeen (§2). Het empirische deel bestaat vervolgens uit een uitleg over het specifieke empirische onderzoek dat ik voor de casus heb uitgevoerd en de resultaten over de gebruikers en het gebruik van de non-boekpoëzie die centraal staat (§3). Ten slotte bestaat het theoretische perspectief uit het bespreken van de spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’, waarbij de doelen, het selectieproces, de labels, de kritiek, de reacties van dichters, de economische aspecten en de functie als ‘instappoëzie’ aan bod komen, naast de verschillende lagen in de materiële code van de desbetreffende poëzie en een of meerdere material readings (§4). Ieder hoofdstuk wordt ten slotte afgesloten met een conclusie (§5).

¹⁰⁰ Af en toe wijken de paragraafkopjes iets af in de casushoofdstukken, voornamelijk gebaseerd op de empirische methodologie. In het hoofdstuk over poëzie in rouwadvertenties vervangt de kop ‘Resultaten van het databaseonderzoek’ bijvoorbeeld de standaardkop ‘De gebruikers’. Ook kennen sommige casushoofdstukken eigen tussenkopjes, zoals ‘De rol van gender’ bij Instagrampoëzie.



2

**METHODOLOGIE
DE GEBRUIKERS VAN POËZIE**

2. Methodologie. De gebruikers van poëzie

'Ik vind de omgang van mensen met teksten eigenlijk het meest boeiend en dat komt omdat ik me niet alleen voor teksten, maar ook voor mensen interesseer.'

Elrud Ibsch (geciteerd in Goedegebuure & Heynders 1996: 110)

1. Inleiding: reële lezers

Elrud Ibsch deed bovenstaande uitspraak in een gesprek met letterkundigen Jaap Goedegebuure en Odile Heynders. In 1996 publiceerden zij het verslag van de interviews die zij afnamen met enkele vooraanstaande hoogleraren Literatuurwetenschap en Nederlandse Letterkunde. Ibsch vertelde hen dat zij begin jaren zeventig zeer geïnteresseerd was in het werk van Hans Robert Jauss, die empirisch onderzoek deed naar de receptie van literatuur bij lezers, maar dat hij haar uiteindelijk teleurgesteld heeft: 'Jauss heeft niet de reacties van de lezers onderzocht,' legde Ibsch uit, 'maar alleen die van één lezer, te weten hijzelf.' (Goedegebuure & Heynders 1996: 111) Ibsch droeg zelf vanaf de jaren zeventig bij aan het empirisch onderzoek naar literatuur, door zich bij het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap in Utrecht en aan de Vrije Universiteit in Amsterdam te richten op wat literatuur bij lezers kan bewerkstelligen. Na haar emeritaat in 2000 werd zij een van de pioniers in Europa genoemd op het gebied van 'the empirical study of literature, a movement in literary studies which aims to produce reliable and valid scientific knowledge about literature as a means of verbal communication in its cultural context' (Schram & Steen 2001).¹⁰¹

Ibsch is de enige geïnterviewde hoogleraar in het boek van Goedegebuure en Heynders die opmerkt dat het onderzoeken van hoe 'gewone' lezers met teksten omgaan, ook buiten het boek, essentieel is voor de studie van teksten: 'Men is met computers en met televisie bezig, en binnen die activiteiten zouden we de mogelijkheden van lezen kunnen herdefiniëren.' (Goedegebuure & Heynders 1996: 118) De andere ondervraagde onderzoekers richten zich vooral of geheel op teksten in boeken en niet op reële lezers; een trend die ook buiten de kaders van die essaybundel gemeengoed is binnen de neerlandistiek en de literatuurwetenschap in Nederland en Vlaanderen.

¹⁰¹ De in 1987 opgerichte 'Internationale Gesellschaft für empirische Literaturwissenschaft' (IGEL) is de internationale vereniging voor empirisch onderzoek naar literatuur, met onderzoeksgroepen die zich vooral bevinden in Europa, Israël, de VS en Canada. Zie voor een overzichtsartikel over literatuursociologie in de Lage Landen Keunen e.a. 2010. Recente proefschriften op het gebied van empirisch onderzoek naar literatuur en lezers zijn van Moniek Kuijpers (over de effecten van tekstuele technieken op absorptie en evaluatieve responsen), Emy Koopman (over de effecten van het lezen over leed) en Corina Koolen (over de relatie tussen auteursgender en literaire kwaliteit) (Kuijpers 2014; Koopman 2016; Koolen 2018). Zie voor een actueel overzicht van internationaal en Nederlandstalig onderzoek naar de psychologische effecten van lezen het rapport *Wat doet het boek? Een onderzoek naar de opbrengsten van lezen* (2017). Jette van den Eijnden reflecteert in dat rapport op secundaire literatuur over drie thema's: 1) Lezen verruimt ons denken; 2) Lezen leert ons om anderen beter te begrijpen; 3) Lezen vergroot ons welzijn (Van den Eijnden 2017). Bij de meeste empirische onderzoeken naar literatuur en lezers in Nederland en Vlaanderen staat proza centraal, niet poëzie. Zie voor een overzicht van internationaal empirisch onderzoek naar het lezen van poëzie het artikel 'What We Know About Reading Poetry. Theoretical Positions and Empirical Research' van David Ian Hanauer, waarin hij overigens ook opmerkt dat 'only a limited number of studies have been conducted on literary reading. On the reading of poetry this situation is even more acute. Even within the field of the Empirical Study of Literature very few studies have investigated how poetry is read.' (Hanauer 2001: 109) Naar mijn weten is die leemte na 2001 ook slechts mondjesmaat gevuld; zie bijvoorbeeld Castiglione 2017.

Een van de weinige momenten waarop reële lezers een belangrijke rol wordt toebedeeld, is wanneer het de dood van de literatuur betreft. Nog specifiek is dit het geval, wanneer het over het einde van de poëzie gaat. In onderzoeksrapporten, essays, opiniestukken en columns over dit onderwerp wordt vaak van alles beweerd over de rol van het publiek in de zogenaamde dood van de poëzie. De afgelopen jaren verschenen er in de Nederlandstalige media bijvoorbeeld stukken met de koppen ‘Poëzie verkoopt niet’ (VAV 2011), ‘Het einde van de poëzie’, (Van Oostendorp 2012), ‘De poëzie: nu definitief dood?’ (Breukers 2012a), ‘Is het erg als de poëzie zou sterven?’ (Van ’t Hof 2014) en ‘Een requiem voor de poëzie’ (Goethals 2016). Al deze artikelen kunnen samengevat worden als: mensen kopen geen poëziebundels meer, dus de poëzie is dood. Deze conclusies worden gebaseerd op de (dalende) verkoopaantallen van poëziebundels, soms aangevuld met het (dalend) aantal gepubliceerde bundels per jaar en de (lage) uitleencijfers van bundels in bibliotheken.

Het opvallende is dat reële lezers hiermee een belangrijke rol toebedeeld krijgen in de discussies over de vermeende dood van de poëzie – hun koopgedrag speelt de hoofdrol in de stand van zaken van de poëzie – terwijl er in werkelijkheid niets aan die lezers wordt gevraagd. Het aantal verkochte bundels zegt natuurlijk *iets* over hoe het met de poëzie gesteld is in Nederland en Vlaanderen, maar absoluut niet alles. Verkoopcijfers van poëziebundels verschaffen bijvoorbeeld geen informatie over de vraag of die bundels daadwerkelijk worden gelezen, *hoe vaak* mensen poëzie in boeken lezen en of die bundels worden uitgeleend aan anderen. Ook bieden die cijfers geen informatie over de manieren waarop mensen in andere vormen dan het boek poëzie ervaren, bijvoorbeeld door naar poëzie te luisteren op de radio of tijdens een evenement, door poëzie te lezen op het internet of door poëzie tegen te komen in de krant of in de openbare ruimte.¹⁰²

Het baseren van conclusies over de stand van zaken van de poëzie op enkel de verkoopcijfers van poëziebundels leidt tot grote en pessimistische conclusies over het genre. De Vlaamse schrijver en columnist Ann De Craemer bijvoorbeeld schreef op 2 november 2011 – wellicht niet toevallig Allerzielen, de dag waarop de doden worden herdacht – in *De Morgen* naar aanleiding van het nieuws dat de verkoop van poëziebundels in Vlaanderen met een kwart gedaald was ten opzichte van het jaar ervoor:

[P]oëzie is, helaas, niet meer van deze tijd. Dat is geen beschuldiging, maar een vaststelling. Poëzie lezen vereist geduld en concentratie – twee bedreigde eigenschappen in onze 3.0-tijden. Volgens Philip Roth zal romans lezen binnen vijftientig jaar ‘cultisch’ zijn: alleen kleine groepen mensen zullen de nodige toewijding kunnen opbrengen. Vandaag is poëzie al cultisch (De Craemer 2011).

De Vlaamse dichter en romanschrijver Jeroen Theunissen sloot zich een week later op zijn blog bij De Craemer aan: ‘Poëzie zit vandaag in de marge en zal daar waarschijnlijk blijven, jammer misschien voor wie (net als ik) dichter is, maar het is nu eenmaal zo.’ Hij presenteerde ter ondersteuning van zijn beweringen zelfs een – hoogstwaarschijnlijk niet empirisch onderbouwd – percentage: ‘95% van mijn vrienden leeft zonder poëzie, en ze doen dat prima.’ (Theunissen 2011)

¹⁰² In de artikelen die ik aanhaal wordt poëzie constant gelijkgesteld aan poëzie in boekvorm en wordt het lezen van poëzie alsmat gelijkgesteld aan het lezen van poëziebundels. Wanneer bijvoorbeeld Van Oostendorp schrijft ‘Er zijn geen veelgelezen dichters meer’ (Van Oostendorp 2012) en Breukers stelt ‘Poëzie wordt niet meer door één groep gelezen, maar door een (grote of kleine) groep enkelingen’ (Breukers 2012b), doelen zij op het lezen van poëziebundels en bijvoorbeeld niet op het lezen van poëzie op het internet (terwijl zij overigens allebei hun stukken hierover online publiceerden en zij beiden via het internet poëzie verspreiden).

Hieronder laat ik zien dat het bestaand literatuursociologisch empirisch onderzoek naar het publiek van literatuur, net als de artikelen die ik hierboven aanhaal, gericht is op twee zaken: het medium 'boek' en de handeling 'lezen'. Vervolgens zet ik uiteen waarom ik voor mijn empirisch onderzoek naar poëzie breder heb gekeken dan die twee zaken en waar mijn empirische methodologie precies uit bestaat.

1.1 Bestaand empirisch onderzoek

Empirisch sociologisch onderzoek dat specifiek gericht is op het lezen, luisteren, delen en schrijven van poëzie onder de Nederlandse bevolking was vóór de nationale enquête en het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) niet eerder gedaan. Hieronder zet ik uiteen welke onderzoeken over vrijetijdsbesteding en leesgewoonten in Nederland en Vlaanderen bestaan en in welke gevallen poëzie daarin een rol speelt.

Empirisch onderzoek naar de rol van literatuur in de vrijetijdsbesteding in Nederland stamt uit de jaren 1930. De eerste enquêtegegevens over leesgewoonten werden in 1934 en 1935 verzameld in een tijdsbestedingsonderzoek, dat na de Tweede Wereldoorlog op een grootschalige en representatieve manier werd doorgezet door het Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS) (Van der Staay 1996: 9). Het CBS richtte zich op het lezen in de vrije tijd tussen 1955 en 1963, dus kort vóór en tijdens de intrede van de televisie. Het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) startte in 1975 een tijdsbestedingsonderzoek (TBO) waarin ook vragen worden gesteld over leesgewoonten. Deze enquête wordt sindsdien iedere vijf jaar herhaald. In 1995 publiceerde het SCP het eerste deel in de reeks *Het culturele draagvlak*, over de cultuurparticipatie, het lezen en het gebruik van media. In 2014, 2016 en 2018 bracht het SCP een mediatijdsbestedingsonderzoek uit (*Media:Tijd*) en in 2018 is er op basis van de bestaande data een nieuw rapport opgesteld over de leestijd en leesgewoonten in Nederland (*Lees:Tijd*). In het nieuwe millennium ontfermt Stichting Lezen zich over het verzamelen van empirische gegevens over lezen, leesbevordering en literatuureducatie in de online database *De Leesmonitor*.¹⁰³ De data over het leesgedrag van Nederlandse volwassenen in deze database is sterk gebaseerd op de sinds 2007 uitgevoerde consumentenonderzoeken van KvB Boekwerk, die marktonderzoeksbureau GfK in opdracht van Stichting Marktonderzoek Boekenvak uitvoert.¹⁰⁴

Een driedelige publicatie van de Vlaamse socioloog en politicus Frans Van Mechelen deed verslag van de eerste keer dat in Vlaanderen een representatieve peiling werd gedaan om te achterhalen hoe de Nederlandstalige bevolking van België haar vrije tijd doorbrengt (Van Mechelen 1964: 123).¹⁰⁵ In 1996 vond voor het eerst de SCV-survey (Sociaal-Culturele Verschuivingen in Vlaanderen) plaats in opdracht van de Vlaamse Overheid, waarin onder andere gevraagd wordt naar de vrijetijdsbesteding en cultuurparticipatie. De enquête wordt sindsdien jaarlijks herhaald.¹⁰⁶

¹⁰³ Zie <https://www.leesmonitor.nu/>

¹⁰⁴ Zie <https://www.kvbboekwerk.nl/consumentenonderzoek/consumentenonderzoek>

¹⁰⁵ Dit verslag droeg de titel *Vrijetijdsbesteding in Vlaanderen. Een sociologisch onderzoek bij de actieve Nederlandstalige bevolking van België* (Deel 1: 1964; Deel 2: 1966; Deel 3: 1967). Eerder waren er al kleinschaligere en specifiekere onderzoeken uitgevoerd, zoals *Het gebruik van den vrijen tijd door de Antwerpse werklieden* (1929) door A. Sledsens, *Het vrije-tijdsmoment van den modernen mensch* (1945) door Maurice Dequeecker (een brochure met vooral adviezen over het invullen van de vrije tijd) en *De vrijetijdsbesteding bij de Vlaamse jeugd* (1957) (door het toen pas opgerichte Centrum voor Sociale Studies aan de Katholieke Universiteit Leuven).

¹⁰⁶ Zie <http://statistieken.vlaanderen.be>

Daarnaast voert de Universiteit Gent sinds 2004 vijfjaarlijks een 'Participatiesurvey' uit in opdracht van de Vlaamse Overheid, om te onderzoeken hoe Vlamingen participeren in sport en cultuur.¹⁰⁷

Een rapport over empirisch onderzoek naar literatuur dat losstaat van de bovengenoemde structurele onderzoeken is *De daad bij het woord*, het rapport dat de Raad voor Cultuur in 2018 in Nederland als advies aan de sector 'letteren en bibliotheken' publiceerde. In het rapport geeft de Raad op basis van cijfers een overzicht van de recentste ontwikkelingen in de letterensector, samen te vatten in vormen van daling en vormen van groei. Op het gebied van daling laat het rapport zien dat de tijd die Nederlanders besteden aan lezen de laatste jaren is afgenomen, vooral onder tieners en jongvolwassenen.¹⁰⁸ Daarnaast neemt het aantal laaggeletterden in Nederland toe, wederom vooral onder jonge mensen. Het aantal boeken dat verschijnt, in alle genres samen, neemt ook af, net als het aantal bibliotheekleden, het aantal bibliotheken, het aantal geschoolde bibliotheekmedewerkers, het aantal medewerkers bij uitgeverijen (het aantal uitgeverijen bleef stabiel), het aantal literatuurprogramma's op radio en tv, het aantal papieren literaire tijdschriften en de ruimte voor recensies in papieren media. Aan de andere kant rapporteert de Raad vormen van groei. Na een dalende omzet van boekhandels tussen 2008 en 2014 (een totale daling van 20%), neemt de omzet sinds 2014 weer langzaam toe, waarbij een deel van die groei gerealiseerd wordt door digitale verkooppunten.¹⁰⁹ Feit blijft dat bij zowel boekhandels als uitgeverijen een relatief klein deel van de titels verantwoordelijk is voor een groot deel van de winst. Andere groeiende onderdelen van de letterensector zijn *self publishing*, literaire podia, schrijversopleidingen, luisterboeken en (al zijn hier nog weinig cijfers over bekend) de verkoop van tweedehandsboeken online (De Raad 2018).

In de bestaande onderzoeken valt ten eerste op dat in de meeste gevallen de onderzoekers een onlosmakelijk verband leggen tussen 'literatuur', 'boeken' en 'lezen'; het bezig zijn met literatuur gaat enkel door te lezen en dat lezen gebeurt enkel in boeken. Ook in vrijetijdsbestedingsonderzoeken uit de eenentwintigste eeuw wordt in de meeste gevallen in de hoofdstukken over literatuur enkel gerept over het lezen van boeken.¹¹⁰ Wanneer poëzie met andere literaire genres wordt vergeleken, wordt dat ook gedaan op basis van boeken. In 2018 publiceerde *De Leesmonitor* bijvoorbeeld een overzicht van de genres 'literair', 'spannend', 'romantisch', 'streekroman', 'kinderboek', 'informatief', 'strips' en 'gedichten'. Het spannende boek kwam als populairste boekgenre uit die vergelijking; in 2018 las 16% van de Nederlandse boekenlezers wekelijks in een spannend boek. Gedichten zijn volgens deze vergelijking het minst

¹⁰⁷ Zie <http://www.participatiesurvey.be>

¹⁰⁸ Deze conclusie baseert de Raad voor Cultuur op een onderzoek waarbij het om het lezen van boeken, kranten, tijdschriften en folders ging. Het lezen van social media, mail of WhatsApp-berichten werd niet meegerekend. Daarnaast is van belang dat de onderzoekers van dat aangehaalde onderzoek concluderen dat steeds minder mensen lezen en niet dat mensen steeds minder lezen (de leestijd van degenen die lezen loopt dus niet terug). Zie het rapport *Media:Tijd* van SCP (Wennekers e.a. 2016).

¹⁰⁹ De afgelopen twee jaar groeide vooral de boekverkoop in de segmenten 'kinderboeken', 'Young Adult' en 'non-fictie informatief'. De bestsellers *Gijp*, *Kieft*, *Judas*, *Congo* en *In Europa* vallen bijvoorbeeld onder het laatstgenoemde segment.

¹¹⁰ In de reeks *Vrijetijdsbesteding in Vlaanderen* uit de jaren zestig speelt literatuur enkel in de paragrafen over 'Lektuur' een rol, waarbij de vragen over hoe vaak mensen boeken lezen, hoe ze aan die boeken komen en welke schrijvers ze graag lezen centraal staan (Van Mechelen 1964: 53-58; 1966: 76-79; 1967: 131-135, 144-150). In Deel 1 is 'dichtbundel' en in Deel 3 is de term 'gedichten' opgenomen in de lijst met typen boeken (Van Mechelen 1967: 146). In het hoofdstuk 'Letteren' in de 2017-editie van *De Vlaamse Regionale Indicatoren* gaat het enkel over het ervaren van literatuur via boeken (VRIND 2017: 285-289) en in het rapport *Meting van cultuurparticipatie* in de SCV-survey (Pauwels 2013) is het lezen van boeken de enige verwijzing naar literatuurparticipatie; in de paragrafen over podiumbezoeken en het internet komt literatuur niet voor.

populair van alle genres: 1,5% van de Nederlandse boekenlezers las namelijk wekelijks in een poëziebundel (Leesmonitor 2018).¹¹¹

Ten tweede valt op dat het besteden van tijd aan literatuur over het algemeen als een individuele bezigheid wordt beschouwd, die thuis wordt uitgevoerd. In een onderzoeksrapport van het Sociaal en Cultureel Planbureau uit 1996 wordt 'de lezer' bijvoorbeeld gepresenteerd als een type 'thuisblijvende cultuurconsument' en 'solistische cultuurconsumptie' (Knulst & Kraaykamp 1996: 31, 38), wat inhoudt dat een lezer blijkbaar niet geacht werd buitenshuis te lezen (bijvoorbeeld buiten of in het openbaar vervoer) of in andere vorm dan het boek (bijvoorbeeld het tegenkomen van poëzie in de krant of op straat). In 2014 werd in het rapport *Media:Tijd* wel erkend dat lezen ook buitenshuis kon gebeuren, maar alsnog werd 'lezen' als een thuisactiviteit gecategoriseerd (Sonck & Pennekamp 2014: 13).

Ten derde valt op dat in empirisch onderzoek naar vrijetijdsbesteding in het algemeen en leesgedrag in het bijzonder, het lezen van boeken normaliter wordt gepositioneerd tegenover andere media, waarbij die andere media een *bedreiging* vormen voor het lezen van boeken. Veelzeggend is bijvoorbeeld de titel van een onderzoeksrapport van het Sociaal en Cultureel Planbureau dat in 1996 verscheen: *Leesgewoonten. Een halve eeuw onderzoek naar het lezen en zijn belagers* (Knulst & Kraaykamp 1996).¹¹² De 'belagers' van het lezen, en het gaat hierbij expliciet om 'het lezen om het lezen' (11), zijn vóór 1951 de radio en na 1951 de televisie. In 1964 ontdekte het CBS een negatief verband tussen tv-bezit en het lezen van boeken (40) en tijdens de jaren 1990 merken Knulst en Kraaykamp op dat 'de teruggang in het lezen *niet* hoofdzakelijk aan andere factoren dan televisie kan worden toegeschreven' (20, originele cursivering). Wat de gevolgen zijn van het dalende aantal uren dat mensen boeken lezen, wordt direct al aangekondigd in de eerste zin van het voorwoord van dat onderzoeksrapport, geschreven door A.J van der Staay, destijds directeur van het SCP: 'De verworvenheden van de beschaving liggen grotendeels in boeken opgeslagen' (Van der Staay 1996: 9). Het boek wordt hier onmiddellijk gepositioneerd als de kern van de beschaving, waardoor de dalende cijfers over leesgewoonten die in de rest van het rapport volgen, vanzelf een afbrokkeling van de beschaving impliceren.

Een recenter voorbeeld van een onderzoek waarin literatuur enkel aan boeken gekoppeld wordt en in die vorm tegenover andere media wordt geplaatst, is het onderzoeksrapport *De Staat van Cultuur 3. Cultuurindex Nederland (2017)*. Daarin wordt in het hoofdstuk 'Sectoranalyse letteren' een beeld geschetst van een krimpende letterensector op basis van het dalende aantal verkochte boeken en boekenuitleningen van openbare bibliotheken. Het lezen van boeken wordt vervolgens tegenover non-boekdragers geplaatst: 'Nederlanders spenderen steeds minder (vrije) tijd aan het lezen van boeken, vooral ten gunste van het gebruik van audiovisuele en digitale media' (Van Aart e.a. 2017: 39).

¹¹¹ De Leesmonitor baseert zich hierbij op: KvB Boekwerk & GfK, 2018, meting 43.

¹¹² Zinsdelen als 'het lezen in eigen tijd [staat] *onder druk*' en 'factoren die het lezen *bedreigen*' zijn voorbeelden van het gebruik van bedreigingsmetaforen in het rapport (Van der Staay 1996: 9, mijn cursivering). Hoofdstuk 9 van het rapport gaat over de relatie tussen boeken lezen en televisie kijken in de jaren 1990 en draagt de titel 'Concurrenten van het lezen' (Knulst & Kraaykamp 1996: 193). Ook wordt er geschreven over de '*verdringing* van het lezen door het tv kijken' en 'de *infiltratie* van televisie' (211 en 239, mijn cursivering). Daarnaast gebruiken de auteurs juridische metaforen om de invloed van de televisie op leesgewoonten te beschrijven. Ze stellen bijvoorbeeld dat er onvoldoende '*[v]erdenkingen* in andere richting dan televisie' zijn om 'het televisie kijken te kunnen *vrijpleiten*' van het feit dat lezen het 'slachtoffer' is geworden van de opmars van het medium (221, mijn cursivering).

1.2 Aandacht voor non-boekdragers

In de eenentwintigste eeuw zijn er ook enkele onderzoeksrapporten over vrijetijdsbesteding gepubliceerd die wél aandacht besteden aan de ervaring van literatuur via non-boekdragers in Nederland en Vlaanderen, soms specifiek met betrekking tot poëzie. In de 'Participatiesurvey' van Vlaanderen in 2009 werd respondenten bijvoorbeeld gevraagd of ze de voorbije twaalf maanden een lezing van een auteur, een literair evenement 'zoals Saint Amour, Watou, Zuiderzinnen, Groot Beschrijf, Poëzienamiddagen' of een ander literair evenement hadden bijgewoond (Lievens & Waege 2009: 49). Ook werd in de paragraaf 'Internet als kanaal voor creatie' gevraagd of de respondenten in de voorbije zes maanden literatuur online hadden geplaatst, zoals 'eigen teksten, gedichten' (107).

In het rapport *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed* (2005) komt een vraag voor over het kijken en luisteren naar programma's over kunst op radio en televisie, waaronder programma's over literatuur (Van den Broek e.a. 2005: 67) en in *Kunstminnend Nederland?* (2013) bestaat het onderdeel over literatuur in het enquêteonderzoek niet alleen uit vragen over het *lezen van* literatuur, maar ook over het 'lezen over', 'kijken naar (tv/dvd)' en 'praten over' literatuur en over het bezoeken van 'literaire bijeenkomsten' (Van den Broek 2013: 62).

Een ander onderzoek dat non-boekdragers in beschouwing neemt in het kader van tijdbesteding aan literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder is de 'Boekenbranche Meting 33' uit 2015. Daarin werd de respondenten namelijk niet alleen gevraagd naar het lezen van papieren poëziebundels, maar ook naar het lezen van gedichten op het internet, het lezen van poëzie in e-boeken en apps en het luisteren naar poëzie tijdens poëzieavonden en poëziefestivals (Witte & Scholtz 2015: 16).¹¹³ Ook in de speciale 'Gedichten en getallen'-aflevering van de *Cultuurindex Nederland* in 2018 kwamen non-boekdragers voor; cijfers over het tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte, het luisteren naar poëzie tijdens gelegenheden en het zien en horen van poëzie op televisie werden namelijk tegenover cijfers over het lezen van poëziebundels geplaatst (Cultuurindex 2018).¹¹⁴

Een ontwikkeling die waargenomen kan worden in huidige empirische onderzoeken naar literatuur waarin aandacht wordt besteed aan non-boekdragers is het relativeren en soms zelfs bagatelliseren van de rol en invloed van non-boekliteratuur. Een voorbeeld is het eerder genoemde adviesrapport *De daad bij het woord* (2018) van de Raad voor Cultuur. Daarin wordt aandacht besteed aan poetry slam, spoken word, literaire festivals, luisterboeken en poëzie-apps en stelt de Raad 'dat 97 procent van de volwassenen weleens in aanraking komt met poëzie. Dat gebeurt allang niet meer alleen in bundels, maar ook op gevels van gebouwen, in kranten, op geboortekaartjes, op internet, in theaterzalen, op de radio.' (De Raad 2018: 50)¹¹⁵ Tegelijkertijd relativeert de Raad het belang van de verspreiding van literatuur via non-boekdragers. Dat gebeurt op twee manieren. Ten eerste wordt gesteld dat non-boekdragers vooral een bedreiging zijn voor de literatuur: 'Toch moet vastgesteld worden dat de concurrentie voor de letteren groter is dan voorheen.' (Idem) Ten tweede wordt de rol van non-boekvormen van literatuur kleiner en triviale voorgesteld dan die in werkelijkheid is. Over de digitale evolutie binnen de letteren en het potentieel van digitale platforms

¹¹³ Ik werd destijds door Niels Bakker van Stichting Lezen om advies gevraagd voor het opstellen van deze enquête.

¹¹⁴ In dit verslag worden het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) en de database van Straatpoezie.nl gebruikt als bronnen voor de genoemde cijfers over poëzie buiten het boek.

¹¹⁵ Hierbij verwijst de Raad voor Cultuur naar het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017).

voor auteurs stelt de Raad bijvoorbeeld dat het ‘vooralsnog bij kleinschalige experimenten’ blijft (10). Alleen al de rol van Gedichten.nl en poëzie op Instagram maakt echter duidelijk dat er moeilijk van ‘kleinschalige’ fenomenen gesproken kan worden; op het forum worden gedichten binnen enkele weken duizenden keren gelezen en Instagramdichters verzamelen online grote groepen volgers, die vaak dagelijks via dat digitale platform poëzie lezen.¹¹⁶

Ook het ‘Mayday Rapport’ van de Werkgroep Poëzie van de Vlaamse Auteursvereniging (VAV) over de staat van de poëzie in 2011 erkent het bestaan van poëzie buiten het boek, maar presenteert die vormen vooral als bedreiging. In het rapport schetst de VAV een somber beeld van de staat van de poëzie op basis van de lage verkoopaantallen van bundels en wordt er geschreven over het ‘poëzieprobleem’ (VAV 2011: 1). De bloei van poëzie buiten het boek wordt als een onderdeel van het probleem gezien, niet als een onderdeel van de oplossing. Voor de VAV betekent het einde van het boek duidelijk het einde van de poëzie; als er alleen nog maar poëzie buiten het boek zou bestaan, zou dat het einde zijn van het genre, impliceert het rapport. Om dit te voorkomen, moet de nadruk meer komen te liggen op het poëzieboek. Een van de voorstellen in het rapport is bijvoorbeeld om in de subsidievoorwaarden voor poëzie-evenementen op te nemen dat het verplicht is om een boekenverkoopstand te hebben op het evenement (5).

Het rapport laat duidelijk zien dat het verkopen van poëziebundels belangrijk of zelfs essentieel wordt geacht vanuit het perspectief van de dichter; uiteraard een logisch standpunt om in te nemen als Vlaamse Auteursvereniging (bovendien zijn vier van de zes auteurs van het rapport zelf dichter). Los van redenen die te maken hebben met onder andere prestige en artistieke overwegingen, lijkt de impliciete redenering te zijn dat boeken belangrijk zijn voor dichters omdat ze daarmee geld kunnen verdienen. Dit is ten eerste opvallend omdat de meeste dichters vooral geld verdienen met non-boekactiviteiten, zoals optredens, lezingen en workshops. Ten tweede is het altijd moeilijk geweest voor dichters om te kunnen leven van hun bundelverkoop. Dat is niet iets wat in de eenentwintigste eeuw als een nieuwe ontwikkeling kan worden gezien. Gillis Dorleijn liet in 2010 bijvoorbeeld zien dat aan het begin van de twintigste eeuw het voor succesvolle romanschrijvers mogelijk was om te leven van de boekverkoop, maar dat dit voor de meeste dichters niet zo was, ondanks de hoge status die poëzie genoot in het literaire veld. Zij leefden van een ander beroep, een erfenis of van financiële ondersteuning door een familielid. De dichters die wél konden leven van het dichterschap deden dit door literaire nevenactiviteiten uit te voeren, zoals journalistieke opdrachten, die veel meer opleverden dan het verkopen van poëzie (Dorleijn 2010). In 2012 concludeerde neerlandicus Anne Broeksma op basis van een empirisch onderzoek dat bijna alle dichters zowel het publiceren van bundels als het voordragen van eigen werk als een essentieel onderdeel van hun dichterschap beschouwen, onder andere wegens financiële redenen (Broeksma 2012: 119) en in 2018 stelde *de Volkskrant* op basis van cijfers van het Nederlands Letterenfonds dat het auteurs nauwelijks lukt om te leven van hun literaire pen (Obbema 2018).

Zoals bovenstaande schets van bestaand empirisch onderzoek naar de ontvangers van literatuur laat zien, is er weinig bekend over de manieren waarop mensen poëzie ervaren, waarom

¹¹⁶ René Oskam heeft op Instagram bijvoorbeeld dertigduizend volgers, Lars van der Werf bijna vierentwintigduizend en Gewoon JIP tweeënzestigduizend. Zie ook het hoofdstuk over Instagrampoëzie. Het gedicht ‘de taal’ van Gerrit Kouwenaar werd bijvoorbeeld op 23 juni 2018 op Gedichten.nl geplaatst en werd op die plek binnen twee maanden bijna dertienduizend keer bekeken. Het gedicht ‘Droom’ van M. Vasalis werd op 20 januari 2019 op die site geplaatst en aldaar binnen anderhalf jaar meer dan honderdvijftienduizend keer bekeken en ‘liefde’ van Lucebert werd sinds 2003 meer dan honderdveertigduizend keer bekeken op Gedichten.nl (stand van zaken juni 2020).

ze dit doen, hoe vaak ze dit doen, of ze het zomaar tegenkomen van poëzie waarderen, of poëzie-ervaringen aanzetten tot meer poëzie-ervaringen, welke teksten mensen überhaupt als poëzie beschouwen en welke poëzie mensen goed en slecht vinden. Dit werden de focuspunten van het empirisch onderzoek in dit proefschrift.

2. Empirische methode

2.1 Kwantitatief en kwalitatief onderzoek

Om kennis te vergaren over de gebruikers en het gebruik van poëzie voerde ik zeven empirische onderzoeken uit: één grootschalige enquête (de nationale enquête), vier enquêteonderzoeken die ik samen ‘de casusenquêtes’ noem (de Plintenuquête, de Candlelightenuquête, de Instagramenuquête en de tatoeage-enquête), een crowdsourcingsonderzoek (Straatpoëzie.nl) en een databaseonderzoek (rouwadvertenties).

Deze empirische onderzoeken vormen een belangrijk deel van mijn proefschrift, maar functioneren vooral *in combinatie* met de overige onderdelen van het onderzoek, waarin via theoretische beschouwingen, institutionele analyses en ‘material readings’ het gebruik en de betekenis van poëzie buiten het boek worden onderzocht. De methodologie van dit onderzoek kan daarom gezien worden als ‘mixed methods’: ik combineer kwantitatief en kwalitatief onderzoek binnen één project, waarbij beide vormen bijdragen aan het gehele onderzoek.¹¹⁷ De enquêtes, het crowdsourcingsonderzoek en het databaseonderzoek kunnen niet over één kam worden geschoren; ze maken gebruik van verschillende kwantitatieve onderzoeksmethodes, die ik hieronder toelicht.

De enquêtes, het crowdsourcingsonderzoek en het databaseonderzoek zijn alle drie een combinatie van exploratief en descriptief onderzoek met afgebakende vraagstellingen; ze verkennen onderzoeksgebieden waar weinig tot niets over bekend is en ze resulteren voornamelijk in beschrijvingen van het onderzoeksobject. Er zijn verschillende redenen waarom ik voor deze drie vormen van empirisch onderzoek heb gekozen en niet voor bijvoorbeeld experimenten, waarbij variabelen worden gemanipuleerd, of voor vormen van kwalitatief empirisch onderzoek, zoals diepte-interviews en focusgroepen.

Ten eerste wilde ik vooral door middel van empirisch onderzoek *cijfers* verzamelen over reële poëziegebruikers, omdat die data een nodige aanvulling zijn op de beperkte kennis die wij hebben over de gebruikers van poëzie. Ten tweede was het onderzoeken van ‘sociale verschijnselen in hun natuurlijke context’, zoals de Nederlandse socioloog Hennie Boeije een kenmerk van veel kwalitatief onderzoek beschrijft, ‘met de nadruk op betekenissen, ervaringen, en gezichtspunten van alle betrokkenen’ (Boeije 2014: 22), geen toepasbare methode om de antwoorden te zoeken op de vragen die ik stelde. Dit komt voornamelijk doordat mensen poëzie ervaren op hele persoonlijke momenten (zoals tijdens uitvaarten en bruiloften), op onverwachte momenten (bijvoorbeeld door het zomaar tegenkomen van poëzie op straat, op de tv of op social media), soms in het verleden en soms met lange tussenpozen, wat ervoor zorgt dat het methodologisch zeer tijdrovend en weinig efficiënt is om die ervaringen te observeren in de ‘natuurlijke context’ bij een grote steekproef. In de door mij gekozen methodes worden poëzie-ervaringen onderzocht als een sociaal verschijnsel, maar *in retrospectief*, waarbij de respondenten vragen beantwoorden over poëzie-ervaringen die ze in het verleden hebben gehad.

¹¹⁷ Pas als kwantitatief en kwalitatief onderzoek beide bijdragen aan het gehele onderzoek en als combinatie een meerwaarde vormen kan er volgens Hennie Boeije gesproken worden van succesvol ‘mixed methods’ (Boeije 2014: 35).

De belangrijkste reden om voor kwantitatief onderzoek te kiezen heeft echter met de representatie te maken. In kwalitatief onderzoek wordt normaliter met een relatief kleine steekproef gewerkt (29). Dit heeft een praktische reden: het onderzoek wordt ook wel ‘intensief onderzoek’ genoemd, omdat de gesprekken en de analyses veel tijd kosten. De onderzochte personen vormen normaliter geen representatieve steekproef van de onderzochte populatie. Omdat mijn onderzoek zich richt op poëzie met een groot bereik en op het publiek van poëzie, wilde ik dat mijn empirische methodologie die massaliteit spiegelde. Ik koos er daarom voor om te werken met steekproeven die representatief zijn voor een selecte populatie (bijvoorbeeld ‘de luisteraars van Candlelight’) én met steekproeven die representatief zijn voor de gehele volwassen Nederlandse bevolking (in de nationale enquête), zodat mijn conclusies generaliseerbaar zijn.¹¹⁸

Hoewel ik bewust voor kwantitatief empirisch onderzoek heb gekozen, speelt kwalitatief empirisch onderzoek toch op drie manieren een rol in dit onderzoek. Ten eerste heb ik, om het kwantitatief onderzoek voor te bereiden en hypothesen te genereren, gesprekken gevoerd met betrokken actoren, zoals medewerkers van Het Literatuurhuis, Stichting Plint, Stichting Lezen, het Nederlands Letterenfonds en muurgedichtenstichtingen, met Jan van Veen van Candlelight, met Instagramdichters en -volgers en met poëzietatoeagedragers. Deze gesprekken dienden om ook van andere actoren te horen wat zij al wisten en wat zij nog wilden weten over het gebruik van poëzie door een breed publiek. In alle enquêtes zijn daarom ook vragen toegevoegd die zijn voorgesteld door de organisatie met wie ik samenwerkte (deze vragen zijn in de vragenlijsten aangegeven met een *). Sommige van mijn empirische onderzoeken mondden ook uit in concreet en praktisch advies aan actoren binnen en buiten het literaire veld (zie bijvoorbeeld paragraaf 4 in Van der Starre 2017a); een vorm van wetenschapsvalorisatie waar ik ook met dit proefschrift aan hoop bij te dragen.

Ten tweede speelt kwalitatief onderzoek een rol in de enquêteonderzoeken omdat ik naast gesloten vragen ook open vragen opnam, waarop de respondenten desgewenst uitgebreid antwoord konden geven. De vragen kunnen gezien worden als semi-kwalitatief onderzoek en de verwerking van de antwoorden kan gezien worden als een kwalitatieve analyse, omdat ik de antwoorden heb gecodeerd.

In dit onderzoek heb ik bewust niet gekozen voor de kwantitatieve onderzoeksvorm van de ‘true experiment’, waarbij variabelen worden gemanipuleerd (Van der Peer, Hakemulder & Zyngier 2012: 125), omdat over de hier centrale onderwerpen nog zo weinig bekend was op exploratief en descriptief niveau. Verschillende ‘true experiment’-formats zouden in de toekomst echter interessant vervolgonderzoek kunnen opleveren, bijvoorbeeld op het gebied van ‘poëziegehalte’.¹¹⁹ Wel heb ik statistische analyses uitgevoerd om te onderzoeken of bepaalde variabelen correleren: in de nationale enquête onderzocht ik bijvoorbeeld de relatie tussen de subjectvariabelen gender, leeftijd en poëziebundelleesgedrag aan de ene kant en de afhankelijke variabelen in de vorm van veertig verschillende soorten poëzie-ervaringen aan de andere kant. Omdat ik met subjectvariabelen werk, kan ik geen uitspraken doen over causale verbanden (Idem). Uit de nationale enquête blijkt

¹¹⁸ Hiervoor was het nodig om mijzelf, een literatuurwetenschapper die niet opgeleid is om empirisch onderzoek te doen, bij te scholen in verschillende aspecten van sociologie, statistische analyse en het softwareprogramma SPSS.

¹¹⁹ Een ‘true experiment’ zou bijvoorbeeld nieuwe inzichten kunnen leveren op het gebied van welke tekstenmerken ervoor zorgen dat mensen een tekst als poëzie beschouwen, door variabelen als ‘regellengte’, ‘beeldspraak’, ‘rijm’, ‘aanspreekvorm’ en in het geval van Instagrampoëzie bijvoorbeeld ‘hashtags’ en ‘vormgeving’ te manipuleren. Zie de resultaten van de nationale enquête en de Instagramenquête voor de empirische inzichten die ik tot nu toe heb vergaard op het gebied van ‘poëziegehalte’.

bijvoorbeeld dat vrouwen het zomaar tegenkomen van poëzie hoger waarderen dan mannen. Dit is een correlatie tussen gender en de waardering voor het zomaar tegenkomen van poëzie die statistisch significant is. *Waarom* vrouwen deze ervaringen hoger waarderen dan mannen is hiermee echter niet duidelijk geworden en vraagt om vervolgonderzoek. Bovendien is niet uitgesloten dat een andere variabele dan gender hier een rol speelt. Deze nuances op het gebied van causaliteit gelden voor alle uitspraken in dit onderzoek over de correlaties tussen variabelen.

In wat volgt, ga ik in op de opzet en analysemethodes van de nationale enquête. Daarna presenteer ik de belangrijkste resultaten (Paragraaf 2.2.5), die ik vervolgens onder de kop 'Discussie' aan een kritische reflectie onderwerp (Paragraaf 2.2.6).

2.2 De nationale enquête

2.2.1 Doelen

De doelen van de nationale enquête waren het in kaart brengen van:

- wat volwassenen in Nederland als poëzie beschouwen;
- hoe vaak volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie;
- de manieren waarop volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie;
- de redenen waarom volwassenen in Nederland poëzie lezen, schrijven, beluisteren en delen;
- de mate waarin volwassenen in Nederland de poëzie waarderen die ze zomaar tegenkomen;
- de relaties tussen het ervaren van poëzie enerzijds en gender, leeftijd en poëziebundelleesgedrag anderzijds.

2.2.2 Opzet enquête

De nationale enquête voerde ik uit in samenwerking met Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds, die mij zowel financieel als inhoudelijk steunden in het opzetten en uitvoeren van het onderzoek. Onderzoeksbureau MarktEffect nam tussen 12 en 30 september 2016 de enquête af onder 1003 Nederlandse¹²⁰ respondenten van achttien jaar of ouder, die ze willekeurig selecteerden uit een panel met 255.000 leden. Het invullen van de vragenlijst gebeurde online en duurde ongeveer vijftien minuten per persoon.¹²¹

MarktEffect leverde mij daarna de ruwe data die de enquête opleverde. Alle analyses zijn door mijzelf uitgevoerd. Ik publiceerde in september 2017 de resultaten van de enquête in het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland. Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie*, uitgegeven door Stichting Lezen (Van der Starre 2017a). Wat hieronder volgt is een ingekorte versie van dat rapport (het complete rapport is te vinden in Bijlage I).

De 1003 respondenten vormden een representatieve steekproef van de volwassen Nederlandse bevolking wat betreft gender, leeftijd en regio. De groep respondenten was niet representatief wat betreft hoogst afgeronde opleiding. De categorie 'lager onderwijs' is in de steekproef ondervertegenwoordigd en de categorie 'hbo / wo (hts, heao)' is oververtegenwoordigd. De overige drie categorieën zijn wél representatief vertegenwoordigd.¹²² Het aantal respondenten in

¹²⁰ De keuze om enkel Nederland te onderzoeken en niet ook Vlaanderen, is van praktische aard: beide partners van de nationale enquête (Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds) richten zich uitsluitend op Nederland. De enquête zou in Vlaanderen herhaald moeten worden om een vergelijking te kunnen trekken tussen de poëzie-ervaringen van Nederlandse en Vlaamse volwassenen.

¹²¹ MarktEffect betaalde de respondenten, zoals bij al hun onderzoeken, een kleine vergoeding voor het invullen van de enquête.

¹²² Te weten de categorieën 'vmbo / mavo / lbo', 'mbo (mts, meao)' en 'havo / vwo (hbs, mms)'.

de groep 'lager onderwijs' is te laag om over de variabele 'opleidingsniveau' te rapporteren. Ik doe daarom geen uitspraken over de relatie tussen poëzie-ervaring en opleidingsniveau.

Ik koos er bewust voor om enkel respondenten van achttien jaar en ouder te ondervragen. Dit deed ik omdat ik wilde weten hoe vaak en op welke manieren mensen in Nederland in aanraking komen met poëzie, zonder dat die ervaringen hen wordt opgelegd tijdens lessen op de basisschool en de middelbare school. Over poëzie op school is eerder enquête-onderzoek uitgevoerd, terwijl over poëzie-ervaringen buiten de context van het onderwijs weinig bekend was.¹²³

De enquête heb ik ontworpen op basis van een bestaande vragenlijst, namelijk de enquête uit het onderzoek *Poetry in America* (2006) van The Poetry Foundation, uitgevoerd door Lisa K. Schwartz, Lisbeth Goble, Ned English en Robert F. Bailey. Die bestaande vragenlijst heb ik ingekort. Dit deed ik omdat mijn enquête online werd afgenomen en niet, zoals de Amerikaanse versie, telefonisch. MarktEffect liet weten dat in verband met de online aandachtspanne van de respondenten het invullen van de vragenlijst niet langer mocht duren dan vijftien minuten. Om dit mogelijk te maken, koos ik ervoor om de vragen over het lezen en horen van poëzie in de kindertijd uit de Amerikaanse lijst weg te laten.¹²⁴ Ook beperkte ik het aantal vragen over non-poëzie-gerelateerde vrijetijdsbestedingen, werk en sociale relaties. Dit deed ik omdat over die zaken veel bekend is uit andere onderzoeken. De onderdelen van het Amerikaanse onderzoek over het imago van de poëzie en gedichten die mensen uit het hoofd kennen, bracht ik in mijn onderzoek terug tot twee kleinere onderdelen: een sectie over welke tekstsoorten men als poëzie beschouwt en negen vragen over welke dichters en poëzie men noemt als voorbeelden van goede en slechte dichters en poëzie. Daarnaast paste ik de vragenlijst aan de Nederlandse situatie aan door typische Nederlandse fenomenen, zoals Sinterklaasgedichten, huisdichters van tv-programma's en het Poëzieweekgeschenk, toe te voegen. De complete vragenlijst is te vinden in Bijlage I.

In de enquête werd gevraagd naar de persoonlijke gegevens van de respondenten, waaronder gender, leeftijd en woonplaats. Vervolgens werd gevraagd naar de frequentie waarmee de respondenten zich via verschillende kanalen informeren over de actualiteit en hoe vaak ze fictieteksten en non-fictieteksten lezen.

De rest van de vragenlijst bestond uit vragen over poëzie, opgedeeld in drie delen. Het eerste deel draaide om de vraag wat mensen als poëzie beschouwen. De respondenten kregen een lijst te zien met veertien tekstsoorten, die werden beschreven in één zin, zoals 'de teksten die mensen schrijven als Sinterklaasgedicht' en 'de teksten die worden voorgedragen tijdens een poetry slam'. Voor ieder voorbeeld gaven de respondenten aan of ze die tekstsoort kennen en of ze die tekstsoort als poëzie beschouwen of niet.

In het tweede deel beantwoordden de respondenten veertig vragen over de frequentie waarmee ze poëziebundels lezen, poëzie schrijven, naar poëzie luisteren, naar poëzie zoeken op het internet, poëzie delen en poëzie zomaar tegenkomen. Ook werd gevraagd naar de redenen waarom de respondenten ervoor kiezen om poëziebundels te lezen, naar poëzie te luisteren, naar poëzie te zoeken op het internet en poëzie te delen. Daarnaast werd de respondenten negen keer gevraagd om voorbeelden te noemen van poëzie; dit waren optionele vragen.

Het derde deel draaide om de waardering voor het zomaar tegenkomen van poëzie. Deze vragen werden alleen ingevuld door respondenten die eerder aangaven poëzie zomaar tegen te komen.

¹²³ Zie bijvoorbeeld Oberon 2016.

¹²⁴ De meerkeuzeantwoorden over frequenties bevatten wel de optie 'Minder vaak dan een keer per jaar', dus poëzie-ervaringen die respondenten vroeger hadden en nu niet meer, kwamen toch mee in de antwoorden.

2.2.3 Verscheidenheid van poëzie

De brede kijk op poëzie in deze enquête bracht niet alleen een scala aan verschillende media met zich mee (internet, podia, openbare ruimte etc.), maar ook een verscheidenheid aan poëzie. Respondenten konden bij de vragen over het lezen, beluisteren, zoeken, tegenkomen en delen van poëzie denken aan voorbeelden van geïnstitutioneerde dichters en gedichten die in het literaire veld bekendstaan als 'erkend' en 'literair', maar ze konden ook denken aan dichters die minder 'erkend' zijn (zoals cabaretiers en poetry slammers) en gedichten die minder als 'literair' geboekstaafd zijn (zoals versjes op gedichtenwebsites) of die door de traditionele kanalen meestal niet als poëzie beschouwd worden (zoals Sinterklaasgedichten).

Het was daarom van belang om te weten welke tekstsoorten de respondenten als poëzie beschouwen en aan welke teksten de respondenten dachten bij het beantwoorden van de vragen over poëzie. Om dit mogelijk te maken kende het onderzoek de volgende drie aspecten. Ten eerste werd de respondenten zoals gezegd gevraagd om in een lijst met voorbeelden aan te geven of ze deze teksten poëzie vinden, geen poëzie vinden of niet kennen. Bij deze vragen bepaalden de respondenten voor zichzelf wat onder de term 'poëzie' valt. De resultaten bieden zicht op de manieren waarop in Nederland de term 'poëzie' wordt begrepen en gebruikt.

Ten tweede werd er vervolgens een definitie van 'poëzie' gegeven waarmee in de rest van het onderzoek gewerkt werd (Afbeelding 1 en 2). Dit betrof een institutionele definitie, waarbij een brede opvatting van 'instituties' gepresenteerd werd: niet alleen uitgevers, maar ook poëziewebsites en gemeentes kunnen bijvoorbeeld instituties zijn die een tekst 'poëzie' of 'een gedicht' noemen. Teksten op muziek werden in de definitie uitgesloten en er werd aangegeven dat de vragen enkel over Nederlandstalige poëzie zouden gaan. Op deze manier werd er voor zover mogelijk voor gezorgd dat de respondenten bij het beantwoorden van de overige vragen één en dezelfde opvatting van de term 'poëzie' hanteerden.

Ten derde werd de respondenten zoals gezegd negen keer gevraagd om een voorbeeld te geven van een gedicht of dichter, telkens in een andere context en met betrekking tot een ander medium: vier keer een voorbeeld van een dichter of van poëzie die ze goed vinden, vier keer een voorbeeld van een dichter of van poëzie die ze slecht vinden en een keer een voorbeeld van poëzie die ze gedeeld hebben met anderen. Deze rijen met voorbeelden bieden niet alleen zicht op de poëzievoorkeuren van volwassenen in Nederland, op hun kennis van gedichten en dichters en daarmee de bekendheid en populariteit van Nederlandstalige dichters, maar ook op de status van de dichters en gedichten die mensen lezen, beluisteren en tegenkomen.

Definitie van poëzie voor de rest van dit onderzoek

Je hebt zonet aangegeven wat jouw persoonlijke opvatting is van poëzie.

We spreken nu af wat de definitie is van poëzie voor de rest van dit onderzoek. Dat betekent niet dat je eerder een 'verkeerde' definitie hebt gegeven. Het betekent alleen dat het voor dit onderzoek belangrijk is dat alle respondenten vanaf nu dezelfde definitie gebruiken.

De volgende vier punten zijn zeer belangrijk voor de rest van dit onderzoek:

- In dit onderzoek worden 'gedichten' en 'poëzie' vanaf nu door elkaar gebruikt. Waar 'poëzie' staat had net zo goed 'gedichten' kunnen staan en andersom. Er is in dit onderzoek dus geen betekenisverschil tussen die twee woorden.
- In dit onderzoek geldt vanaf nu de volgende definitie:

iets is poëzie als het poëzie genoemd wordt, iets is een gedicht als het een gedicht genoemd wordt en iemand is dichter als hij/zij een dichter genoemd wordt.

Bijvoorbeeld:

- er staat 'poëzie' op de omslag van een boek;
 - een auteur wordt aangekondigd als 'dichter';
 - een website wordt een 'gedichtenwebsite' genoemd;
 - een optreden wordt aangekondigd als een 'poëzie-optreden';
 - iemand kondigt aan 'een gedicht' voor te lezen;
 - een gemeente zegt 'muurgedichten' te hebben verspreid in de stad.
- Teksten op muziek vallen in dit onderzoek niet onder 'poëzie' of 'gedichten'. De volgende voorbeelden zijn in dit onderzoek dus geen poëzie en geen gedichten:
 - songteksten;
 - cabaretliedjes;
 - rapteksten;
 - kinderliedjes.

Dit onderzoek gaat enkel over Nederlandstalige poëzie. Engelstalige gedichten tellen dus bijvoorbeeld niet mee. Nederlandse vertalingen van gedichten wel.

Afbeelding 1. De definitie die na het eerste deel van de enquête werd getoond.

We gebruiken deze definitie van poëzie in dit onderzoek:

- Er is in dit onderzoek geen betekenisverschil tussen 'poëzie' en 'gedichten'
- In dit onderzoek geldt de volgende definitie: *iets is poëzie als het poëzie genoemd wordt, iets is een gedicht als het een gedicht genoemd wordt en iemand is dichter als hij/zij een dichter genoemd wordt.*
- Teksten op muziek vallen in dit onderzoek niet onder 'poëzie' of 'gedichten'.

Dit onderzoek gaat enkel over Nederlandstalige poëzie.

Afbeelding 2. De korte definitie die tijdens het invullen van de enquête constant in beeld was.

2.2.4 Analysemethodes

In de analyse van de resultaten maakte ik een onderscheid tussen de respondenten die een bepaalde poëzie-ervaring *nooit* meemaken (de niet-poëziegebruikers) en de respondenten die een bepaalde poëzie-ervaring *ooit* meemaken (alle poëziegebruikers). Deze tweede categorie valt uiteen in twee subcategorieën: frequente poëziegebruikers, die een bepaalde poëzie-ervaring *één keer per maand of vaker* meemaken, en incidentele poëziegebruikers, die een bepaalde poëzie-ervaring *één keer per halfjaar of minder vaak* meemaken. Het onderscheid tussen frequente en incidentele poëziegebruikers maakte ik op basis van de frequentieschaal die werd gehanteerd in het onderzoek *Poetry in America* (2006), waar ik mijn vragenlijst op baseerde (Schwartz e.a. 2006).¹²⁵

Ik doe alleen verslag van relaties tussen variabelen die significant zijn en die matig, matig sterk of sterk zijn. Ik gebruikte voor mijn analyses verschillende tests in SPSS en ik hanteerde, zoals gebruikelijk, een Alpha Level van 0.05.¹²⁶ Voor de analyse van de antwoorden op de open vragen over voorbeelden van poëzie codeerde ik de antwoorden.¹²⁷

¹²⁵ De eerste twee punten op de uit zeven punten bestaande frequentieschaal in het Amerikaans onderzoek beschouw ik als 'frequent', te weten 'A few times a month' en 'Once a month' (Schwartz e.a. 2006: 43).

¹²⁶ De tests die ik gebruikte waren een Chi Square Test, een one-way ANOVA, een Somers' d-test, een Kruskal-Wallis H en een Chi Square Test of Independence.

¹²⁷ De respondenten konden in hun antwoorden zonder maximum voorbeelden geven van poëzie. Ik splitste de antwoorden op in bruikbare en onbruikbare antwoorden. Onbruikbare antwoorden bestonden uit enkel een

2.2.5 Belangrijkste resultaten

Hieronder doe ik verslag van de belangrijkste resultaten van de nationale enquête. In de hierop volgende paragraaf met de kop 'Discussie' ga ik dieper in op de mogelijke interpretaties van de resultaten. Ook vergelijk ik de resultaten met de conclusies van eerdere onderzoeken en reflecteer ik kritisch op de beperkingen van het onderzoek. Een compleet overzicht van alle resultaten en statistische analyses is te vinden in het rapport *Poëzie in Nederland (2017)* (Bijlage I).

Poëzie: een wijdverspreid genre

Nagenoeg alle volwassenen in Nederland komen in aanraking met poëzie, namelijk 97% van alle Nederlanders van achttien jaar en ouder. Hieronder vallen alle manieren en frequenties waarop mensen poëzie lezen, schrijven, beluisteren, delen en zomaar tegenkomen. Hierbij geldt dat poëzie alles is wat als poëzie gepresenteerd wordt, met uitzondering van teksten op muziek en niet-Nederlandstalige teksten. In Tabel 1 staat de top tien van manieren waarop volwassenen in Nederland poëzie ervaren (uit een lijst met in totaal veertig verschillende manieren waarop mensen poëzie ervaren).

Type poëzie-ervaring	Percentage
1 Poëzie zomaar tegenkomen tijdens een gelegenheid (huwelijk, uitvaart, speech etc.)	84
2 Poëzie zomaar tegenkomen op televisie	72
3 Poëzie zomaar tegenkomen in de openbare ruimte (bijv. een muurgedicht)	70
4 Poëzie zomaar tegenkomen in een tijdschrift	68
5 Poëzie zomaar tegenkomen in het huis van iemand anders (bijv. op een muur, kussensloop, poster, scheurkalender)	68
6 Poëzie zomaar tegenkomen in de krant	67
7 Naar poëzie luisteren tijdens een live besloten voordracht (bijv. tijdens een huwelijk, uitvaart, speech)	66
8 Poëzie zomaar tegenkomen op social media	64
9 Poëzie zomaar tegenkomen op de radio	61
10 Poëzie zomaar tegenkomen op een website	57

Tabel 1. Top tien van manieren waarop volwassenen in Nederland poëzie ervaren (in percentages van de hele volwassen bevolking) ($n = 1.003$). De complete lijst met de veertig soorten poëzie-ervaringen is te vinden in Bijlage I.

Poëzie: een non-boekgenre

Tabel 1 laat zien dat voor de meeste volwassen Nederlanders poëzie vooral een fenomeen is dat buiten het papieren boek wordt ervaren. De top tien van vaakst voorkomende poëzie-ervaringen bestaat namelijk geheel uit non-boekpoëzie. Daarmee samenhangend laat Tabel 1 zien dat de meeste poëzie-ervaringen bestaan uit het lezen of horen van één los gedicht. Het achter elkaar

voor- of achternaam die naar meerdere auteurs kon verwijzen, een enkel woord dat naar meerdere titels kon verwijzen, slechts het woord 'ja' of 'nee' en verwijzingen naar niet-Nederlandstalige schrijvers en boeken. De bruikbare antwoorden splitste ik op in enerzijds namen van dichters en anderzijds overige bruikbare antwoorden. Ieder geldig antwoord telde ik als één, ook als dezelfde respondent bij verschillende open vragen hetzelfde antwoord gaf. Omdat de respondenten vooral namen van dichters noemden (en in veel mindere mate titels van bundels en gedichten), zette ik vervolgens de boek- en gedichtentitels om in de namen van dichters. Ik codeerde daarna iedere dichter met één van de volgende vijf labels: 'g' (geïnstitutionaliseerd), 'g/ls' (geïnstitutionaliseerd/liedschrijver), 'ls' (liedschrijver), 'o' (onbekende uitgeverij) en 'pr' (prozaschrijver). Ik heb geprobeerd om deze labels zo concreet mogelijk van elkaar te onderscheiden op basis van institutionele kenmerken, maar uiteraard zal over de indeling van sommige namen discussie mogelijk zijn. Zie Bijlage I.

ervaren van een verzameling gedichten, bijvoorbeeld in de vorm van een poëziebundel, is een minder vaak voorkomende poëzie-ervaring onder volwassenen in Nederland. Het lezen van (delen van) een poëziebundel eindigde op plaats veertien (poëziebundel lezen die je hebt gekregen), plaats zeventien (die je zelf hebt gekocht) en plaats vierentwintig (die je hebt geleend).

Poëzie: een sociaal en collectief genre

De top tien in Tabel 1 laat zien dat poëzie voor volwassenen in Nederland vooral een sociaal fenomeen is dat collectief ervaren wordt. De manier waarop de meeste Nederlanders poëzie ervaren is tijdens een gelegenheid, zoals een huwelijk of uitvaart, in mondelinge of geschreven vorm (84% van de volwassenen in Nederland heeft dit meegemaakt); deze poëzie-ervaring staat op de eerste plaats in de lijst. Ook het samen luisteren naar poëzie tijdens een live besloten voordracht, zoals een huwelijk of uitvaart (66%), behoort tot de vaak voorkomende poëzie-ervaringen in Nederland.

De sociale en collectieve context van poëzie speelt een belangrijke rol bij het in aanraking komen met poëzie. De meest voorkomende manieren waarop Nederlanders poëzie ervaren, hebben te maken met een sociale en collectieve context. Het schrijven van poëzie voor een speciale gelegenheid is bijvoorbeeld de vaakst voorkomende reden om gedichten te schrijven en het luisteren naar poëzie tijdens een huwelijk, uitvaart of speech is de vaakst voorkomende manier om naar poëzie te luisteren. Ook online is het sociale aspect belangrijk. Het zoeken naar poëzie op het internet om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid is namelijk de vaakst voorkomende reden om te zoeken naar poëzie online. Hetzelfde geldt voor het delen en tegenkomen van poëzie. Het voordragen van poëzie tijdens een huwelijk, uitvaart of speech is de vaakst voorkomende manier om poëzie te delen en het tegenkomen van poëzie tijdens een gelegenheid is de vaakst voorkomende manier om poëzie zomaar tegen te komen. Ook de vaakst voorkomende manier waarop poëzie in een boek wordt gelezen heeft een sociaal aspect: de meeste mensen lezen poëziebundels die ze van anderen hebben gekregen.

De collectieve ervaring van poëzie krijgt ook vorm via media waarin mensen tegelijkertijd en/of op grote schaal dezelfde poëzie ervaren. Bijna driekwart van de Nederlanders komt zomaar poëzie tegen op televisie; dit is de tweede meest voorkomende poëzie-ervaring in Nederland. Op nummer drie staat het zomaar tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte: zeven op de tien Nederlanders maakt dit mee. Ook het zomaar tegenkomen van poëzie in een tijdschrift, in de krant, op social media, op de radio of op een website overkomt de meeste Nederlanders: zes op de tien maakt dit mee. Zelf deelt bijna een kwart van de volwassen Nederlanders poëzie via social media.

Ook op een kleinschaliger niveau hebben poëzie-ervaringen sociale eigenschappen: mensen delen gedichten met elkaar, geven elkaar poëzie cadeau en hangen poëzie op in hun huis. Twee derde van de Nederlandse volwassenen komt poëzie tegen in het huis van iemand anders (bijvoorbeeld op een muur, kussensloop, poster of scheurkalender), een derde geeft zelfgeschreven gedichten aan anderen, bijna een derde draagt poëzie voor aan een geliefde of een kind en een vijfde mailt poëzie naar anderen.

Poëzie: een mondeling genre

De sociale en collectieve aspecten van poëzie hangen gedeeltelijk samen met het feit dat veel volwassen Nederlanders in aanraking komen met poëzie in mondelinge vorm. Het tegenkomen van gedichten op televisie, tijdens een live besloten voordracht of op de radio overkomt een groot deel van de volwassen bevolking. Ook houden Nederlanders zich bezig met het voordragen van een

gedicht tijdens een besloten bijeenkomst, zoals een huwelijk of uitvaart (vier op de tien) en in privésituaties, bijvoorbeeld aan een geliefde of kind (bijna drie op de tien).

Poëzie: een cadeaugenre

Als we poëziebundels opdelen in bundels die mensen zelf kopen, bundels die mensen hebben gekregen en bundels die mensen hebben geleend, zien we dat poëziebundels die mensen hebben gekregen het meest worden gelezen: 40% van alle volwassenen in Nederland leest poëziebundels die ze hebben gekregen. Daarnaast geeft 29% poëziebundels cadeau aan anderen. Dit komt overeen met het percentage Nederlandse volwassenen dat poëzieobjecten, zoals poëzieboekjes, cadeau geeft.

Poëzie zomaar tegenkomen: waardering en potentie

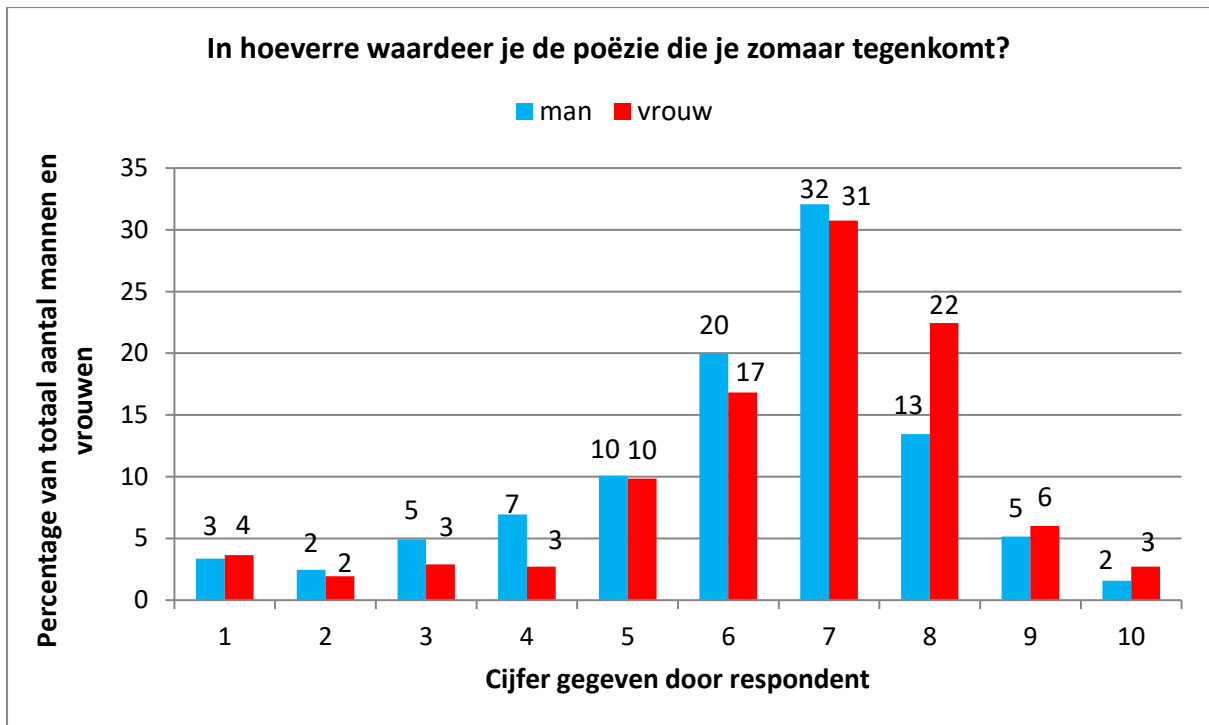
Zoals Tabel 1 laat zien, ervaren de meeste volwassen Nederlanders poëzie door gedichten zomaar tegen te komen. Mensen waarderen de poëzie die ze zomaar tegenkomen gemiddeld met een 6,4 op een schaal van 1 tot 10 (SD 1,9) en meer dan de helft geeft het zomaar tegenkomen van poëzie een 7 of hoger. Bijna de helft van de volwassen Nederlanders wil na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen: 48% antwoordde namelijk met een 6 of hoger op de vraag 'In hoeverre wil je na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen?'. Bijna 1 op de 3 mensen gaf een 7 of hoger als antwoord op die vraag en wil dit dus *graag*, maar ook bijna 1 op de 3 mensen gaf een 4 of lager en wil dit dus *niet graag*.

Op het gebied van gender zijn er statistisch significante correlaties gevonden voor het waarderen van het zomaar tegenkomen van poëzie. Vrouwen waarderen het zomaar tegenkomen van poëzie meer dan mannen.¹²⁸ En vrouwen willen meer dan mannen meer poëzie lezen of horen na het zomaar tegenkomen van poëzie.¹²⁹

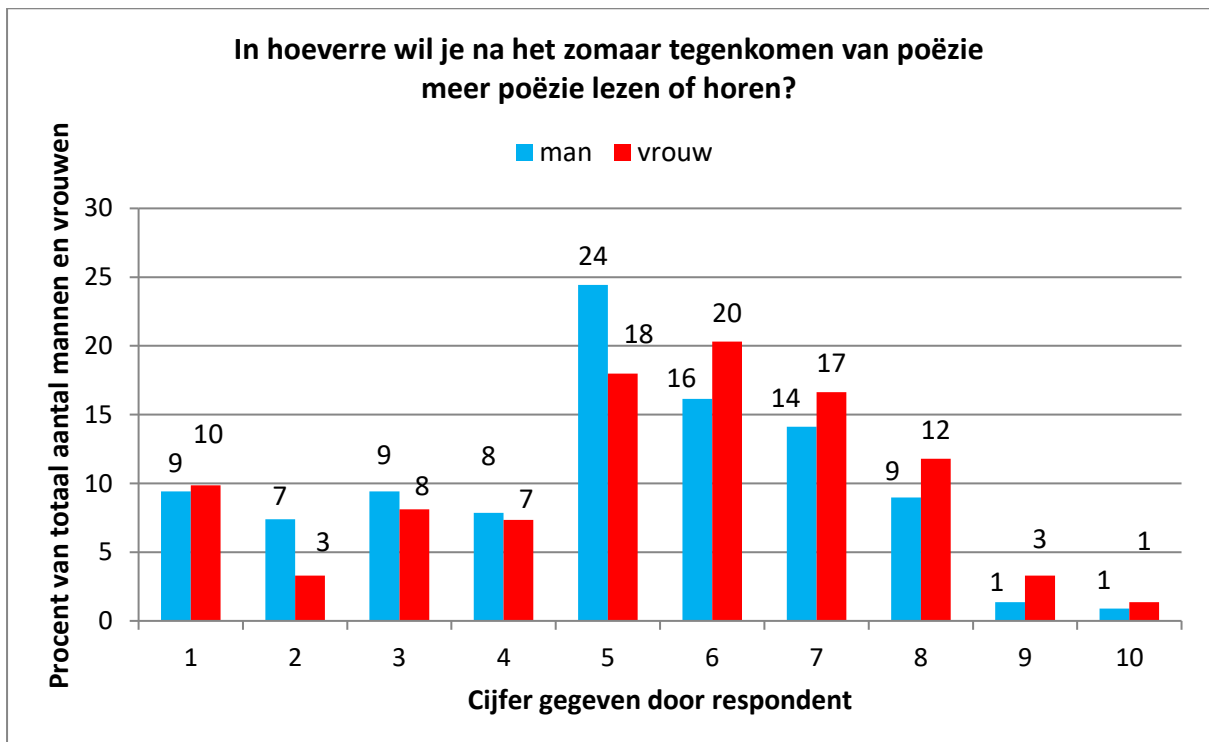
Grafiek 1 en Grafiek 2 tonen het percentage vrouwen en mannen dat met een bepaald cijfer tussen de 1 en 10 antwoordde op de vragen 'In hoeverre waardeert je de poëzie die je zomaar tegenkomt?' en 'In hoeverre wil je na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen?'. Deze vragen waren verplicht voor alle respondenten die aangaven poëzie zomaar tegen te komen.

¹²⁸ Een Chi Square Test of Independence is gebruikt om de relatie tussen gender en de waarderingsvragen te onderzoeken. Een significante relatie werd gevonden tussen gender en het antwoord op de vraag in hoeverre iemand de poëzie waardeert die ze zomaar tegenkomen [$\chi^2(9) = 26,041, p = .002$].

¹²⁹ Een Chi Square Test of Independence is gebruikt om de relatie tussen gender en de waarderingsvragen te onderzoeken. Een significante relatie werd gevonden tussen gender en het antwoord op de vraag in hoeverre iemand na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie wil lezen of horen [$\chi^2(9) = 22,417 p = .008$].



Grafiek 1. Alle antwoorden op de schaalvraag 'In hoeverre waardeer je de poëzie die je zomaar tegenkomt?', opgesplitst in percentage mannen ($n = 446$) en vrouwen ($n = 517$). Mannen geven gemiddeld een 6,2 ($SD 1,9$) en vrouwen geven gemiddeld een 6,6 ($SD 1,9$).



Grafiek 2. Alle antwoorden op de schaalvraag 'In hoeverre wil je na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen?', opgesplitst in percentage mannen ($n = 446$) en vrouwen ($n = 517$). Mannen geven gemiddeld een 5,0 ($SD 2,1$) en vrouwen geven gemiddeld een 5,4 ($SD 2,2$).

Gender, leeftijd en poëziebundelleesgedrag

Op het gebied van gender zijn er meer statistisch significante correlaties. Vrouwen schrijven vaker dan mannen poëzie alleen voor zichzelf¹³⁰ en om aan anderen te laten lezen.¹³¹ Vrouwen geven vaker dan mannen poëzieobjecten cadeau¹³² en delen vaker poëzie via social media.¹³³ Bovendien komen vrouwen vaker dan mannen zomaar poëzie tegen op een website, op social media en in het huis van iemand anders.¹³⁴ Mannen daarentegen komen vaker dan vrouwen zomaar poëzie tegen in de krant en op televisie.¹³⁵

Wat betreft leeftijd zijn enkel in vormen van het zomaar tegenkomen van poëzie statistisch significante correlaties te vinden. Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt in de openbare ruimte, op de radio, op een website, op social media en in het huis van iemand anders (bijvoorbeeld op een muur, kussensloop, poster of scheurkalender).¹³⁶ De relatie is het sterkst tussen leeftijd en poëzie tegenkomen op social media.

Daarnaast is er een significante, sterke positieve relatie tussen het lezen van een poëziebundel die je hebt gekocht en het zomaar tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte. Hoe vaker je een

¹³⁰ Een Kruskal-Wallis H test is gebruikt om te bepalen of er een verschil in scores is voor het schrijven van poëzie alleen voor jezelf tussen mannen (n = 466) en vrouwen (n = 537). De distributies van de scores waren niet gelijk voor beide groepen, zoals vastgesteld door een visuele inspectie van de boxplots. De mediaan was 7 ('Nooit') voor mannen en 7 voor vrouwen en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 4.677$, $p < .005$.

¹³¹ Idem voetnoot 130. De distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 4.890$, $p < .005$.

¹³² Idem voetnoot 130. De distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 9.561$, $p < .005$.

¹³³ Idem voetnoot 130. De distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 25.163$, $p < .001$.

¹³⁴ Een Kruskal-Wallis H test is gebruikt om te bepalen of er een verschil in scores is voor het zomaar tegenkomen van poëzie op een website tussen mannen (n = 466) en vrouwen (n = 537). De distributies van de scores waren niet gelijk voor beide groepen, zoals vastgesteld door een visuele inspectie van de boxplots. De mediaan was 6 ('Minder vaak dan een keer per jaar') voor mannen en 6 voor vrouwen en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 7.804$, $p < .005$. Wat betreft een verschil in scores voor het tegenkomen van poëzie op social media per gender: de distributies van de scores waren gelijk voor beide groepen, zoals vastgesteld door een visuele inspectie van de boxplots. De mediaan was 6 voor mannen en 5 ('Minstens een keer per jaar') voor vrouwen en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 25.398$, $p < .001$. Wat betreft een verschil in scores voor het tegenkomen van poëzie buiten het boek in het huis van iemand anders per gender: de distributies van de scores waren niet gelijk voor beide groepen, zoals vastgesteld door een visuele inspectie van de boxplots. De mediaan was 6 voor mannen en 6 voor vrouwen en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 17.572$, $p < .001$.

¹³⁵ Een Kruskal-Wallis H test is gebruikt om te bepalen of er een verschil in scores is voor het zomaar tegenkomen van poëzie in de krant tussen mannen en vrouwen. De distributies van de scores waren niet gelijk voor beide groepen, zoals vastgesteld door een visuele inspectie van de boxplots. De mediaan was 6 ('Minder vaak dan een keer per jaar') voor mannen en 6 voor vrouwen en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 12.405$, $p < .001$. Wat betreft het zomaar tegenkomen van poëzie op televisie per gender: de medianen waren hetzelfde als bij het tegenkomen van poëzie in de krant en de distributies van de scores verschillen significant tussen de twee groepen, $H(1) = 4.545$, $p < .005$.

¹³⁶ Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt in de openbare ruimte (Somers's $d = .155$ ($p < .001$)). Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt op de radio (Somers's $d = .117$ ($p < .001$)). Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt op een website (Somers's $d = .209$ ($p < .001$)). Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt op social media (Somers's $d = .213$ ($p < .001$)). Hoe ouder iemand is, hoe minder vaak iemand poëzie zomaar tegenkomt in het huis van iemand anders (Somers's $d = .166$ ($p < .001$)).

zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt in de openbare ruimte.¹³⁷ Omgekeerd is het ook zo dat hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, maar die relatie is minder sterk.¹³⁸ Daarnaast geldt dat hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je ook zomaar poëzie tegenkomt in alle andere vormen die onderzocht zijn, te weten: in de krant, in een tijdschrift, op televisie, op de radio, op een website, op social media, tijdens een gelegenheid, in het eigen huis en in het huis van iemand anders. In alle gevallen geldt dat het omgekeerde ook significant is, maar minder sterk.¹³⁹

Poëzie: emotie, gelegenheden en aan het denken gezet worden

De hoofdreden dat mensen ervoor kiezen om poëzie te ervaren is om geraakt te worden; dit is de vaakst genoemde reden om een poëziebundel te lezen (25% van de volwassen Nederlanders koos 'Om geraakt te worden') en om naar poëzie te luisteren (29%). Alleen voor het zoeken naar poëzie op het internet staat een andere reden op de eerste plaats, namelijk om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (26%). Dit is voor de andere categorieën de tweede meest genoemde reden. Aan het denken gezet worden is de derde meest genoemde reden om poëzie te ervaren.

Hoe bekender een tekstsoort, des te lager het 'poëziegehalte'

Tabel 2 en Tabel 3 laten zien dat over het algemeen geldt: hoe bekender een tekstsoort, des te lager het 'poëziegehalte'. Daarnaast geldt: hoe onbekender de tekstsoort, des te hoger het 'poëziegehalte'. Bundels in boekhandels, het Poëzieweekgeschenk, de teksten van de Dichter des Vaderlands en de teksten die tijdens poetry slams worden voorgedragen, zijn bijvoorbeeld relatief onbekend, maar worden door het grootste gedeelte van de mensen die de teksten kennen wel als

¹³⁷ Somers' $d = .327$ ($p < .001$).

¹³⁸ Somers' $d = .202$ ($p < .001$).

¹³⁹ Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt in de krant (Somers' $d = .415$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt in de krant, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .260$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt in een tijdschrift (Somers' $d = .446$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt in een tijdschrift, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .279$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt op televisie (Somers' $d = .324$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt op televisie, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .197$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt op de radio (Somers' $d = .307$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt op de radio, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .198$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt op een website (Somers' $d = .395$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt op een website, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .261$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt op social media (Somers' $d = .210$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt op social media, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .130$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt tijdens een gelegenheid (Somers' $d = .324$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt tijdens een gelegenheid, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .232$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je poëzie tegenkomt in je eigen huis (Somers' $d = .397$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt in je eigen huis, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .283$ ($p < .001$)). Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je poëzie tegenkomt in het huis van iemand anders (Somers' $d = .310$ ($p < .001$)). Hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt in het huis van iemand anders, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers' $d = .198$ ($p < .001$)).

poëzie beschouwd. Sinterklaasgedichten en Nijntjeboeken zijn daarentegen erg bekend, maar worden door de meeste mensen die de teksten kennen niet als poëzie beschouwd.

Teksten van Toon Hermans en teksten in poesiealbums scoren het hoogst op zowel 'bekendheid' als 'poëziegehalte' en kunnen gezien worden als de bekendste tekstsoorten die als poëzie worden beschouwd in Nederland (van de veertien genoemde tekstsoorten die de respondenten zijn voorgelegd).

	Soort tekst	Percentage van de respondenten dat de tekstsoort kent
1	Sinterklaasgedichten	90
2	Poesiealbums	86
3	Toon Hermans	81
4	Nijntjeboeken	80
5	Nationale Herdenking	75
6	Rouwadvertenties	73
7	Candlelight	61
8	Nico Dijkshoorn	60
9	Jeugd van Tegenwoordig	52
10	Bundels in boekhandel	52
11	Dichter des Vaderlands	45
12	Poëzieweekgeschenk	36
13	Poetry slams	31
14	Spinvis	25

Tabel 2. Een overzicht van welke soorten teksten de respondenten kennen (de 'bekendheid' van de teksten) (n = 1.003).

	Soort tekst	Percentage van de respondenten dat de tekstsoort poëzie vindt
1	Bundels in boekhandel	95
2	Poëzieweekgeschenk	88
3	Dichter des Vaderlands	85
4	Poetry slams	80
5	Toon Hermans	78
6	Candlelight	67
7	Poesiealbums	59
8	Nationale Herdenking	55
9	Spinvis	54
10	Rouwadvertenties	54
11	Nico Dijkshoorn	51
12	Sinterklaasgedichten	30
13	Nijntjeboeken	21
14	Jeugd van Tegenwoordig	19

Tabel 3. Een overzicht van welke soorten teksten de respondenten (die de tekstsoort kennen) poëzie vinden (het 'poëziegehalte' van de teksten) (n = 1.003).

Vooral mannelijke dichters zijn bekend, vooral vrouwelijke dichters en overleden dichters worden gewaardeerd

Nederlandse volwassenen noemen vooral mannelijke dichters wanneer er gevraagd wordt naar voorbeelden van poëzie (zie Tabel 4). In alle gevallen waarin de respondenten gevraagd werd een voorbeeld te geven van poëzie (negen keer in totaal) worden er meer mannen dan vrouwen in de antwoorden genoemd. Het maximale percentage vrouwen dat genoemd wordt is 20%: bij de vraag 'Kun je een poëziebundel, dichter of gedicht noemen die/dat je goed vindt?'. Het minimale percentage vrouwen dat genoemd wordt is 0%: bij de vraag 'Kun je een voorbeeld noemen van poëzie die je gehoord hebt en slecht vindt (naam van dichter, programma, festival, website etc.)?'

In alle categorieën wordt een hoger percentage mannen onder 'slechte poëzie' genoemd dan onder 'goede poëzie'; bij vrouwen is dit in alle categorieën andersom. Het is dus zo dat vrouwelijke dichters veel minder vaak genoemd worden dan mannelijke dichters, maar relatief gezien hoger gewaardeerd worden dan hun mannelijke collega's.

Vooral overleden dichters worden genoemd als voorbeeld van goede poëzie (63% van de 'goede dichters' zijn overleden) en vooral levende dichters worden aangehaald als voorbeeld van slechte poëzie (65% van de 'slechte dichters' zijn in leven).

Dichters die één of meerdere poëziebundels hebben uitgegeven bij een erkende uitgeverij (en geen liedschrijver of hoofdzakelijk prozaschrijver zijn) – oftewel: dichters die geconsacreerd zijn door literaire instituten – worden het vaakst genoemd wanneer er naar een voorbeeld van poëzie wordt gevraagd (47% van alle genoemde dichters zijn erkende dichters). De vaakst genoemde dichter (zie Tabel 4) is echter een dichter/liedschrijver (Toon Hermans), net als de vaakst genoemde vrouwelijke dichter (Annie M.G. Schmidt).

	Dichter	Aantal keer genoemd	Percentage voorbeeld goede of gedeelde poëzie	Percentage voorbeeld slechte poëzie
1	Toon Hermans	149	94	6
2	Nico Dijkshoorn	43	49	51
3	Jules Deelder	28	93	7
4	Annie M.G. Schmidt	12	100	0
5	Gerrit Komrij	11	100	0
6	Ida Gerhardt	11	100	0
7	Hendrik Marsman	10	100	0
8	Herman Finkers	9	56	44
9	Nel Benschop	8	100	0

Tabel 4. Een overzicht van de dichters die het vaakst worden genoemd in de antwoorden op de vragen naar voorbeelden van poëzie (als antwoord op negen vragen in totaal).

Uit Tabel 4 blijken Toon Hermans, Jules Deelder, Annie M.G. Schmidt, Gerrit Komrij, Ida Gerhardt¹⁴⁰, Hendrik Marsman en Nel Benschop de bekendste en de hoogst gewaardeerde dichters in Nederland zijn. Nico Dijkshoorn en Herman Finkers zijn de bekendste dichters die het minst worden gewaardeerd.

¹⁴⁰ Opvallend is dat in de inventarisatie van gedichten in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen op Straatpoezie.nl Ida Gerhardt ook bovenaan staat: op nummer 1, met 38 gedichten in de openbare ruimte (stand van zaken juni 2020). Zie het hoofdstuk over straatpoëzie.

2.2.6 Discussie

Poëzie: historisch perspectief

Het sinds het eind van de negentiende eeuw gangbare idee dat poëzie een genre is dat we individueel en in stilte lezen ('met een boekje in een hoekje') en het idee dat poëzie een autonome kunstvorm is die zich heeft losgezongen van het brede publiek, lijken op basis van de resultaten van dit onderzoek misvattingen te zijn. De resultaten laten zien dat voor de meeste volwassen Nederlanders poëzie aan het begin van de eenentwintigste eeuw juist een sociaal fenomeen is dat collectief ervaren wordt en een functie vervult in het sociale leven en in het privéleven. Dit laat zien dat poëzie geen 'elitaire kunstuiting' of 'een niche' is, maar juist een wijdverspreide kunst- en cultuurvorm. De sociale en collectieve aspecten van poëzie hangen gedeeltelijk samen met het feit dat veel volwassen Nederlanders in aanraking komen met poëzie in mondelinge vorm. Het tegenkomen van gedichten op televisie, tijdens een live besloten voordracht of op de radio overkomt een groot deel van de volwassen bevolking. Ook houden Nederlanders zich bezig met het voordragen van gedichten.

Het verhaal dat meermaals verteld is in de geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur over de omschakeling van een mondelinge, collectieve en sociale omgang met poëzie vóór 1880 naar een individuele en in stilte ervaren poëzie na 1880 (van een 'luistercultuur' naar een 'leeslampcultuur') verdient nuance. Uit de enquêteresultaten blijkt namelijk dat die kenmerken aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog steeds gelden voor het grootste gedeelte van de poëziegebruikers.

Historisch letterkundige Willem van den Berg schreef in 2015 dat wij ons tegenwoordig nauwelijks meer kunnen voorstellen hoe de negentiende-eeuwer omging met de poëzie, 'omdat de conventie van het stillezen, met een boekje in een hoekje, de huidige poëziefestivals ten spijt, maatgevend is geworden. Zo niet in de negentiende eeuw. Geen "close reading", maar "clear speaking" was het devies.' (Van den Berg 2015: 149). Dit lijkt echter niet correct te zijn. Voor de meeste Nederlanders is hoe de negentiende-eeuwer omging met poëzie nog steeds het devies: collectief luisteren naar poëzie en het ontvangen en delen van poëzie in sociale contexten, buiten het boek om, is wat de meeste poëziegebruikers doen. Terwijl verschillende vormen van 'close reading' worden uitgevoerd door sommige neerlandici en literatuurwetenschappers, door sommige docenten en scholieren in het schoolvak Nederlands en door sommige boekenclubleden, lijken vooral vormen van 'clear speaking' nog steeds belangrijk te zijn voor volwassenen die poëzie ervaren in Nederland.

Een beperking van de nationale enquête is dat het onderzoek een momentopname is. De resultaten zeggen iets over de manieren waarop volwassenen in Nederland in september 2016 aangaven poëzie te (hebben) ervaren, maar geven bijvoorbeeld niet aan of dit veranderd is ten opzichte van eerdere jaren. Het structureel herhalen van de enquête zou dit mogelijk maken. Het lijkt er echter op dat de mondelinge, collectieve en sociale vormen van poëzie-ervaringen ook al in de twintigste eeuw veel gebruikelijker waren dan het lezen van poëzie in boeken. Het proefschrift van G.W. Huygens uit 1946 over het publiek van Nederlandse literatuur laat bijvoorbeeld zien dat er sinds die tijd niet veel veranderd is in de kijk op de stand van poëzie: ook hij stelt dat poëziebundels slecht verkopen (Huygens heeft het over de periode van de achttiende eeuw tot zijn eigen tijd), maar dat poëzie buiten het boek volop leeft, zoals het straatlied, de declamaties van gedichten in koffiehuisen en gememoriseerde gedichten (Huygens 1946: 12, 29, 62). Huygens stelt dat de dichtkunst 'weinig succes' heeft in vergelijking met romans, omdat de 'behoefte' aan poëziebundels niet groot is; poëziebundels verkopen slecht, behalve die van wat Huygens 'brooddichters' noemt;

schrijvers die in 'dichtwinkels' werken, volgens Huygens een typisch Hollands fenomeen¹⁴¹, 'bruiloftdichters', de makers van 'straatliederen' en de auteurs van 'stichtelijke lyriek' (58, 64-65). Om te tonen dat de negentiende-eeuwse dichter Nicolaas Beets zeer populair was, somt Huygens vooral poëzie buiten het boek op: zangen, volksdeuntjes, verzen bij kunstplaten, levensliederen, liedjes en voordrachten (129). Ook in Huygens' gedachte-experiment waarin hij Beets in zijn eigen tijd plaatst komen enkel voorbeelden van poëzie buiten het boek voor: Beets was 'een man die in onze dagen op geregelde tijden voor de microfoon zou staan en bij alle koninklijke plechtigheden teksten zou leveren voor rijmprenten' (130). Over zijn eigen tijd schrijft Huygens dat weinig mensen na hun schooljaren nog gedichten in boeken lazen, maar dat de dichtkunst voornamelijk ervaren werd via rijmprenten en tijdens het luisteren naar gedichten die door declamatoren werden voorgedragen voor feestelijke gelegenheden (202).

Al is de nationale enquête een momentopname, in combinatie met kennis over het gebruik van poëzie in het verleden doen de resultaten vermoeden dat van een historische rode draad gesproken kan worden waarin poëzie voor de meeste mensen een sociaal en collectief fenomeen is, dat vooral buiten het boek en, nog specifiek, in mondelinge vorm wordt ervaren.

Poëzie als gratis fenomeen

Een uitgebreidere kijk op de top tien in Tabel 1 laat zien dat de meest voorkomende vormen waarin volwassenen in Nederland poëzie ervaren niet alleen collectief, sociaal en buiten het boek zijn, maar ook: gratis. In acht van de tien gevallen betalen de gebruikers niet om de poëzie te ervaren.¹⁴² In veel van de gevallen gaat er bovendien geen geld naar de dichter of andere rechthebbenden. Het kan zijn dat de dichter betaald wordt om op te treden op tv of de radio, of voor de publicatie van een gedicht in een tijdschrift, krant of op een voorwerp in huis, maar dit gebeurt lang niet altijd. Bovendien worden dichters zelden tot nooit betaald wanneer hun poëzie wordt gebruikt voor een gelegenheid, tijdens een speech, in de openbare ruimte, op social media of op een website. In indirecte zin verdienen anderen wel geld aan de poëzie, zoals de televisie- en radiostations, gemeentes en de tijdschriften en kranten.

Relatie tussen poëzie lezen en tegenkomen

Zoals gezegd laten de resultaten zien dat hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je ook zomaar poëzie tegenkomt. Dit geldt voor alle manieren waarop je poëzie kunt tegenkomen die in dit onderzoek bestudeerd zijn.¹⁴³ Omgekeerd is het ook zo dat hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt, hoe vaker je een poëziebundel leest, maar die relatie is minder sterk.

Deze resultaten kunnen inhouden dat je alertheid voor poëzie toeneemt als je vaker poëzie ervaart. Bovendien zou een toename van het zomaar tegenkomen van poëzie ook een groei in het lezen van poëziebundels kunnen betekenen. Het is echter niet zeker of dit het geval is, omdat de

¹⁴¹ Huygens schrijft over dichtwinkels in de achttiende eeuw, maar volgens Adèle Nieuweboer is niet zeker dat dichtwinkels echt hebben bestaan. Het kan zijn dat er enkel op satirische wijze over werd geschreven in literaire tijdschriften (Nieuweboer 1986: 18).

¹⁴² Poëzie zomaar tegenkomen in een tijdschrift en in een krant zijn de twee uitzonderingen, maar ook daar betaalt men niet speciaal voor de poëzie. Televisiekijken en internetgebruik zijn gratis via de publieke omroep en openbare WiFi, al kosten televisietoestellen, pc's en smartphones natuurlijk geld. Buiten de publieke omroep en WiFi zijn er kosten verbonden aan televisiekijken en internetten, maar betaalt men alsnog niet speciaal voor de poëzie.

¹⁴³ Namelijk: in de krant, in een tijdschrift, op televisie, op de radio, op een website, op social media, tijdens een gelegenheid, in het eigen huis, in het huis van iemand anders en in de openbare ruimte.

analyses van deze relaties statistische correlaties onderzoeken en geen causale verbanden. Nader onderzoek zou moeten uitwijzen of andere variabelen hierbij een belangrijke rol spelen.

Opvallend is dat er een significante relatie bestaat tussen het lezen van zelfgekochte poëziebundels en het zomaar tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte, aangezien de openbare ruimte juist een plek is waar poëzie gratis toegankelijk is voor iedereen.¹⁴⁴ Plausibel is dat mensen die vaker poëziebundels lezen poëzie meer opmerken en/of beter onthouden. Een andere mogelijkheid is dat poëziebundellezers meer soorten teksten in de openbare ruimte als poëzie beschouwen. Daarnaast bestaat de kans dat er meer poëzie te lezen is op plekken in de openbare ruimte waar veel mensen komen die poëziebundels lezen, zoals bibliotheken en boekhandels.

De Amerikaanse cultuurwetenschapper Alan S. Brown concludeerde over cultuurparticipatie in brede zin dat er vijf gradaties bestaan van participatie met culturele fenomenen. De eerste stap om mensen te betrekken bij een type culturele uiting is volgens hem de toevallige ervaringen met die cultuurvorm. Die toevallige ontmoeting, in mijn onderzoek 'het zomaar tegenkomen van poëzie', noemt Brown 'ambient participation': het ervaren van cultuur die de participant niet zelf heeft bedacht, zoals het tegenkomen van architectuur en het horen van muziek in een winkel (aangehaald in: Waanders 2017: 27).

Browns idee over de potentie van 'ambient participation' is onder andere terug te zien bij de vele vormen van poëzie buiten het boek die worden gepresenteerd als 'instappoëzie', oftewel als een uitnodiging aan de gebruiker om actief op zoek te gaan naar meer poëzie. Uit de nationale enquête blijkt zoals gezegd dat bijna de helft van de volwassen Nederlanders na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie wil lezen of horen en dat bijna een derde dat graag wil (zij gaven een 7 of hoger). In combinatie met de hierboven genoemde conclusie dat het zomaar tegenkomen van poëzie mogelijk een groei in het lezen van poëziebundels zou kunnen betekenen, lijkt de potentie van 'ambient participation' voor poëzie als 'instappoëzie' reëel. Daarentegen laten de hierboven besproken resultaten over de correlaties tussen poëziebundels lezen en poëzie zomaar tegenkomen ook zien dat mensen die in hun leven reeds actief ervoor kiezen om (delen van) poëziebundels te lezen, vaker poëzie zomaar tegenkomen. Dat zou ook tot de conclusie kunnen leiden dat poëzie buiten het boek eigenlijk vooral mensen bereikt die sowieso al poëzie ervaren.¹⁴⁵ Om meer te weten te komen over het effect en de potentie van het zomaar tegenkomen van poëzie en de mechanismen die daarbij bepaalde groepen gebruikers in- en uitsluiten, zal meer onderzoek verricht moeten worden.

Vaakst genoemde dichters

Bij de conclusies over de bekendste, de hoogst gewaardeerde en de minst gewaardeerde dichters in Nederland horen twee belangrijke kanttekeningen. Ten eerste beantwoordde slechts een klein deel van de respondenten de vragen over goede en slechte dichters/poëzie: gemiddeld 11% van de respondenten vulde een antwoord in bij deze negen optionele vragen.

Ten tweede kunnen respondenten bij het beantwoorden van deze vragen beïnvloed zijn door de veertien voorbeelden van tekstsoorten die aan het begin van de enquête zijn beschreven in 'Poëzievragen Deel 1: Wat is poëzie?'. Zowel Toon Hermans als Nico Dijkshoorn kwamen voor in die lijst. Ook Anne Vegter, Spinvis, De Jeugd van Tegenwoordig, Stefan Hertmans en Ilja Leonard Pfeijffer

¹⁴⁴ Zie Straatpoezie.nl voor een inventarisatie van de poëzie die te lezen is in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen.

¹⁴⁵ Zie voor meer hierover het hoofdstuk over straatpoëzie.

worden echter genoemd in die lijst en die namen worden zelden tot nooit als antwoord gegeven op de open vragen (respectievelijk 3, 2, 1, 0 en 3 keer).

Ook moet opgemerkt worden dat deze resultaten laten zien dat dichters die ook liedschrijver zijn of waren, geliefd zijn onder volwassenen in Nederland, onder anderen Toon Hermans en Annie M.G. Schmidt. In de enquête werd de respondenten expliciet en meermaals gevraagd om tijdens het beantwoorden van de vragen teksten op muziek niet als poëzie te beschouwen, maar het valt niet uit te sluiten dat mensen in hun voorkeuren voor dichters ook hun waardering voor de bijdragen van de auteurs aan de Nederlandstalige liedcultuur hebben laten meespelen.

Daarnaast kan met het oog op de lijst met vaakstgenoemde dichters in Tabel 4 geconcludeerd worden dat de effecten van het literatuuronderwijs te zien zijn: dode, mannelijke, canonieke dichters die op middelbare scholen werden en worden behandeld, zijn blijkbaar de dichters aan wie respondenten denken wanneer er gevraagd wordt naar voorbeelden van poëzie.¹⁴⁶

Vergelijking met Amerikaans onderzoek

Zoals gezegd baseerde ik de nationale enquête op de bestaande vragenlijst uit het enquêteonderzoek *Poetry in America* (2006) van The Poetry Foundation (Schwartz e.a. 2006). Om die reden geef ik hierbij een beknopte vergelijking tussen de resultaten van dat onderzoek en het mijne. Hierbij moet er rekening gehouden worden met het feit dat er tien jaar verschil zit tussen de twee enquêtes, wat invloed kan hebben op de resultaten.

De hoofdresultaten komen in sterke mate overeen. Ook in de VS komen nagenoeg alle volwassenen in aanraking met poëzie (99%), waarbij het tegenkomen van poëzie tijdens privégelegenheden, net als in Nederland, op de eerste plaats staat. Ook het tegenkomen van gedichten in kranten en in de openbare ruimte eindigen hoog in beide onderzoeken. In beide onderzoeken lezen volwassenen relatief zelden (delen van) een poëziebundel, maar is de poëziebundel duidelijk een sociaal genre en een 'cadeaugenre'.

Ook de auteurs van het Amerikaans onderzoek concluderen dat een los gedicht de vorm is waarin de meeste mensen poëzie ervaren: 'These data suggest that the unit of measure for poetry is the individual poem.' (43) Individuele gedichten, niet de poëziebundel, zijn de vorm waarin de meeste mensen poëzie ervaren en poëzie delen met anderen.

De rol van het internet speelt in de twee onderzoeken echter een andere rol; het Amerikaanse onderzoek concludeert dat het internet een kleine rol speelt in poëzie-ervaringen, terwijl mijn onderzoek aantoont dat relatief veel mensen poëzie online lezen en het lezen van poëzie op social media zelfs op nummer één staat in de lijst met manieren waarop volwassenen *frequent* in aanraking komen met poëzie. Deze verschillen moeten hoogstwaarschijnlijk toegeschreven worden aan het feit dat het Amerikaanse onderzoek tien jaar eerder is uitgevoerd dan mijn nationale enquête.

Een ander verschil tussen de enquêtes is dat in de VS poëzie in het openbaar vervoer een grote rol speelt: 79% van de mensen die met het openbaar vervoer naar en van het werk reizen ervoeren poëzie in de trein, op de metro en/of in de bus. Dit is een vorm van poëzie die in Nederland minder vaak voorkomt; daarom heb ik die niet op deze specifieke manier opgenomen in de vragenlijst. Gedichten in steden en andere openbare ruimtes zijn daarentegen een veelvoorkomende vorm in Nederland; het tegenkomen van straatpoëzie eindigde op de derde plaats

¹⁴⁶ Zelfs in hedendaagse literatuurmethodes staan vooral dode, mannelijke canonieke dichters. Zie Dera 2019 voor een overzicht van de dichters die genoemd worden in de meest gebruikte literatuurmethodes in de bovenbouw havo/vwo in Nederland.

in de lijst met manieren waarop volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie. Een hoger percentage Nederlandse respondenten dan Amerikaanse respondenten ervaart poëzie op deze manier.

Vergelijking met Nederlands en Vlaams onderzoek

De resultaten van de nationale enquête laten zien dat als een boekcentrisch perspectief op poëzie vervangen wordt door een inclusief perspectief op poëzie, de pessimistische conclusies over de stand van zaken van het genre genuanceerd kunnen worden. Poëzie blijkt vanuit een inclusief perspectief niet 'dood' te zijn, of aan het 'sterven'. Ook het aankondigen van het 'einde van de poëzie' of het verkondigen van een 'requiem voor de poëzie' blijkt niet terecht. Poëzie is juist wijdverspreid, wordt volop gebruikt en verspreid in verschillende media en wordt door nagenoeg alle volwassenen in Nederland ervaren. De aangehaalde beweringen dat poëzie 'niet meer van deze tijd' is (De Craemer 2011) en 'in de marge' zit (Theunissen 2011), zijn in het licht van de resultaten van de nationale enquête ook problematisch. Uitspraken als '95% van mijn vrienden leeft zonder poëzie' (Theunissen 2011) lijken op basis van enquêteresultaten bovendien onwaarschijnlijk.

Hier dient opgemerkt te worden dat de Vlaamse Jeroen Theunissen het in een Vlaams medium hoogstwaarschijnlijk over vrienden in Vlaanderen heeft. Belangrijk is om te benadrukken dat de resultaten van de nationale enquête echter enkel over volwassenen in Nederland gaan en dat de resultaten dus niet zomaar geëxtrapoleerd kunnen worden naar Vlaamse volwassenen. Ik vermoed dat de hoofdconclusie (nagenoeg alle volwassenen komen in aanraking met poëzie) niet anders zou luiden bij een herhaling van de enquête in Vlaanderen, maar dit moet nog bewezen worden. Bovendien is de kans zeer groot dat deelconclusies zouden verschillen, bijvoorbeeld omtrent Sinterklaasgedichten en de vaakst genoemde dichters.

De resultaten van de nationale enquête laten zien dat poëzie een heel andere positie inneemt ten opzichte van andere literaire genres, wanneer vanuit een inclusief perspectief wordt gekeken. In Paragraaf 1.1 haalde ik de conclusie aan van *De Leesmonitor* dat van de genres 'literair', 'spannend', 'romantisch', 'streekroman', 'kinderboek', 'informatief', 'strips' en 'gedichten' het genre 'spannend' het populairst is (in 2018 las 16% van de Nederlandse boekenlezers wekelijks in een spannend boek) en het genre 'gedichten' het minst populair (in 2018 las 1,5% van de Nederlandse boekenlezers wekelijks in een poëziebundel) (Leesmonitor 2018). De cijfers uit de nationale enquête laten echter zien dat vanuit een inclusief perspectief op poëzie geconcludeerd moet worden dat van de genoemde genres 'gedichten' in werkelijkheid met stip op één staat; alleen al op social media komt 33% van de Nederlandse volwassenen frequent poëzie tegen.

Daarnaast valt op dat de drie media die in de vrijetijdsbestedingsonderzoeken worden gepresenteerd als de grootste 'vijanden' van literatuur, juist de media zijn waarin de meeste volwassenen in Nederland poëzie ervaren; namelijk de radio, de televisie en het internet. Televisie staat op de tweede plaats in de lijst met alle manieren waarop Nederlanders poëzie ervaren (72% komt poëzie tegen op tv), social media staan op plaats acht (64%) en radio staat op de negende plaats (61%). Wat betreft *frequente* poëzie-ervaringen staan social media zelfs op de eerste plaats (33% van de volwassen bevolking komt hier één keer per maand of vaker poëzie tegen), televisie op de tweede plaats (25%) en radio op plaats vijf (19%).

De enquêteresultaten laten zien dat voor het grootste gedeelte van de volwassen Nederlandse bevolking non-boekdragende vormen zijn waarin zij poëzie ervaren, terwijl het heersende idee onder letterkundigen en journalisten is dat die vormen het genre juist 'bedreigen'. De Vlaamse literatuur- en cultuurwetenschapper Jan Baetens schreef in 2016 in *DW B* bijvoorbeeld

nog dat literatuur bedreigd wordt door computers, smartphones en films. Papieren boeken plaatst hij als 'oude' en zelfs 'archaische vormen' van literatuur tegenover die nieuwe media (Baetens 2016: 25). De enquêteresultaten laten zien dat, ten eerste, die nieuwe media wat poëzie betreft juist bijdragen aan het verspreiden en levend houden van de poëzie, en ten tweede, dat juist vormen die ouder en archaischer zijn dan het papieren boek veel voorkomende manieren zijn waarop volwassenen poëzie ervaren; de mondelinge voordracht van poëzie tijdens gelegenheden, het lezen van poëzie in de openbare ruimte en het tegenkomen van poëzie in het interieur zijn vormen van literatuur die eeuwen ouder zijn dan het boek.¹⁴⁷

Baetens stelt daarnaast in het *DW B*-artikel: 'De verschuiving van lezen (en voor een deel ook kijken) op papier naar lezen én kijken op het scherm heeft zeker bijgedragen aan de verminderde verkoop van poëzie in print' (Baetens 2016: 25). Ook dit blijkt sterk in twijfel getrokken te kunnen worden. Baetens noemt geen cijfers of ander bewijs voor deze bewering, maar ik vermoed dat hij de populariteit van online dichters en de relatie tussen online poëzie en de verkoop van bundels geheel over het hoofd ziet. Om een voorbeeld te noemen: in hetzelfde jaar dat Baetens dit beweerde, nam de poëzieverkoop in Canada met 79% toe ten opzichte van het jaar ervoor en werd die groei bijna geheel toegeschreven aan de nationale en internationale verkoop van *milk and honey*, de debuutbundel van de Instagramdichter Rupi Kaur (Alvi 2017). Een jaar later waren twee van de drie best verkochte poëziebundels in Nederland en Vlaanderen gedurende de Poëzieweek bundels van dichters die bekend werden via social media en televisie: op nummer één stond *Gedichten van de broer van Roos* van Tim Hofman, die oorspronkelijk zijn poëzie vooral via Instagram verspreidde en later vooral via de televisie en YouTube bekendheid vergaarde, en op nummer drie stond *milk and honey* van de eerdergenoemde 'Instapoet' Kaur (Peppelenbos 2017).¹⁴⁸ Van Hofmans bundel waren eind januari 2017 al bijna twintigduizend exemplaren verkocht (Van Velzen 2017) en Kaur verkocht van haar Engelstalige debuut in totaal meer dan vijf miljoen exemplaren (Kaur 2019). In de Poëzieweek van 2018 was de best verkochte dichtbundel in Vlaanderen *Zo scherp je kon er ook niet geweest zijn* (2018) van Siel Verhanneman, die als dichter bekendheid verwierf door haar poëzie op Instagram te verspreiden met de hashtag #vijftiende verdieping. Haar debuutbundel *Als ik stil ben heb ik een bos in mijn hoofd* (2016) stond bovendien een jaar na verschijnen nog steeds in de lijst met best verkochte dichtbundels van Vlaanderen (Standaard Uitgeverij 2018). In al deze gevallen droeg het lezen van poëzie op het scherm dus op directe wijze bij aan de stijging van poëzie in print en blijkt de relatie tussen het internet en het poëzieboek radicaal anders te zijn dan Baetens beweert.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Zie de hoofdstukken over straatpoëzie en Plint voor een historisch perspectief op poëzie in de openbare ruimte, op gebruiksvoorwerpen en in huizen. Zie het themanummer van *Spiegel der Letteren* over 'buiten het boek' voor een historisch perspectief op meerdere literaire vormen buiten het boek (Mareel & Van der Starre 2017).

¹⁴⁸ Ter volledigheid: op nummer twee stond de bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* van Ilja Leonard Pfeijffer. Zie voor meer over de relatie tussen Instagramdichters en bundelverkoop het hoofdstuk over Instagrampoëzie.

¹⁴⁹ Ook over mondelinge poëzie op het internet bestaan ongefundeerde ideeën. Carl De Strycker stelde in 2013 bijvoorbeeld dat het internet nieuwe mogelijkheden heeft geschapen voor de literaire kritiek, maar: 'Je gaat echter geen carrière uitbouwen als dichter zoals sommige zangeressen dat kunnen via Youtube.' (Jans 2013) Dichters bouwen echter daadwerkelijk carrières uit via YouTube. In hetzelfde jaar van De Stryckers uitspraak, ging een performance van de Amerikaanse dichter Neil Hilborn van zijn gedicht 'OCD' bijvoorbeeld viraal via YouTube, waardoor die video meer dan vijftien miljoen keer werd bekeken (stand van zaken juni 2020), Hilborn een carrière als dichter uitbouwde en zijn poëziebundels in alle continenten van de wereld werden verkocht (Hilborn 2015; Van der Starre 2015a).

Ook de relatie tussen poëzie buiten het boek in brede zin (niet enkel via het scherm) aan de ene kant en poëziebundels aan de andere kant is positiever dan Baetens doet vermoeden. De afgelopen jaren is gebleken dat wanneer er een piek in de verkoop van poëziebundels plaatsvindt (want de verkoopaantallen vormen geen compleet dalende lijn), die stijging over het algemeen te maken heeft met poëzie buiten het boek. In 2013 steeg de verkoop van poëziebundels in Vlaanderen bijvoorbeeld met 14%; alleen stripboeken kenden een grotere stijging. Jef Maes, directeur van Boek.be, en Carl De Strycker, directeur van Poëziecentrum in Gent, verklaarden toen in *De Morgen* dat de groei voornamelijk te danken was aan een toegenomen aandacht voor poëzie buiten het boek, waaronder ‘De Achterafgedichten’ in *De Morgen*, de vele poëziepodia en de uitbreiding van Gedichtendag naar een Poëzieweek. Dat laatste werd in februari 2014 bevestigd: in de Poëzieweek werden er in Nederland zo’n vijftig procent en in Vlaanderen meer dan honderd procent meer poëziebundels verkocht dan in een gemiddelde week (Poëziecentrum 2014). In de jaren erna kreeg de Poëzieweek een steeds groter effect op de bundelverkoop: in de Poëzieweek van 2016 werden 35% meer poëziebundels verkocht dan in die week in 2015 en in 2017 bleken weer eens 11% meer bundels te zijn verkocht dan in de Poëzieweek van 2016 (Taalunie 2016; Peppelenbos 2017).

Al met al vormen de resultaten van de nationale enquête, in combinatie met bovenstaande cijfers over de relatie tussen poëziebundels en poëzie buiten het boek, een krachtig tegengeluid voor de pessimistische uitspraken over de staat van de poëzie. Bovendien lijkt Baetens’ algemene conclusie – ‘Poëzie is een moeilijke vorm van literatuur, waarvan grote groepen uit de samenleving uitgesloten blijven, althans in westerse samenlevingen’ (Baetens 2016: 27) – op basis van de enquêteresultaten niet waar te zijn.

Kanttekeningen bij vergelijking met bestaand onderzoek

Belangrijk is om te benadrukken dat de resultaten van de nationale enquête de cijfers over de dalende verkoop- en uitleencijfers van poëziebundels niet direct tegenspreken. Ook de dalingen die de Raad voor Cultuur signaleert in het eerder aangehaalde adviesrapport uit 2018 blijven gelden, net als de conclusies over de verschuivingen in de besteedde tijd aan het lezen van papieren boeken en het gebruik van radio, televisie en internet. Wat de resultaten wél tegenspreken, is het idee dat die cijfers een compleet beeld schetsen van de poëzie-ervaringen in de Nederlandse samenleving. De enquêteresultaten laten zien dat een boekcentrische kijk op de poëzie ontoereikend is wanneer het om een stand van zaken van het genre gaat. Ook tonen de uitkomsten dat het onvoldoende is om non-boekpoëzie terzijde te schuiven als een bijkomstigheid of marginaliteit van het genre; voor veel mensen zijn het lezen en horen van poëzie via non-boekdragers de hoofdvorm waarin ze poëzie ervaren.

Enkele kanttekeningen zijn van belang bij het reageren op de pessimistische uitspraken over de stand van zaken en de toekomst van de poëzie. Ten eerste moet er rekening gehouden worden met een verschil tussen het zelf opzoeken van poëzie en het zomaar tegenkomen van poëzie. Dat verschil kan ook beschreven worden als het onderscheid tussen *actieve* vormen van poëzie-ervaringen (op eigen initiatief) en *passieve* vormen (op initiatief van anderen).¹⁵⁰ De top tien van vaakst voorkomende poëzie-ervaringen (Tabel 1) bestaat geheel uit het zomaar tegenkomen van poëzie, waarbij poëzie niet de hoofdrol speelt in de ervaren situatie en er ook niet actief voor gekozen is. Het ervaren van poëzie wordt in deze situaties in hoge mate aan de gebruikers opgelegd

¹⁵⁰ In het Amerikaans onderzoek maken de onderzoekers op dit vlak een onderscheid tussen ‘intentional and incidental poetry users’; het zomaar tegenkomen van poëzie noemen zij ‘incidental exposure to poetry’ (Schwartz e.a. 2006: 47, 68).

door anderen. De actieve vormen, zoals het zoeken naar poëzie op het internet, het lezen van een poëziebundel of het schrijven van poëzie, eindigden lager in de lijst. Van deze actieve vormen komt het schrijven van poëzie speciaal voor gelegenheden het vaakst voor. Deze vorm staat in de lijst op plaats twaalf (45% van de Nederlandse volwassenen doet dit). In de eerder aangehaalde lezersonderzoeken ligt de nadruk op literatuur als *vrijtijdsbesteding*: er actief zelf voor kiezen om in de vrije tijd literatuur te lezen in boeken. Dit is een andere soort literatuurervaring dan het zomaar tegenkomen van een literaire tekst. Het zomaar tegenkomen van poëzie gebeurt ook in de vrije tijd (poëzie tegenkomen op tv, social media of op een bruiloft gebeurt bijvoorbeeld hoogstwaarschijnlijk buiten werk en studie om), maar gebeurt niet op basis van een actieve keuze voor de poëzie. Het onderscheid tussen actieve en passieve poëzie-ervaringen verklaart gedeeltelijk waarom de vaakst voorkomende poëzie-ervaringen buiten het vizier van de bestaande vrijetijdsbestedingsonderzoeken zijn gebleven. Als we de ervaring van poëzie echter beperken tot de actieve, zelfgekozen ervaringen van gedichten, blijven we blind voor het grootste deel van het spectrum aan poëzie-ervaringen; dat laten de resultaten van de nationale enquête zien. Als poëzie enkel opgevat wordt als het lezen van poëziebundels (poëzie als vrijetijdsbesteding), wordt een groot deel van de manieren waarop poëzie gebruikt wordt over het hoofd gezien en dus ook een groot deel van wat poëzie betekent (de 'significance', in de woorden van Hirsch).

Ten tweede moet opgemerkt worden dat het ervaren van poëzie per drager verschilt: het individueel en in stilte lezen van poëzie in een boek is een andere ervaring dan het horen van een gedicht op de radio en die ervaringen zijn ook weer anders dan het lezen van poëzie op Instagram. In de casushoofdstukken ga ik dieper in op hoe poëzie-ervaringen verschillen en welke aspecten van de materiële code van non-boekdragers mensen belangrijk vinden bij poëzie-ervaringen via die dragers.

Een derde kanttekening is dat er een verschil is tussen het frequent ervaren van poëzie en het incidenteel ervaren van poëzie. In de lijst met de poëzie-ervaringen die volwassenen in Nederland *frequent* meemaken (één keer per maand of vaker), staat het zomaar tegenkomen van poëzie op social media op de eerste plaats: 33% van de volwassen Nederlanders maakt dit *frequent* mee.¹⁵¹ De resultaten laten zien dat mensen die poëzie *frequent* ervaren, poëzie vaker op een individuele en persoonlijke manier ervaren, terwijl mensen die poëzie *incidenteel* ervaren, poëzie vaker op een sociale en collectieve manier ervaren. Frequente poëziegebruikers lezen bijvoorbeeld poëziebundels die ze zelf hebben gekocht, schrijven poëzie alleen voor zichzelf en luisteren naar privévoordrachten van poëzie (bijvoorbeeld door een geliefde). Incidentele poëziegebruikers lezen bijvoorbeeld poëziebundels die ze hebben gekregen, schrijven poëzie speciaal voor gelegenheden en luisteren naar live besloten voordrachten van poëzie (bijvoorbeeld tijdens een huwelijk). In de lijst met frequente poëzie-ervaringen is de hoogst geëindigde *actieve* vorm van poëzie-ervaring het zoeken naar poëzie om te lezen op het internet. Deze vorm eindigde in die lijst op de tiende plaats (7% van de volwassen Nederlanders doet dit frequent).

Een vierde opmerking over het vergelijken van de resultaten van de nationale enquête met de pessimistische uitspraken over de poëzie, is dat veel van die opmerkingen niet gebaseerd zijn op vrijetijdsbestedingsonderzoeken, maar op de verkoopcijfers van poëziebundels, en dat die aantallen een vertekend beeld geven van de stand van zaken; ze houden namelijk geen rekening met poëziebundels die dichters zonder tussenkomst van derden aan lezers verkopen (bijvoorbeeld na optredens), bundels die in eigen beheer worden uitgegeven en verkocht, bundels die tweedehands

¹⁵¹ Zie Bijlage I voor een compleet overzicht van de manieren waarop mensen *frequent* poëzie ervaren.

worden aangeschaft en bundels die mensen aan elkaar uitlenen.¹⁵² Ook wordt er geen rekening gehouden met poëziebundels die ongelezen in de kast staan. Die ongelezen bundels maken wel deel uit van het productie- en distributieproces, maar niet van het consumptie- en circulatieproces van de poëzie.¹⁵³ Anders gezegd: de verkoopcijfers van poëziebundels hebben geen een-op-een-relatie met poëzie-ervaringen. De resultaten van de nationale enquête bieden een completer beeld van die poëzie-ervaringen, door vanuit het perspectief van de gebruikers cijfers te verzamelen over die ervaringen (bottom-up). Die cijfers geven een completer beeld van alle poëzie-ervaringen, inclusief het lezen van poëziebundels (poëzie als vrijetijdsbesteding): 40% van de Nederlandse volwassenen leest (delen van) poëziebundels die ze hebben gekregen, 30% leest (delen van) bundels die ze zelf hebben gekocht en 25% doet dit met geleende bundels. Als het over het *frequent* lezen van bundels gaat (één keer per maand of vaker) zijn de percentages 7% voor bundels die mensen zelf hebben gekocht, 6% voor geleende bundels en 5% voor bundels die mensen hebben gekregen.

Een laatste kanttekening is dat er verschillen bestaan tussen de manieren waarop poëzie en proza worden ervaren. Een vergelijking tussen de conclusies van vrijetijdsbestedingsonderzoeken enerzijds en proza anderzijds zou andere inzichten geven dan de vergelijking die ik nu maak, waarin poëzie centraal staat. De kans is heel groot dat de ‘bedreigingen’ die worden genoemd een veel grotere rol spelen voor proza, zoals het kijken van films en series (specifieker: Netflix). Daarnaast wordt proza veel minder dan poëzie verspreid buiten het boek, laat staan romanteksten, die veel te lang zijn om bijvoorbeeld op een muur te plaatsen, voor te dragen tijdens een gelegenheid, op te nemen in de krant of te delen op social media. Romans worden wel via non-boekdragers ervaren, vooral in de vorm van films en series, maar in die gevallen zijn de teksten altijd aangepast en wordt er vaker gesproken over ‘boekverfilming’ of ‘filmadaptatie’, dan over ‘roman’ of ‘proza’. Proza en romans zijn in dit opzicht veel onlosmakelijker verbonden aan het medium ‘boek’ dan het genre poëzie, zoals ik reeds in Hoofdstuk 1 besprak.

2.3 De vier casusenquêtes

Om meer te weten te komen over de poëziegebruikers van enkele specifieke vormen van poëzie buiten het boek, voerde ik vier casusenquêtes uit: over Plint, Candlelight, Instagrampoëzie en poëzietatoeages. Deze enquêtes zijn niet representatief voor de gehele Nederlandse bevolking, zoals de nationale enquête. Wel zijn drie van de vier representatief voor een specifieke populatie, te weten de liefhebbers van Stichting Plint (buiten scholen om), de luisteraars van het radioprogramma Candlelight (vooral online) en de volgers van Nederlandstalige Instagramdichters. De vierde casusenquête gaat over de dragers van poëzietatoeages in Nederland en Vlaanderen en is gebaseerd op een *convenience sample*. De resultaten van deze enquête zijn daardoor hoogstwaarschijnlijk niet representatief, maar wel suggestief voor de populatie poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen. In de desbetreffende casushoofdstukken licht ik toe welke keuzes ik per enquête heb gemaakt en bespreek ik de resultaten. Hieronder beschrijf ik in algemene zin hoe ik de casusenquêtes heb opgezet.

¹⁵² Uit de nationale enquête blijkt dat 15% van de volwassen Nederlanders poëziebundels uitleent aan anderen; 3% doet dit één keer per maand of vaker.

¹⁵³ Toekomstig onderzoek zal overigens moeten uitwijzen om welk percentage van alle gekochte poëziebundels het gaat, want op dit moment zijn er geen cijfers bekend over hoeveel gekochte of gekregen bundels nooit gelezen worden. Aangezien de nationale enquête laat zien dat poëzie een cadeaugenre is, zou het ook relevant kunnen zijn om te onderzoeken welk percentage van cadeau gekregen poëziebundels nooit gelezen worden.

De vier casusenquêtes heb ik opgesteld op basis van verschillende factoren. Ten eerste bestaan de enquêtes uit vragen waarvan ik de antwoorden wilde weten. Dit klinkt heel logisch, maar ik vind het belangrijk te benadrukken dat dit de primaire uitgangspositie was van waaruit ik de vragenlijsten opstelde. Op basis van de beperkte bestaande secundaire literatuur over de fenomenen die ik wilde onderzoeken, had ik veel vragen over de manieren waarop mensen poëzie gebruiken in algemene zin en in deze specifieke vormen in het bijzonder. Ook wilde ik weten wie deze mensen zijn, wat hen kenmerkt en hoe ze zich verhouden tot andere vormen van poëzie. Het grootste gedeelte van de vragenlijsten is op deze vraagstukken gebaseerd.

Ten tweede heb ik bestaande enquêtes gebruikt en aangevuld, waaronder de rapportages van de 'Boekenbranchemetingen' (o.a. Witte & Scholtz 2015). De aanvullingen bestonden vooral uit vragen over het ervaren van poëzie via non-boekdragers en specifieke vragen over de casussen (bijvoorbeeld de stem van Jan van Veen en de hashtags bij Instagrampoëzie).

Daarnaast gebruikte ik beweringen en aannames uit de beperkte bestaande secundaire literatuur over de fenomenen die ik onderzocht. Deze beweringen wilde ik toetsen. Voorbeelden zijn dat Plintproducten mensen bereiken die geen poëziebundels lezen, dat Instagramdichtervolgers jong zijn, dat het publiek van Candlelightpoëzie voornamelijk uit vrouwen bestaat en dat Candlelightliefhebbers geen ambities hebben om een bekende dichter te worden.¹⁵⁴

Ook baseerde ik de enquêtes op vragen en beweringen die actoren uit het veld hadden en die bleken uit mijn voorbereidende gesprekken. Een voorbeeld is dat Jan van Veen vermoedde dat veel luisteraars denken dat Candlelightgedichten speciaal voor hen zijn geschreven.

Ten slotte ontwierp ik de enquêtes op basis van mijn ervaringen met de reeds uitgevoerde en geanalyseerde enquêtes. Zo voegde ik in nieuwe enquêtes bijvoorbeeld vragen toe ter verduidelijking (zoals aan Instagramdichtervolgers vragen wat volgens hen het verschil is tussen poëzie in een boek en op Instagram). Ook paste ik bij nieuwe enquêtes meerkeuzeantwoorden aan (zoals de frequentie-antwoorden), gebruikte ik andere vraagmethodes (zoals het voorleggen van enkele Instagramgedichten aan Instagramdichtervolgers met de vraag in hoeverre zij die posts als poëzie beschouwen en waarom) en liet ik vragen weg omdat zij geen bruikbare resultaten opleverden (zoals de vraag naar de moedertaal van de ouders).

De casusenquêtes bestonden uit meerkeuzevragen, vragen met een 'itemized rating scale (numbered)' (Van Peer e.a. 2012: 112), semi-open vragen (waarop een cijfer ingevuld moest worden) en open vragen. Ik heb voor de 'itemized rating scale (numbered)' gekozen zodat de respondenten hun voorkeuren en ervaringen konden vertalen naar een cijfer op een schaal en zodat ik gemiddelden, standaarddeviaties en andere statistische gegevens kon uitrekenen over deze antwoorden. Dat laatste geldt ook voor de semi-open vragen waarop de respondenten een cijfer als antwoord moesten invullen.

De antwoorden op de open vragen heb ik open gecodeerd. Hierbij heb ik ieder antwoord als één fragment beschouwd dat één of meerdere labels kreeg (geen maximum), resulterend in codebomen. Er bestaan geen onderzoeken waarop ik de codes kon baseren. Daarom koos ik zelf de codes op basis van de antwoorden die de respondenten gaven.

2.4 Het crowdsourcingsproject

Voor het empirisch onderzoek naar poëzie in de openbare ruimte maakte ik gebruik van twee relatief nieuwe empirische methodes: crowdsourcing en citizen science. Dit deed ik door de website

¹⁵⁴ Zie de desbetreffende casushoofdstukken voor meer informatie over deze beweringen.

Straatpoëzie.nl te lanceren, waarop mensen gedichten kunnen aanmelden die te lezen zijn in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. Sinds de oprichting van die site zijn er bijna 2.500 gedichten aangemeld op de kaart.¹⁵⁵ In het hoofdstuk over straatpoëzie ga ik uitgebreider in op de opzet van Straatpoëzie.nl, de keuze voor een combinatie van crowdsourcing en citizen science en resultaten van dit deelonderzoek.

2.5 Het databaseonderzoek

Voor het empirisch onderzoek naar poëzie in rouwadvertenties onderzocht ik in de databases van Delpher en Mensenling hoe vaak, in welke kranten, in welke periodes en in welke vorm Bijbelcitatoren en poëziecitatoren worden gebruikt in rouwadvertenties in kranten in Nederland. Het corpus bestaat uit in totaal 1.786 rouwadvertenties, op te delen in twee onderdelen: de steekproef in de online database van Delpher tussen 1951 en 1995 en de steekproef in de online database van Mensenling tussen 2007 en 2017. In het hoofdstuk over poëzie in rouwadvertenties ga ik uitgebreider in op de opzet en de resultaten van het databaseonderzoek.

3. Conclusie

Omdat ten eerste de neerlandistiek en literatuurwetenschap in Nederland en Vlaanderen hoofdzakelijk gericht zijn op het onderzoeken van teksten in boeken en niet op reële lezers, en omdat ten tweede het bestaand literatuursociologisch empirisch onderzoek gericht is op het medium 'boek' en de handeling 'lezen', is er weinig bekend over de reële poëziegebruikers in de Lage Landen. Uit een nationale enquête, die ik afnam onder 1.003 respondenten die een representatieve steekproef vormen van de Nederlandse volwassen bevolking, blijkt dat poëzie een wijdverspreid, overwegend sociaal, collectief en mondeling genre is, dat de meesten ervaren door gedichten zomaar tegen te komen in non-boekdragers, zonder voor die poëzie te betalen. Mensen gebruiken poëzie vooral om geraakt te worden, om aan het denken gezet te worden en voor speciale gelegenheden.

De nationale enquête laat zien dat het enkel aanhalen van de verkoopcijfers van poëziebundels tot onterecht pessimistische conclusies over het genre leidt. De enquêteresultaten spreken de cijfers over de dalende verkoop- en uitleencijfers van poëziebundels en de verschuivingen in de besteedde tijd aan mediagebruik niet direct tegen, maar laten wel zien dat een boekcentrische kijk op de poëzie ontoereikend is wanneer het om een stand van zaken van het genre gaat. Het is namelijk onvoldoende om non-boekpoëzie terzijde te schuiven als een bijkomstigheid of marginaliteit van het genre; voor veel mensen zijn het lezen en horen van poëzie via non-boekdragers de hoofdvorm waarin ze poëzie ervaren. Bovendien blijken de drie media die in de vrijetijdsbestedingsonderzoeken worden gepresenteerd als de grootste 'vijanden' van literatuur, juist de media te zijn waarin de meeste volwassenen in Nederland poëzie ervaren; namelijk de radio, de televisie en het internet.

Om in meer detail te onderzoeken hoe poëzie buiten het boek gebruikt wordt en op welke manieren poëzie-ervaringen verschillen per drager, stel ik in de volgende casushoofdstukken zes vormen van non-boekpoëzie centraal. Zoals gezegd, doe ik dit in drie delen die de belangrijkste aspecten van de spanning tussen 'buiten' en 'binnen' centraalstellen: de rol van non-boekdragers, de rol van de auteursfunctie en de rol van traditionele literaire poortwachters.

¹⁵⁵ Stand van zaken juni 2020.



3

PLINTPOËZIE
POËZIE OP GEBRUIKSVoorwerpen

3. Plintpoëzie. Poëzie op gebruiksvoorwerpen

*'Wie heeft er op de middelbare school, tijdens een saaie les,
niet zitten staren naar poëzie aan de wand?'*

Harmen van Dijk (2004)

1. Inleiding: 'onderdeel van onze nationale slaap'¹⁵⁶

Plint, opgericht in 1979, is de grootste uitgever van Nederlandstalige poëzie op posters en gebruiksvoorwerpen. In 2019, toen de stichting veertig jaar bestond, waren er meer dan 470 verschillende poëzieposters verschenen in een gemiddelde oplage van drieduizend exemplaren per poster, wat betekent dat er sinds de oprichting van Plint meer dan 1,4 miljoen poëzieposters zijn gedrukt (Plintbrochure 2019: 4). Naast posters, produceert Plint poëziekaarten en gedichten op raamstickers, kussenslopen, waterflesjes, tafelkleden, armbanden, servetten (Afbeelding 1) en veel meer gebruiksvoorwerpen.

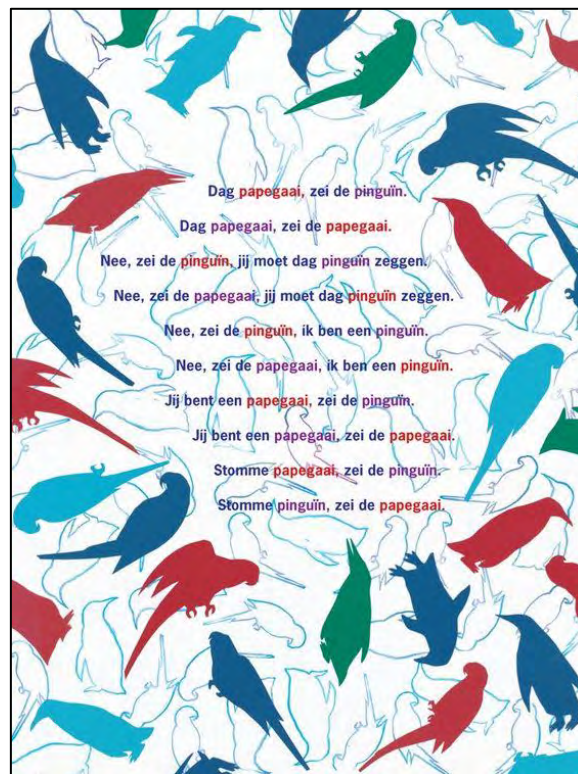


Afbeelding 1. Het gedicht 'Wat is geluk' van Rutger Kopland op een servet van Plint uit 2007. Foto: Plint.

Drie Nederlandse auteurs die expliciet waarde hebben toegekend aan de poëzieobjecten van Stichting Plint – waarde voor de Nederlandse samenleving en de Nederlandse poëzie in het algemeen, of voor hun eigen dichterschap in het bijzonder – zijn Marjolijn Februari, Ingmar Heytze en Erik Jan Harmens. In februari 2008 citeerde auteur en columnist Marjolijn Februari het gedicht 'De pinguïn en de papegaaï' van Erik van Os integraal in *de Volkskrant*. De inbreuk op het

¹⁵⁶ Een vroege, kortere versie van dit hoofdstuk verscheen in *Spiegel der Letteren* (Van der Starre 2017c).

auteursrecht van Van Os was te verantwoorden, schreef Februari, omdat het gedicht eigenlijk van iedereen is: '[S]inds Stichting Plint het gedicht op een donkerblauw kussen heeft afgedrukt, is het onderdeel van onze nationale slaap geworden, de collectieve slaap van kleuters, nieuwkomers, migranten, onderwijzers, studenten en columnisten die hun tekst kwijt zijn.' (Februari 2008: 3) (Afbeelding 2) In juni 2007 vroeg criticus Ron Rijghard zich in *NRC* af waar de Nederlandse poëzie voor 'dagelijks gebruik' was, de poëzie 'die kan inspireren en verlichten' (Rijghard 2007). '[O]p servetten, beddengoed, posters, deuren en glazen, [...] in de catalogus van Plint', antwoordde Ingmar Heytze een week later in dezelfde krant (Heytze 2007). In september 2009 schreef auteur en columnist Erik Jan Harmens in *Trouw* dat de gedichten 'Immortelle XLIX' van Piet Paaltjens, 'De nachtegalen' van J.C. Bloem en 'De deur' van Gerrit Krol gedurende zijn jeugd op zijn kamer hingen. 'De drie hebben aan de basis gestaan van mijn liefde voor poëzie', bekende hij. Vooral Krol had grote indruk gemaakt: 'Avonden lang staarde ik naar de Plint-poster met dat lastig doordringbare gedicht erop.' (Harmens 2009: 86)



Afbeelding 2. Het gedicht 'De pinguïn en de papegaai' van Erik van Os op een Plintposter uit 1995. Foto: Plint.

De Australische dichter Les Murray beweerde in 1998 in een pleidooi voor de poëzie dat hij voorlas tijdens de opening van het Poetry International Festival in Rotterdam: 'In onze moderne tijd is poëzie als consumptieartikel niet erg aantrekkelijk. Het is niet echt geschikt om muren of koffietafels mee op te sieren' (Murray 2000: 162). Zijn uitspraak was weinig visionair. Aan het begin van de eenentwintigste eeuw blijkt poëzie namelijk juist een populair gebruiksartikel te zijn en sieren gedichten en poëziecitaten vele muren en koffietafels, naast beddengoed, keukenschorten, servies, tassen en meer. Uit het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) blijkt dat het tegenkomen van poëzie in het huis van iemand anders, bijvoorbeeld op een muur, kussensloop, poster of scheurkalender, op nummer vijf staat in de top tien van vaakst voorkomende poëzie-ervaringen onder volwassenen in Nederland; 68% maakt dit weleens mee (Van der Starre 2017a: 18). Bovendien

blijkt dat ongeveer evenveel Nederlandse volwassenen die weleens een poëziebundel cadeau doen aan iemand, ook weleens een poëzievoorwerp – zoals een poëziekussensloop – cadeau doen, namelijk 29% (17). In 2019 berichtte *NRC* zelfs dat de verkoop van literaire non-boekproducten ervoor gezorgd had dat de algehele omzet van het boekenvak in Nederland steeg van 530 miljoen euro in 2017 naar 541 miljoen euro in 2018 (Jaeger 2019).¹⁵⁷ De verkoop van non-boekartikelen zoals ‘koffiebekers met een dichtregel’ en ‘poëziekussenslopen’ steeg in de fysieke boekhandel ten opzichte van 2017 met 28% (Idem). Plintpoëzie speelt in al deze gevallen de hoofdrol.

De poëzieproducten van Plint laten zien dat er speciale aandacht is uitgegaan naar de materiële code van de poëzie. De keuze van het lettertype en de kleur van de letters, maar vooral de relatie tussen woord en beeld en de relatie tussen woord en drager staan centraal. De voor de Plintpoëzie zo essentiële materialiteit nodigt uit om de poëzievoorwerpen te beschouwen in het kader van het ‘New Materialism’, een term die de Italiaans-Australische filosoof Rosi Braidotti introduceerde. Het ‘New Materialism’ legt de nadruk op het feit dat ‘matter matters’, zoals onder anderen de Amerikaanse filosoof Karen Barad het verwoordt (Barad 2003: 803) en moet volgens Braidotti beschouwd worden als een methode om naar de werkelijkheid te kijken; een conceptueel kader en een politiek standpunt.¹⁵⁸ Ging het materialisme sinds Karl Marx’ ‘warenfetisjisme’ en ‘Verdinglichung’ vooral over de materiële grondslag van sociale verhoudingen, in het ‘New Materialism’ staan de concrete materialiteit van entiteiten en de relaties tussen die entiteiten centraal, resulterend in een ‘dingmatige opvatting van de realiteit’ (Van Velsen 2013).¹⁵⁹ De poëzieobjecten van Plint benadrukken via hun materiële code dat gedichten in het algemeen geen immateriële, uitsluitend talige entiteiten zijn, maar linguïstische vormen die naast taal ook altijd materialiteit nodig hebben om te kunnen bestaan. Door poëzie als handelswaar te presenteren – een ‘dingmatige opvatting van de poëzie’, in navolging van bovenstaand citaat – nodigt Plint bovendien uit om de poëziegebruiksvoorwerpen te bezien in het kader van de cultuurindustrie, waarin kunstuitingen via massaproductie en commercialisering in de markt worden gezet. Vanuit beide perspectieven zal in dit hoofdstuk Plintpoëzie worden onderzocht.

Brems en Dams onderscheiden in *Poëzie en non-book* (1987), de enige neerlandistische publicatie met structurele aandacht voor poëzie op gebruiksvoorwerpen, twee typen redenen voor het produceren van zulke objecten. Aan de ene kant kunnen ‘motiveringen vanuit het literaire systeem’ een rol spelen, zoals poëtische opvattingen (bijvoorbeeld van de neo-realisten) en het doel om het bereik van poëzie te vergroten (democratiseringsdoelen). Aan de andere kant onderscheiden Brems en Dams ‘motiveringen van buitenaf’, zoals initiatieven van grafisch vormgevers en beeldend kunstenaars (artistieke of activistische doelen), motivering vanuit het onderwijs (verheffingsdoelen) en verkoopstrategieën (commerciële doelen) (Brems & Dams 1987). Verschillende aspecten van deze tweedeling worden door de makers van poëzie-objecten gecombineerd. Zo maakte Marcel van Maele zijn *Gebottelde gedichten* uit zowel poëtische, artistieke, activistische als commerciële overwegingen (Van der Starre 2019a).¹⁶⁰ Ook bij Plint vormt een combinatie van redenen de sturende ‘filosofie’ achter de stichting (zie Paragraaf 3.3).

¹⁵⁷ Er werden in 2018 namelijk minder boeken verkocht dan in 2017, maar meer non-boekproducten. Naast de groei van de verkoop van wat *NRC* ‘non-books’ noemt, was de omzetsijging ook te danken aan het feit dat boeken in 2018 duurder werden ten opzichte van 2017 (Jaeger 2019).

¹⁵⁸ Zie voor meer over de relatie tussen New Materialism en literatuur: Bru, De Bruyn & Delville 2016 en Brillenburg Wurth 2018.

¹⁵⁹ Zie ook Latour 1999 en Dolphijn & Van der Tuin 2012.

¹⁶⁰ De *Gebottelde gedichten* van Marcel van Maele waren *multiples* (kunstwerken in oplage), waarvan hij in 1972 de eerste editie in een oplage van vijfhonderd maakte, door uitgetypte gedichten opgerold in glazen,

Poëzie op gebruiksvoorwerpen is een lang bestaand fenomeen (zie Paragraaf 2) en kent in de twintigste en eenentwintigste eeuw een verscheidenheid aan initiatiefnemers en vormen. De hoofdreden dat ik Plintpoëzie als casus heb gekozen, is dat de stichting op verschillende manieren uniek is. Plint is niet alleen de grootste en bekendste uitgever van Nederlandstalige poëzievoorwerpen, met een hogere oplage dan bijvoorbeeld de Poëziepleinposters van Stichting Sage en de abriposters van Stichting Halteproza, maar ook die met het meest diverse aanbod¹⁶¹ en de grootste zelfstandigheid. Afgezien van twee subsidies van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur in de jaren tachtig en één subsidie van het Prins Bernhard Cultuurfonds, functioneert Plint al veertig jaar zonder financiële ondersteuning van de overheid of van fondsen. Toch zijn Plintvoorwerpen geen producten van een commercieel bedrijf, maar van een stichting zonder winst oogmerk, anders dan bijvoorbeeld de poëzie op bierviltjes van Hertog Jan¹⁶², Hoegaarden¹⁶³ en Novella¹⁶⁴, de gedichten op shagpakjes van Drum¹⁶⁵ en de poëzie op de panty's van het merk Coline.¹⁶⁶

afgesloten flessen te stoppen. Tussen 1972 en 2002 verschenen er in totaal zeven edities van *Gebottelde gedichten* (Van der Starre 2019a). In 2015 verscheen *Proefbuispoëzie*, een ode aan de *Gebottelde gedichten* van Van Maele, gemaakt door de Turnhoutse dichter Wim Paeshuyse: zestien regels op losse papieren strookjes in een reageerbuisje die samen het gedicht 'Eennachtpracht' vormen, 'maar de volgorde bepaalt u zelf: zo zijn er 20922789888000 opties!' (Paeshuyse 2015)

¹⁶¹ Het bedrijfje 'Rivendell', in 1991 uit 'liefde voor taal en poëzie' opgericht door de leraar Nederlands Ton Schreiner uit Nieuwegein, beperkte zich bijvoorbeeld, anders dan Plint, tot poëzie-t-shirts. Na enthousiaste reacties uit zijn omgeving bedacht hij de kreet 'kruip eens in een gedicht' en de term 'Poë-t-shirts' en richtte 'Rivendell' op. 'Ik wil de Nederlandse poëzie zoveel mogelijk verspreiden,' vertelde hij in 1992, '[z]e moeten een bescheiden evenwicht bieden aan T-shirts met diverse triviale teksten waarmee de markt overspoeld wordt.' (Leidse Courant 1992) In 2006, toen hij vijftien jaar bezig was, had hij vijfendertig verschillende shirts uitgebracht en verkocht hij er rond de duizend per jaar (Van Voorthuysen 2006), met gedichten van onder anderen Vroman, Van Ostaijen, Hanlo, Michaelis, Marsman, Van Leeuwen, Andreus, Campert, Komrij, Beranová, Insingel en Stip. 'Natuurlijk ben ik een missionaris, ja absoluut,' vertelde hij destijds. De shirts beschouwde hij als een eerbetoon aan de dichters en als een manier om poëzie dichterbij de mensen te brengen. Net als Plint verspreide hij de poëzie met toestemming van de uitgevers en erfgenamen en verkocht hij de poëzieproducten via boekhandels en een online webshop. Schreiner sprak positief over zijn concurrent Plint – 'Hartstikke goed wat zij doen' – maar maakte er een punt van om zich van de stichting te onderscheiden: '[Plint] is wel wat anders. Dit is minder vrijblijvend dan een kussensloop. Dit moet je echt durven, want je krijgt altijd een reactie als je met een gedicht op je buik loopt.' (Idem)

¹⁶² Met onder andere het gedicht 'Alles stroomt' van Yvonne Kroonenberg.

¹⁶³ Met onder andere het poëziecitaat 'Een lichaam aan zee / houdt zijn ijzers heet, / zijn weefsels vochtig, / zijn kernen koel' van Hans Faverey.

¹⁶⁴ Op de bierviltjes van Novella in Bussum stonden in 1994 bijvoorbeeld de gedichten 'Wat anders?' van Ellen Warmond, 'Gelegenheidsdichter' van Gust Gils, 'Vogel' van Jan Emmens, 'Liedje' van Hans Andreus en 'Filosofie' van Jan Boerstool. Novella verspreide in totaal 750.000 poëziebierviltjes (Van As 1994).

¹⁶⁵ Poëzie van Chrétien Breukers, Willem de Geus en Gilles Boeuf stond op pakjes shag van Drum gedrukt, die van april tot juli 2000 overal in Nederland te koop waren, in het kader van de 'Drum Expo poetry tour' (Heytze 2000; Bouma 2001).

¹⁶⁶ De *Libelle* tipte in 2017 Coline-panty's met gedichten van onder anderen Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, Max Ehrmann, Aleksandr Poesjkin en Shakespeare: 'Dat is nog eens origineel: een bekend gedicht op een panty!' (Libelle 2017) Zie ook de met poëzie bedrukte kleding in het hoofdstuk over Instagrampoëzie.

In tegenstelling tot bijvoorbeeld de poëziebroodzakken van Tom Lanoye¹⁶⁷, de poëzieobjecten van Bart Moeyaert¹⁶⁸ en de fietszadelhoesjes van het Utrechts Stadsdichtersgilde¹⁶⁹, is Plint niet verbonden aan een stadsdichterschap en anders dan de non-boekpoëzieuitgaven van Gedichtendag en de Poëzieweek¹⁷⁰ zijn de poëzievoorwerpen van Plint niet gekoppeld aan één moment in het jaar. Ook functioneert Plintpoëzie, anders dan de poëzie op de laatste reeks guldenbriefjes¹⁷¹, niet als authenticiteitskenmerk. Bovendien zijn de Plintvoorwerpen geen initiatief van kunstenaars of vormgevers, zoals de poëzie op de Nederlandse OV-chipkaart¹⁷², op enkele Nederlandse postzegels¹⁷³ en op drie KPN-telefoonkaarten.¹⁷⁴

Nadat ik de geschiedenis van poëziegebruiksvoorwerpen in het algemeen en Plint in het bijzonder heb besproken, ga ik in op het empirisch luik van dit hoofdstuk; onder andere op basis van

¹⁶⁷ In 2004 werd het gedicht 'Open en brood' van Tom Lanoye op honderdduizend gratis broodzakken verspreid: 'het leeuwendeel door de Antwerpse bakkers als reguliere broodverpakking, en zevenhonderd exemplaren door de stadsdichter die ze op de Groenplaats met telkens twee koffiekoeken vulde en uitdeelde.' (AntwerpenBoekenstad.be)

¹⁶⁸ In 2006 werd het gedicht 'Buiten' van de Antwerpse stadsdichter Bart Moeyaert op bierviltjes gedrukt, in een oplage van drie miljoen en Moeyaerts eerste stadsgedicht werd in zes talen, gedrukt op deurhangers, aan deurklinken in Antwerpen bevestigd (Rijghard 2006). Ester Naomi Perquin liet in 2011 als stadsdichter van Rotterdam twaalfduizend tassen bedrukken met daarop het gedicht 'Afgemeten', dat zij schreef voor de bijna drieduizend Rotterdamse gezinnen die afhankelijk zijn van de Voedselbank. De tassen werden meegegeven aan de klanten van Rotterdamse bakkers, om aandacht te vragen voor mede-Rotterdamers die onder de armoedegrens leven (Bibliotheek Rotterdam 2011).

¹⁶⁹ In 2014 verspreidden de dichters van het Utrechts Stadsdichtersgilde duizend gratis fietszadelhoesjes in de stad, door ze over de zadels van geparkeerde fietsen te spannen. Dit deden ze als aankondiging van 'Le Grand Départ' van de Tour de France. 'Als iedereen de hoesjes laat zitten, moet tegen de tijd dat de Tour in Utrecht in juli 2015 van start gaat, duizenden fietsen in Utrecht getooid zijn met korte gedichten, en tezamen vormt dat een bijzondere rondrijdende bloemlezing.' (Van den Berg 2014)

¹⁷⁰ Op Gedichtendag in Vlaanderen werden bijvoorbeeld een aantal jaar in het kader van de Herman de Coninckprijs gratis poëzieposters weggegeven met een door het publiek gekozen gedicht. In 2008 stemden bijvoorbeeld achtduizend mensen op hun favoriete gedicht en werd de poster in een oplage van 23.500 verspreid (Knockaert 2008).

¹⁷¹ Op de door Jaap Drupsteen ontworpen laatste reeks guldenbriefjes stond een gedicht van Koos van Zomeren over de kieviet op het briefje van duizend, een gedicht van C. Buddingh' over de uil op het briefje van honderd en een gedicht van Arie van den Berg over de ijsvogel op het briefje van tien. Het laatstgenoemde is met een oplage van 325 miljoen het vaakst gedrukte gedicht in de Nederlandse geschiedenis (Van der Starre 2016).

¹⁷² De verticale witte lijnen achterop de OV-chipkaart (die over de afbeelding met de boom en de koe lopen), vormen een gedicht. De tekst luidt: 'De wereld om je heen sluit je af als je wegdroomt naar je eigen wereld, de buitenwereld trekt aan je voorbij.' Ontwerpbureau Total Identity in Amsterdam heeft de kaart in 2008 voor de NS ontworpen en stelde het gedicht in het kader van die ontwerp opdracht op, samen met een groep reizigers.

¹⁷³ In 1987 stond er bijvoorbeeld een gedicht van Constantijn Huygens op een Nederlandse postzegel, naar aanleiding van het feit dat hij driehonderd jaar eerder overleed, in 1988 werd in verband met de internationale postzegeltonoonstelling 'Holland Europa 88 Filacept' een postzegel met het gedicht 'Ik noem je bloemen etc.' van Jan Hanlo uitgegeven en in 2007 verscheen een postzegel met een gedicht dat Jan Wolkers speciaal voor die drager had geschreven, net voordat hij overleed (Van der Pas 2009).

¹⁷⁴ De Amsterdamse vormgevers van Experimental Jetset lieten zich voor het ontwerp van de gedichten van Alfred Schaffer, Martin Reints en K. Schippers op de KPN-telefoonkaarten (oplage: 1,7 miljoen) inspireren door metingen die ze hadden gedaan. In een laboratorium droegen ze de poëzie voor en maten de temperatuur, windkracht en vochtigheid van de woorden. 'As telephone cards are about speaking, this oral element made sense. The goal of these experiments was to explore the possibility of treating something as immaterial as a line of poetry as a very physical object; as something that actually could be measured. We wanted to turn poetry into a concrete entity. [...] Using the data we got from our experiments, we turned the telephone cards into weather charts, trying to bring all the elements (the weather, the poetry, and the function of a telephone card) together.' (Experimental Jetset 2004)

de enquêteresultaten besteed ik aandacht aan de gebruikers en het gebruik van Plint. Vervolgens onderzoek ik de relatie tussen ‘buiten’ en ‘binnen’, waarbij ik inga op de ‘instapfunctie’, de receptie en de economische aspecten van Plintpoëzie. Het hoofdstuk sluit ik af met aandacht voor de materiële code van Plintpoëzie, onder andere in de vorm van material readings van twee Plintgedichten.

2. Geschiedenis

2.1 Historische vormen

Het schrijven van taaluitingen¹⁷⁵ op objecten vormt het begin van het taalschrift, dat hoogstwaarschijnlijk op twee plekken onafhankelijk van elkaar werd uitgevonden en ontwikkeld, namelijk tussen 3400 en 3300 v.Chr. in Soemer in Mesopotamië (het huidige Irak) en veel later, rond het jaar 300, in Meso-Amerika (het huidige Mexico en Nicaragua) (Fagan & Beck 1996: 762). Het gedicht ‘Enmerkar and the Lord of Aratta’, dat een Mesopotamische dichter rond 1800 v.Chr. schreef in de vorm van een terugblik naar vroegere tijden, bevat de oudste bekende verwijzing naar de uitvinding van het schrift:

Because the messenger’s mouth was heavy and he couldn’t repeat [the message],
The Lord of Kulaba patted some clay and put words on it, like a tablet –
Until then, there had been no putting words on clay (geciteerd in Cooper 2004: 71).

Naast klei en steen werd ook hout en bot gebruikt om tekens in te krassen, en de geschiedenis van het schrift laat zien dat ook specifiek poëzie op de meest uiteenlopende dragers is geschreven. Enheduanna, een hogepriesteres die van 2285 tot 2250 v.Chr. leefde in Soemer, schreef de oudste literaire teksten – waarvan de auteur bekend is – die bewaard zijn gebleven, waaronder enkele hymnen die ze graveerde in stenen tabletten (Glaz 2019). Ook zijn er liefdesgedichten ontdekt op Soemerische terracottasteen, die tussen 2037 en 2029 v.Chr. zijn geschreven (Mark 2014), is er poëzie van de Griekse dichter Sappho gevonden op een potscherf uit de derde eeuw v.Chr. (McIntosh Snyder & Welsch 2005) en bestaan er gedichten op eeuwenoude eierschalen en kookgerei.¹⁷⁶

De laatmiddeleeuwse stad, stelt de Nederlandse historisch letterkundige Herman Pleij, was letterlijk in woorden gehuld (Pleij 2006: 121). Keek een bewoner of bezoeker in een stedelijke omgeving om zich heen, ‘dan kan de stad meteen gelezen worden’, want ‘[o]veral is tekst, opgeschreven, gegraveerd en gedrukt’ (121, 123). Op huizen, vaandels, banieren, maar ook binnen op balken, tapijten, klokken, glasvensters, beelden, schilderijen, kleding, schoenen, serviesgoed, vloertegels en meubels bevatten gezegden, stellingen, rijmpjes, versjes, gedichten, ‘tot aan hele refreinen toe’; ‘Literatuur is overal.’ (Pleij 2006: 121; Pleij 2007: 16). Volgens Pleij keek men

¹⁷⁵ De eerste sporen van *cijfers* in schrift zijn veel ouder dan het schrijven van taaltekens, namelijk ongeveer veertigduizend jaar oud.

¹⁷⁶ Er is bijvoorbeeld in het vijftiende-eeuwse graf van een jongeman Arabische funeraire poëzie gevonden op een struisvogelei en op achttiende-eeuwse houten planken waarop koeken gebakken konden worden staan literaire teksten. De materiële dragers van deze historische voorbeelden droegen volgens de Nederlandse boekhistoricus Erik Kwakkel betekenis in zich. Struisvogeleieren konden de doden de kracht geven om terug te keren naar de wereld van de levenden, geloofde men, en beschreven koeken werden ingezet als een didactisch middel: als een kind een deel van een tekst correct had voorgelezen, mocht dat deel opgegeten worden (Kwakkel 2013; Kwakkel 2015).

spreuken en rijmpjes van elkaar af, om ze vervolgens aan te passen op basis van de ‘gewenste ambiance’ en de praktische beperkingen van de materiële drager, zoals ‘de lengte van de balken’ (Pleij 2006: 121).

De overzichten van Plint met gedichten voor in het interieur (online en in boekvorm) kennen historische voorlopers. Het Geraardsbergse handschrift van omstreeks 1465 bood volgens Pleij bijvoorbeeld een ‘repertoire voor [de] literaire huisdecoratie’ en bevatte tientallen ‘verzen en versjes voor een overvloed aan gebruiksmogelijkheden, maar wel steeds om op te hangen of aan te brengen in en op gebouwen’ (Pleij 2006: 122; Pleij 2007: 16). In zulke verzamelingen hadden tips, zoals ‘An eenen spiegel schrijft: ken u selven’, en aan te brengen teksten over het stedelijk bestaan en de gewenste gedragsvormen, volgens Pleij als doel lezers ‘tot introspectie over te [laten] gaan en te leren persoonlijke verantwoordelijkheid te aanvaarden voor het eigen heil’ (Pleij 2006: 122). De wens om mensen letterlijk en figuurlijk stil te laten staan en uit te nodigen tot reflectie, zou eeuwen later ook een van de doelen van Stichting Plint blijken te zijn.¹⁷⁷

In de zestiende eeuw werden vloertegels, borden en schilderijen met spreuken populair in het interieur, met teksten als ‘Die tyt is cort, die doot is snel, wacht u van sonden, soe doedi wel’ (een verwijzing naar Prediker) (Mulder 2004: 49). De achthoekige borden met teksten als ‘Hooghmoet noit goet’ werden in de zeventiende eeuw opgehangen in het interieur (en gebruikt om van te eten) en in de negentiende eeuw konden uit tegels opgebouwde schilderijen met spreuken gevonden worden boven de haard (Van Haelen 2010: 138).

In de achttiende en negentiende eeuw en aan het begin van de twintigste eeuw waren Nederlandse centsprenten¹⁷⁸ een veelvoorkomende manier waarop literatuur aanwezig was in huiskamers, klaslokalen, boekwinkels en op straat.¹⁷⁹ Zowel religieuze als volkse verhalen werden op de posters geremedieerd in teksten op rijm, in combinatie met zo’n acht tot vierentwintig houtsneden of litho’s (Salman 2017: 293). Volgens de Nederlandse historisch letterkundige Jeroen Salman laten goed gefundeerde schattingen zien dat in de late achttiende eeuw zo’n anderhalf miljoen prenten per jaar verspreid werden in de Republiek – een enorm aantal op een bevolking van circa twee miljoen – en in de negentiende eeuw in België en Nederland samen zo’n vijf à zes miljoen per jaar; het bereik van de prenten was dus enorm (291).¹⁸⁰ Toch krijgt dit literair medium weinig aandacht in academisch onderzoek naar de literatuur in die tijd. Salman vermoedt dat de slechte literaire en artistieke reputatie, het efemere karakter en de intermediale vorm hieraan ten grondslag liggen (Idem). Net als Plintposters hadden centsprenten ongeveer een A3-formaat, combineerden ze woord en beeld, bevatten ze de naam van de uitgever of een verkooppunt en hadden ze zowel een educatief als een commercieel doel. Ook werden centsprenten – overeenkomstig met Plintposters – verkocht door zowel de uitgever zelf als door boekhandels (295). Daarnaast namen sommige

¹⁷⁷ De traditie van het aanbrengen van teksten in publieke gebouwen, in het huis en daarbuiten, is volgens Pleij geworteld in de Bijbel (Pleij 2006: 122). Zie ook de overzichten die Jeroen Jeroense, pseudoniem van Hieronymus Sweerts, tussen 1682 en 1690 en Jacob van Lennep en Johannes ter Grouw in 1867 maakten van poëzie op gebruiksvoorwerpen en in de openbare ruimte. Beide bespreek ik in het hoofdstuk over straatpoëzie.

¹⁷⁸ Ook wel ‘heiligen’, ‘heiligjes’, ‘kinderprenten’, ‘schoolprenten’, ‘oorprentjes’ en ‘volksprenten’ genoemd.

¹⁷⁹ Naast literaire beeldverhalen verspreidden centsprenten ook tekst en beeld over historische, aardrijkskundige, militaire en etnografische onderwerpen. Het beeldverhaal was slechts een relatief klein deel van de totale productie (Salman 2017: 294).

¹⁸⁰ Het bereik van deze historische centsprenten was dus vele malen hoger dan dat van de huidige posters van Plint, waarvan *in totaal* 1,4 miljoen zijn verschenen (Plintbrochure 2019: 4).

schoolleraars – anders dan bij Plint – tot wel negenduizend prenten per keer af, om aan leerlingen te geven als beloning voor goed gedrag, maar ook om door te verkopen (Idem).

Er zijn ook unieke historische voorbeelden te vinden van poëziegebruiksvoorwerpen met een subversief en activistisch karakter. De poëziepotten die de tot slaaf gemaakte Afro-Amerikaanse David Drake maakte, zijn daar een voorbeeld van. Drake, die bekend staat als ‘poet-potter’, produceerde tussen 1834 en 1862 in South Carolina potten van klei, waar hij vaak zijn naam en soms korte zelfgeschreven gedichten in graveerde (Chasar 2015b).¹⁸¹ In de gedichten laat hij geregeld een ‘ik’ spreken die de potten heeft gemaakt¹⁸² en wordt soms de gebruiker van de pot aangesproken.¹⁸³ Het aanbrenge van poëzie op de potten was een opmerkelijke en gedurfde keuze van Drake, omdat het in die tijd voor tot slaaf gemaakten in South Carolina verboden was om te (kunnen) lezen en schrijven en Drake het risico liep om zware lijfstraffen te ondergaan.¹⁸⁴ Zijn non-boekpoëzie wordt beschouwd als een unieke inkijk in de leefwereld van een tot slaaf gemaakte en als een subversieve handeling van een onderdrukt individu, waarbij zowel de linguïstische als de materiële code van zijn teksten een rol spelen (American History z.j.).

Het vierkante tegeltje met een spreuk en een haakje voor aan de muur – de ‘tegeltjeswijsheden’ die nog steeds populair zijn aan het begin van de eenentwintigste eeuw¹⁸⁵ – kwam pas aan het begin van de twintigste eeuw op de markt. In 1923 produceerde de Tegelfabriek Westraven in Utrecht de eerste grote serie. Veel van de teksten op de spreuktegels zijn, net als het geval was bij hun voorlopers, belerend, religieus en benadrukken deugdzaamheid. De Nederlandse dichter Quirien van Haelen, die een verzameling van een kleine duizend tegelspreuken bezit, onderscheidt op basis van zijn collectie de categorieën ‘gezelligheid en visite’¹⁸⁶, ‘cadeautegels voor ouders’¹⁸⁷ en ‘kinderen’ (Van Haelen 2010).¹⁸⁸ Zijn inventarisatie laat bovendien zien dat ‘liefde’, ‘leven’, ‘huis’, ‘moeder’ en ‘tijd’ de vaakst voorkomende woorden zijn in de tegelteksten uit de eerste helft van de twintigste eeuw¹⁸⁹ en dat ‘Van het concert des levens krijgt niemand een program’ waarschijnlijk de vaakst voorkomende tegeltekst is na de Tweede Wereldoorlog.¹⁹⁰ Eindrijm is populair maar niet dominant¹⁹¹ en veelgebruikte poëtische technieken zijn chiasmes,

¹⁸¹ David Drake is de enige Afro-Amerikaanse pottenbakker waarvan bekend is dat hij poëzie graveerde in zijn producten (American History z.j.).

¹⁸² In 1862 graveerde hij bijvoorbeeld het volgende gedicht in een van zijn potten: ‘I – made this Jar all of cross / If you don’t repent, you will be lost’.

¹⁸³ Op 12 juli 1834 graveerde hij bijvoorbeeld in een pot: ‘Put every bit all between / surely this jar will hold 14’.

¹⁸⁴ Zie voor meer over deze fascinerende casus de essaybundel *I Made This Jar. The Life and Works of the Enslaved African-American Potter Dave* (1998), samengesteld door Jill Beute Koverman, en de studie *Carolina Clay. The Life and Legend of the Slave Potter, Dave* (2008) van Leonard Todd, wiens voorouders in 1831 de tot slaaf gemaakte David Drake kochten.

¹⁸⁵ Tegelspreuken ‘mogen weer’, schreef Quirien van Haelen in 2010 in *Onze Taal*. Waren de objecten in de jaren tachtig nog een teken van ‘slechte smaak’, aan het begin van de eenentwintigste eeuw zijn ze ‘lekker fout’ en daarom juist hip. Misschien als tegenreactie op de globalisering, oppert Van Haelen, grijpen mensen terug naar oud-Hollandse symbolen, waaronder tegeltjes met spreuken in het interieur (Van Haelen 2010: 138).

¹⁸⁶ Bijvoorbeeld: ‘Ook al hebt gij gene cent bedenkt dat gij hier welkom bent’.

¹⁸⁷ Bijvoorbeeld: ‘Rein als de schoonste edelsteen moederliefde slechts alleen’.

¹⁸⁸ Bijvoorbeeld: ‘De doornen worden zacht wanneer een kindermondeke doorheen de distels lacht’.

¹⁸⁹ De kans bestaat dat de tekst ‘t Is goed in ‘t eigen hert te kijken’ van Alice Nahon een vergelijkbare populariteit had/heeft in Vlaanderen (Lambercht 2016: 202).

¹⁹⁰ Zie voor informatie over de verzameling tegelspreuken van Quirien van Haelen Spreuktegelsentegelspreuken.nl.

¹⁹¹ Bijna driekwart van de tegelspreuken in de verzameling van Van Haelen rijmen niet (Van Haelen 2010: 140).

vergelijkingen met 'als', 'beter-dan'-constructies en verkleinwoorden. In de jaren zeventig komt de 'sekstegel' op, met gewaagde teksten¹⁹² en vaak een afbeelding van een naakte vrouw. Ook de 'wc-tegel'¹⁹³ en de 'parodietegel'¹⁹⁴ worden in die periode populair. Daarna zwakt de populariteit wat af, om aan het begin van de eenentwintigste eeuw weer op te bloeien. Dit komt onder andere, stelt Van Haelen, door de structurele aandacht voor het fenomeen in de radioprogramma's van Giel Beelen en *Kunststof* (Idem).

2.2 Jaren zestig

Poëzie op objecten is, zoals bovenstaand overzicht laat zien, geen nieuw verschijnsel. De jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw kunnen echter gezien worden als een bloeiperiode van Nederlandstalige poëzievoorwerpen; niet voor niets laten Hugo Brems en Erik Dams *Poëzie en non-book* (1987) in het jaar 1960 beginnen. In die periode kreeg de moderne traditie van poëzieobjecten vorm, waar Stichting Plint zich vanaf 1979 bij zou aansluiten.

Het Vlaamse literaire tijdschrift *Revolver* speelde een hoofdrol in de bloeiperiode van de Nederlandstalige poëzieobjecten. De Vlaamse dichter Gerd Segers, die in 1968 het tijdschrift oprichtte, werd beïnvloed door de eerste poëziemarkt in Wetteren die datzelfde jaar georganiseerd werd door de Vlaamse dichters Leo Drieghe (tevens beeldende kunstenaar) en Roland Jooris. Democratisering van de poëzie stond centraal: de deelnemers aan de markt wilden poëzie 'dichter bij het publiek brengen' en 'kunst uit haar tempel halen en tussen de mensen brengen' (Brems & Dams 1987: 9-10). Er werd poëzie verkocht op zakdoeken, bierviltjes, lollies, servetten, puzzels, ballonnen en meer. In 1970 stelde Segers in het eerste nummer van de derde jaargang van *Revolver* (in de vorm van zeventien kaarten) dat hij geloofde 'dat het verspreiden van gedichten in boekvorm zo stilaan tot de folklore is gaan behoren' (Segers 1970: kaart 11). Volgens Segers had de 'nieuw-realistische dichter' andere vormen en middelen gevonden om 'poëzieverbruikers' te bereiken: aan de ene kant tijdens 'readings', aan de andere kant door het publiceren van poëzie op 'affiches, behangpapier, puzzels, bierviltjes, kalenders, verpakkingen etc.'. Dit maakte de poëzie volgens hem sociaal gericht, communicatief en niet hoger of beter dan alle andere dingen die het publiek interesseerden. 'Een poëzie die niet meer in de literatuur thuis hoort, maar in het gewone leven met beide voeten op de grond' (Segers geciteerd in Brems & Dams 1987: 7). Vanaf dat nummer verscheen *Revolver* niet meer in boek- of tijdschriftvorm, maar in de vorm van onder andere posters, losse kaarten, poëzie-obligaties, landkaarten, zeefdrukken, litho's, kranten en kalenders.

Deze manier van het verspreiden van poëzie had alles te maken met de poëtica van de Vlaamse nieuw-realisten rond *Revolver* en de Nederlandse Zestigers rond *Barbarber*, een tijdschrift dat in 1958 was opgericht door J. Bernlef, K. Schippers en G. Brands en in 1968 eenmalig was verschenen als een bundeling poëzie en behangpapier (nummer 59). Gerd Segers, Roland Jooris, Herman de Coninck, Patricia Lasoen, K. Schippers, J. Bernlef en G. Brands schreven en presenteerden poëzie, in de woorden van Bernlef, als een 'ding onder dingen, een verbruiksartikel, een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag' (Bernlef 1970: 29). Deze dichters, vaak ook reclameschrijvers en journalisten, gebruikten in de woorden van de aan *Revolver* verbonden schilder en dichter Jan Vanriet 'de middelen typisch voor een consumptiemaatschappij' (Brems & Dams 1987: 10) om poëzie te maken: niet alleen met alledaagse taal en over alledaagse onderwerpen, maar ook op alledaagse voorwerpen. 'De poëzie is er gewoon,' stelde Bernlef over deze 'nieuwe poëzie', 'als het

¹⁹² Bijvoorbeeld: 'Wie niet waagt blijft altijd maagd'.

¹⁹³ Bijvoorbeeld: 'Heren doe de bril omhoog, de dames zitten ook graag droog'.

¹⁹⁴ Bijvoorbeeld: 'Wees verstandig, rook een paling' (een verwijzing naar 'Snoep verstandig, eet een appel').

voetbalspel, het kleintje koffie, de Oude Maas en het weerbericht. Zij is een verschijningsvorm als duizenden anderen, maar toch weer belangrijker dan deze duizenden, omdat zij de enige is, die deze duizenden terzelfdertijd in kort bestek becommentarieert.' (Buddingh' 1964: 17) Centraal in de nieuw-realistische poëtica stonden democratisering van de poëzie, directe communicatie met de lezer of luisteraar, het gebruik van readymades en het omarmen van humor. Voor al deze dichters die poëzie 'buiten het boek' brachten, was de relatie tussen poëzie en de rest van de wereld van belang, waarbij poëzie zich niet als 'afzonderlijk' of 'hoger' verhiel tot die wereld.¹⁹⁵

Het produceren van poëzie buiten het boek was een onderdeel van de democratiseringsdrang van de Zestigers en de nieuw-realisten, maar geen groot onderdeel. De dichters waren bijvoorbeeld te zien en te horen op tv, in reclames en als journalisten – onder andere in het opinieweekblad *Haagse Post* – en kregen op die manier 'voet aan de grond in de wereld van de massacultuur', zoals de Nederlandse letterkundige Bertram Mourits het verwoordde, maar in de meeste van die media-uitingen, bijvoorbeeld in het televisieprogramma *Hoep!a* waar Hans Verhagen aan meewerkte, kozen de dichters er niet voor om poëzie te verspreiden (Mourits 2001: 99). Hun drang om poëzie te democratiseren werkte veel meer de andere kant op: ze probeerden 'een brug te bouwen tussen hoge en lage cultuur door "lage" elementen in hun werk op te nemen' (Idem).

Segers hield uiteindelijk in 1975 weer op met het uitgeven van *Revolver* in non-boekvorm.¹⁹⁶ Naast financiële redenen en het idee dat het 'nieuwe' eraf was, was de grootste reden voor het terugkeren naar de boekvorm dat het doel om een breder publiek te bereiken via de non-boekedities weinig resultaat had opgeleverd. De lezers waren 'niet het beoogde grote publiek, maar weer het traditionele poëziepubliek' (Brems & Dams 1987: 11).¹⁹⁷ Vier jaar later, in 1979, zouden twee middelbare schooldocenten in Nederland het toch nog eens proberen: via poëzievoorwerpen het bereiken van 'het grote publiek' dat niet 'het traditionele poëziepubliek' was. Deze keer leek het initiatief succesvoller.

2.3 Geschiedenis van Plint

De ontstaansgeschiedenis van Plint begint in 1979, toen twee leraren van het Bisschop Bekkerscollege in Eindhoven budget zochten voor het maken van theatervoorstellingen. Docent Nederlands Frank Eerhart en tekenleraar Rob Vermeer werkten al een tijd samen om scholieren kennis te laten maken met poëzie: ze gaven leerlingen geregeld de opdracht tekeningen te maken bij zelfgeschreven gedichten. Voor het financieren van de theatervoorstellingen besloten ze negen poëzieposters te maken en te verkopen. Om de productiekosten te beperken, kozen ze gedichten waarvan de auteursrechten waren vervallen (onder andere 'Aan Rika' van Piet Paaltjens, 'Adieu' van Martinus Nijhoff en 'Ghequetst ben ic van binnen' van een anonieme auteur uit de veertiende eeuw) en lieten ze de teksten zonder afbeelding drukken op A2-posters. Ze stuurden de posters in 1980 naar andere docenten in Nederland en binnen korte tijd hadden meer dan zeshonderd middelbare scholen de posters gekocht. Een jaar later verkochten ze een poëzieposterserie aan duizend basisscholen in heel het land (Van de Ven 1995: 21). Al snel startten de twee docenten een

¹⁹⁵ Dit tonen ook de ondertitels van *Revolver* ('Periodiek rondom de werkelijkheid') en *Barbarber* ('Het tijdschrift voor teksten').

¹⁹⁶ *Revolver* bleef tot 2009 nog wel bestaan in boekvorm.

¹⁹⁷ Bertram Mourits komt tot een vergelijkbare conclusie wat betreft de poging van de Zestigers om de poëzie te democratiseren: 'Er vindt tenslotte geen werkelijke toenadering tot de massacultuur plaats. Poëzie blijft een onderneming voor hetzelfde, relatief kleine publiek.' (Mourits 2001: 111)

abonnementensysteem dat vandaag de dag nog steeds bestaat¹⁹⁸, waarbij scholen voor een vast bedrag eens per jaar een reeks van zes nieuwe posters ontvangen, samen met lespakketten waarmee docenten met de gedichten aan de slag kunnen in de klas.¹⁹⁹ Per jaar brengt Plint twee series uit: een A-reeks voor kinderen van zeven tot en met veertien jaar en een B-reeks voor vijftien jaar en ouder.

Vanaf het tweede jaar werden op de posters poëzie en beeldende kunst gecombineerd. Eerst maakte Vermeer de beelden, daarna deden bevriende kunstenaars dat en ten slotte werd er een beroep gedaan op een groot netwerk aan beeldende kunstenaars, onder anderen Raoul de Keyser, Luc Tuymans, Marlene Dumas, Berend Strik, Dick Bruna, Christie van der Haak, Roger Raveel, Klaas Gubbels, Ansuya Blom en Mark Brusse. Gedurende de jaren is een ontwikkeling te zien van simpele typografische beelden naar mimetische afbeeldingen van de inhoud van de gedichten, naar abstractere beelden die niet altijd direct verband houden met de tekst. Plint ziet tekst en beeld als ‘twee gelijkwaardige grootheden’, maar wil niet dat het beeld simpelweg de tekst vertolkt. Dat was ook de reden dat Eerhart in de jaren negentig samenwerkingen met illustratoren (die volgens hem vaak geneigd zijn om het gedicht letterlijk weer te geven) stopzette en enkel nog met ‘“autonoom werkende” beeldende kunstenaars’ in zee ging (Dirksen 1996: 30). Daarnaast hanteert Plint de vuistregel dat tekst en beeld door twee verschillende mensen worden aangeleverd. Al worden er ook uitzonderingen gemaakt, zoals voor ‘dubbeltalenten’ Lucebert en Willem Hussem: ‘Lucebert vond drukletters niks en wilde per se zijn eigen handschrift gebruiken. Dat is op afstand minder goed te lezen, maar dat was voor een keer geen probleem’ (Rijghard 2004). Ook van Paul van Ostaijen en Rutger Kopland zijn gedichten opgenomen in hun handschrift.²⁰⁰

Gedurende het grootste deel van de jaren tachtig en negentig beperkte Plint zich tot het uitgeven van gedichten op papieren non-boekdragers (posters en kaarten), met enkel in 1981 een korte uitstap naar een andere vorm (poëziebuttons).²⁰¹ In 1998 bracht de stichting de eerste kussenslopen met poëzie op de markt: ‘Ik noem je bloemen etc.’ van Jan Hanlo en ‘Heel dichtbij’ van Hans en Monique Hagen. Deze ‘Poëzie om te kussen’-reeks was het begin van Plints grootschalige productie van niet-papieren poëzieproducten, die via papieren brochures en later ook via een website en webshop, te koop worden aangeboden aan zowel scholen als algemeen geïnteresseerde particulieren. In 2000 volgden in de catalogus van Plint raamgedichten en keukenschorten. De jaren daarna werd de collectie bijna ieder jaar uitgebreid met nieuwe poëzievoorwerpen: verjaardagskalenders in 2003, notitieblokken, memoblokken, zakdoeken (‘snikgedichten’), gedichtentape en gedichtentassen in 2004. De Plintagenda, tafelkleden, spiegelstickers, briefpapier en toverkraskaarten in 2005. Poëzietatoegestickers en visitekaartjes in 2006. Cadeaupapier,

¹⁹⁸ Een poëzieposterabonnement kost in 2020 €36,- per jaar, inclusief verzendkosten. Het is mogelijk om met een CJP-Cultuurkaart te betalen, wat betekent dat scholen, maar ook individuele docenten en leerlingen, het tegoed dat onder andere door het ministerie van OCW beschikbaar is gesteld, aan Plintposters kunnen besteden.

¹⁹⁹ Ook bij ieder nummer van het tijdschrift *DICHTER.*, uitgegeven door Plint, hoort een lespakket. Soms brengt Plint lespakketten uit in combinatie met een bloemlezing. Bij de vierde druk van *Één gedicht is nooit genoeg* (2015) maakte Plint bijvoorbeeld 52 poëzielessen bij evenveel gedichten. Via een inlogcode die in het boek staat, kunnen docenten de lespakketten downloaden via www.plint.nl/digitaal. Die lessen zijn deels thematisch ingericht op basis van feestdagen, seizoenen en evenementen: ‘Met Moederdag gaat het natuurlijk over moeders en met de Kinderboekenweek bijvoorbeeld over boeken en lezen. Zo begint de week altijd poëtisch!’ (Plintbrochure 2018: 6)

²⁰⁰ Zie voor een analyse van de relatie tussen handschrift en authenticiteit de hoofdstukken over poëzietatoeges en Instagrampoëzie.

²⁰¹ In 1996 richtte Plint daarnaast het tijdschrift *DADA* op, een ‘kunsttijdschrift voor kinderen van 6 tot 106’.

winkelwagenmuntjes, wijnglasstickers, wijnetiketten en servetten in 2007. Muismatten en potloden in 2008. Kerstkaarten en kerstballen in 2009. Waterflessen en placemats in 2011. Kofferlabels in 2012. Servies, pennen, brillendoekjes, paspoorthoesjes en een Plintapp voor smartphones in 2013.²⁰² Ontbijtplankjes, armbanden en badlakens in 2014 en muurstickers en borrelplankjes in 2015 (Afbeelding 3). In 2016 introduceerde Plint poëziescheurkalenders en lanceerde de stichting het tijdschrift *DICHTER*. – met per nummer zo’n vijftig speciaal voor het tijdschrift geschreven gedichten ‘voor kinderen van 6 tot 106’ – dat in 2017 en 2018 groeide in populariteit. In 2019 bracht Plint in het kader van het veertigjarige bestaan een poëziescheurkalender uit, met voor het jaar 2020 iedere dag een gedicht uit de catalogus van veertig jaar Plint.



Afbeelding 3. Het gedicht ‘Zo overzichtelijk’ van Maria Barnas op een Plint-borrelplank uit 2015. Foto: Plint.

De groei van het aanbod van poëzievoorwerpen viel rond de eeuwwisseling en ging gepaard met een stijging van het aantal verkooppunten van Plint (van zesenzeventig winkels in 1998 naar honderdvijftig winkels in 2003²⁰³). In diezelfde tijd groeide de aandacht voor poëzie buiten het boek in het algemeen; tussen 2000 en 2002 werden de eerste Gedichtendag, de eerste Dichters des Vaderlands, de eerste golf stads- en huisdichters en het eerste Nederlands Kampioenschap Poetry Slam geïnitieerd en in dezelfde periode maakte het aantal straatgedichten in Nederland en Vlaanderen een groei door.²⁰⁴

²⁰² De Plintpoëzie-app voor smartphones bevat 365 gedichten (plus een illustratie) en toont er iedere dag één. Goes: ‘Elke dag is er een gedicht dat past bij de waan van de dag of het moment van het seizoen.’ (Knol 2012)

²⁰³ Ondertussen, in 2020, zijn er meer dan tweehonderd verkooppunten (Plintbrochure 2020).

²⁰⁴ Zie voor meer hierover het hoofdstuk over straatpoëzie.

3. Empirisch luik

Het empirisch luik van dit hoofdstuk bestaat uit een enquête, afgenomen onder Plintliefhebbers. De doelen van de Plintenquête waren het in kaart brengen van:

- de kenmerken van de liefhebbers²⁰⁵ van Plint;
- de redenen waarom mensen producten van Plint kopen;
- het belang van verschillende aspecten van de producten van Plint.

De enquête voerde ik uit in samenwerking met Mia Goes, de directeur van Stichting Plint. De enquête werd tussen 9 en 22 mei 2016 online afgenomen in Google Forms en via de nieuwsbrief van Plint verspreid. In de berichtgeving rond de enquête werd aangekondigd dat respondenten kans maakten op een set poëziebekers van Plint. Via social media en op Plint.nl heeft Plint ook enkele keren opgeroepen tot het invullen van de enquête. Uiteindelijk vulden 1.571 respondenten tussen de vijftien en vierentachtig jaar de enquête in.

De wijze van verspreiding resulteerde in een *bias* in het onderzoek: de groep respondenten is een mix van personen die vroeger (of nu) Plintposters op school hadden hangen en nu zelf Plintliefhebber zijn, maar bestaat voornamelijk uit mensen die buiten scholen om in aanraking komen met Plintproducten.

De enquête bestond uit zesenvertig vragen over ervaringen met Plint, waardering voor Plint, de waardering van verschillende aspecten van Plintproducten, het leesgedrag en poëzievoorkeuren van de respondenten en persoonlijke gegevens. De complete vragenlijst is te vinden in Bijlage II. Als meerkeuzeantwoorden op de vragen over hoe vaak de respondenten iets hadden meegemaakt of gedaan, gebruikte ik in de Plintenquête een frequentieschaal met tien opties.²⁰⁶

Naast de Plintenquête voerde ik nog een klein empirisch onderzoek uit om een beeld te krijgen van het gender van de auteurs van de gedichten die Plint selecteert. Ik onderzocht de genderverhoudingen in de Plintcatalogus door te tellen hoeveel gedichten van mannen en vrouwen Plint sinds de oprichting tot en met 2015 uitgaf op een poster.²⁰⁷

²⁰⁵ Ik gebruik de term 'Plintliefhebber' om de respondenten van de enquête te omschrijven. De enquête is immers enkel ingevuld door mensen die Plintproducten kopen en/of krijgen en de stichting via hun nieuwsbrief, website of social media volgen. Bovendien is het woord 'liefhebber' geschikt omdat uit de reacties in de enquête blijkt dat de achterban van de organisatie opvallend trouw, enthousiast en liefdevol staat tegenover poëzie in het algemeen en Plint in het bijzonder. De respondenten geven de collectie van Plint gemiddeld een 8,3 (SD 0,8) en aangekomen bij de laatste vraag van de enquête (open en optioneel: 'Wil je nog iets kwijt over dit onderzoek?'), die voornamelijk bedoeld was om feedback te ontvangen op de vragenlijst, greep ongeveer een vijfde van de respondenten de kans om hun waardering voor Plint (nogmaals) uit te spreken, bijvoorbeeld: '[M]aakt de maatschappij weer wat beter', "[I]edereen PLINT!" zou ik willen zeggen', 'Voor [P]lint: blijf wie je bent, persoonlijk, word niet te commercieel' en 'Geef er svp bekendheid aan. Gedichten zijn zooo [sic] belangrijk in het Leven!!!'.

²⁰⁶ Deze opzet heb ik echter na het afnemen van de Plintenquête veranderd in de enquêtes die nog volgden. Tien meerkeuzeopties voor het aangeven van een frequentie bleken er namelijk te veel te zijn voor de respondenten. De lange lijsten met mogelijke antwoorden belemmerden het invullen van de vragenlijst meer dan nodig.

²⁰⁷ Alle cijfers over de selectie van gedichten op de Plintposters (zie Paragraaf 3.4) zijn gebaseerd op de lijst tot en met 2015, omdat dat is hoe ver de lijst gaat die ik van Plint heb ontvangen. Die lijst is te vinden in Bijlage III.

3.1 Gebruikers

De resultaten van de Plintenquête laten zien dat een doorsnee Plintliefhebber een hoogopgeleide vrouw²⁰⁸ van middelbare leeftijd is.²⁰⁹ Bijna twee derde van de respondenten (63%) is in het bezit van een bibliotheekpas en bijna een vijfde (19%) is lid van een leesclub. Dit zijn hoge percentages in vergelijking met Instagrampoëziegebruikers (daarvan heeft 53% een bibliotheekpas en zit 9% bij een leesclub) en poëzietatoeagedragers (respectievelijk 45% en 8%). Het grootste gedeelte leest dagelijks een krant of tijdschrift (60%) en/of een deel van een roman (31%). De meeste Plintliefhebbers wonen in Zuid-Holland (19%), Noord-Holland (15%) en Utrecht (13%). Inwoners uit alle Nederlandse provincies zijn onder de respondenten vertegenwoordigd, naast mensen woonachtig in België (6%) en buiten de Lage Landen (1%). Het merendeel van de groep spreekt Nederlands als moedertaal (97%).²¹⁰

'We willen niet elitair zijn,' zei Frank Eerhart geregeld over de door hem opgerichte stichting (bijvoorbeeld Van Dijk 2004), maar bovenstaande resultaten laten zien dat dat doel wellicht niet behaald wordt. De achterban van Plint is vergelijkbaar met het standaard literatuurlezend publiek: hoogopgeleide vrouwen van middelbare leeftijd (Leesmonitor 2016). Een deel van de respondenten hoort tot het bundellezend poëziepubliek, maar een groot gedeelte niet: bijna de helft van de respondenten (46%) leest minder dan eens in de twee maanden in een poëziebundel en een groot deel van de respondenten bezoekt nooit een poëzie-evenement (42%), leest nooit poëzie op het internet (19%) en schrijft nooit poëzie (59%).

Als deze Plintliefhebbers geplaatst zouden worden in het schema van het literaire veld van Dorleijn en Van Rees, zouden ze als romanlezers aanwezig maar als poëziefhebbers grotendeels afwezig zijn (Dorleijn & Van Rees 2006: 19). De Plintliefhebbers die geen of weinig poëziebundels lezen en nooit een poëzie-evenement bezoeken, komen niet in het schema voor. Wel kan Plint geplaatst worden in het onderdeel 'onderwijs', aangezien Plint is begonnen en nog steeds een rol vervult in het educatieve deel van het poëzieveld.²¹¹ De instelling is ook buiten het onderwijs echter een grote speler. De resultaten van de enquête laten zien dat meer dan de helft (55%) van de respondenten geen Plintposters op school had of heeft en dus geheel buiten de schoolabonnementen om Plintproducten kent, koopt en krijgt.²¹²

Een groot gedeelte van de Plintliefhebbers valt dus buiten het standaardschema van het literaire veld, terwijl de leden van deze groep gemiddeld in hun leven 13,4 Plintproducten hebben gekocht en 2,5 Plintproducten hebben gekregen, poëzieposters en andere -objecten in huis hebben (hangen) en waardering tonen voor het lezen van gedichten. Ook hebben de respondenten, zoals

²⁰⁸ Niet alleen blijkt de groep Plintgebruikers voornamelijk uit vrouwen te bestaan, vrouwen blijken ook significant vaker dan mannen non-boekpoëzie tegen te komen in het huis van anderen en vrouwen geven significant vaker dan mannen non-boekpoëzie cadeau aan anderen, blijkt uit de nationale enquête (Van der Starre 2017a: 14).

²⁰⁹ 85% is hoogopgeleid, 93% is vrouw en de gemiddelde leeftijd is 47 jaar (SD 14).

²¹⁰ Ook de moedertaal van de ouders is over het algemeen Nederlands, maar daarbij is het percentage iets lager (moeder 94% en vader 95%), wat aangeeft dat een klein deel van de respondenten bestaat uit tweedegeneratiepersonen met een migratieachtergrond Plintliefhebbers.

²¹¹ Sinds 2014 is ook een digibordabonnement van Plint beschikbaar, waarmee scholen iedere week een nieuw gedicht en beeld op de digitale schoolborden kunnen tonen.

²¹² Hierbij moet opgemerkt worden dat de verspreiding van de enquête invloed heeft op deze resultaten: zoals gezegd, is de enquête via de nieuwsbrief, website en social media van Plint verspreid en bijvoorbeeld niet via scholen.

hieronder zal blijken, een mening over Nederlandstalige poëzie en tonen ze een grote interesse in en passie voor de grootste uitgever van Nederlandstalige poëzieobjecten.

Vergelijkbaar met de manier waarop Plintliefhebbers geen plaats krijgen in het literaire veld vanuit een boekcentrisch perspectief, kent Plint ook geen plaats in de literatuurgeschiedschrijving of het fysiek behoud van het literair erfgoed; noch het Literatuurmuseum, noch de Koninklijke Bibliotheek verzamelt structureel de uitgaven van Stichting Plint en geen enkel standaardwerk over de geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur maakt melding van de stichting.²¹³ Omdat de meeste gedichten in de Plintcollectie uit poëziebundels komen²¹⁴ maar niet in bundels worden gelezen, lijkt de grootste reden voor de omissie in de academische receptie de drager van de gedichten.

3.2 Gebruik

Uit de resultaten van de Plintenquête blijkt dat de respondenten ‘geraakt worden door een gedicht’ (gem. 8,8; SD 1,1) en ‘aan het denken gezet worden door een gedicht’ (gem. 7,9; SD 1,3) de belangrijkste redenen vinden om Plintpoëzie te gebruiken.²¹⁵ De redenen ‘een gedicht begrijpen’ (gem. 7,7; SD 1,8) en ‘vermaakt worden door een gedicht’ (gem. 7,6; SD 1,5) vinden de respondenten iets minder van belang. De antwoorden op de vraag over het belang van het begrijpen van het gedicht liggen het meest uiteen (ze kennen de hoogste standaarddeviatie) vergeleken met de vragen over het belang van vermaakt worden, geraakt worden en aan het denken gezet worden. Hierover zijn de respondenten het dus het minst eens. Het belang van geraakt worden is daarentegen opvallend hoog en weinig verspreid (het hoogste gemiddelde en de laagste standaarddeviatie). Dit speelt dus bij nagenoeg alle respondenten een belangrijke rol. Ook wanneer het gaat om het lezen van *gedichten in boeken* is het belang van dit aspect voor Plintliefhebbers groot: 45% van de respondenten vindt ‘geraakt worden’ de belangrijkste reden om een poëziebundel te lezen.

Emotie is voor Plintliefhebbers duidelijk een belangrijke factor bij het lezen van poëzie. Zowel in de voorkeur voor dichters, zoals hieronder besproken wordt, als in de leeshouding (op zoek naar emotie, verwondering, geraakt worden) kan een expressieve poëtica worden aangewezen. Ook de stichting verbindt poëzie aan emotie, vooral in de vorm van het effect dat Plintpoëzie kan hebben op je leven. In meerdere catalogi stelt de organisatie dat de poëzievoorwerpen je leven ‘niet alleen leuker maar ook poëtischer’ maken (Plintbrochure 2016: 4).²¹⁶ Er wordt nooit geëxpliciteerd wat er

²¹³ Een uitzondering is het eerder genoemde boekje *Poëzie en non-book* van Hugo Brems en Erik Dams (Brems & Dams 1987). Erik Dams had overigens drie jaar voor de verschijning van die publicatie in samenwerking met Behoud de Begeerte vzw in Galerij Embryo in Leuven de tentoonstelling ‘Literatuur en non-book’ georganiseerd (2 t/m 31 maart 1984), met non-boekpoëzie op posters, postkaarten, badges, grammofoonplaten, tubes, teletekst, landkaarten, bierviltjes, bakstenen en in flessen, van onder anderen Arno Kerkhof, Hugo Claus en Marcel Van Maele (Behoud de Begeerte z.j.).

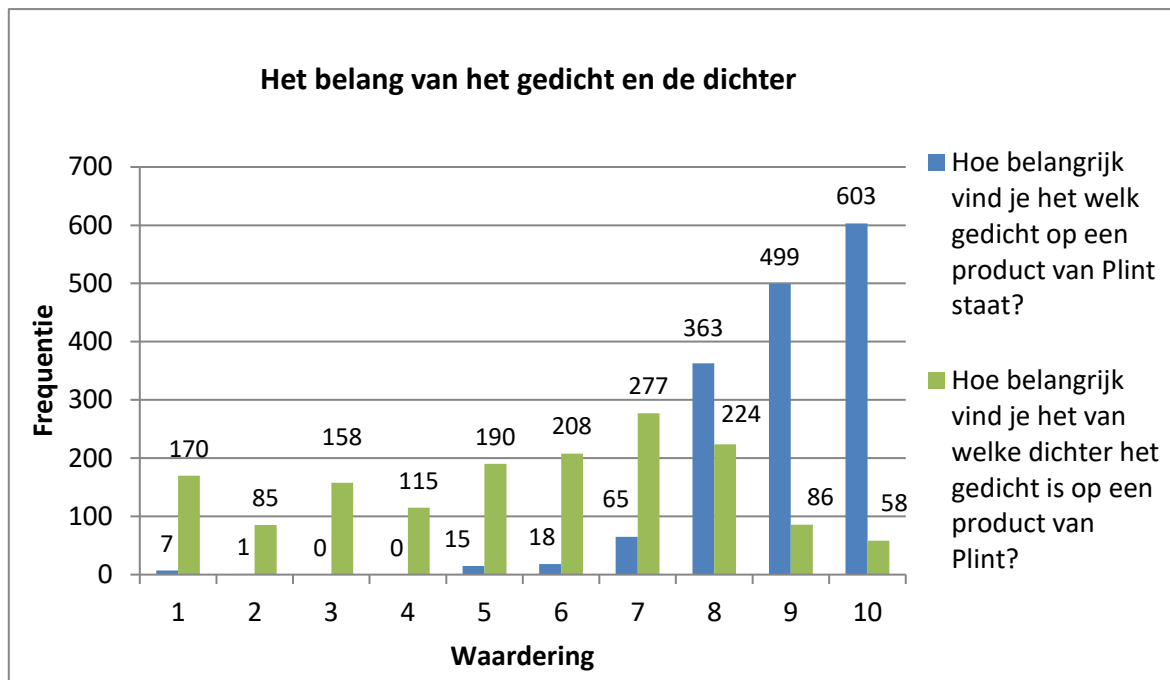
²¹⁴ Soms verschijnen gedichten eerst op een Plintposter of -voorwerp en worden ze later in bundels opgenomen, zoals ‘De pinguïn en de papegaai’ van Erik van Os. Soms schrijven dichters in opdracht van Plint gedichten voor posters of voorwerpen, zoals de zestien gedichten die in 2009 in opdracht van Plint werden geschreven voor kerstkaarten en kerstballen (Plintbrochure 2009).

²¹⁵ Joke van Leeuwen refereerde in haar laudatio voor Plint, uitgesproken op 27 januari 2018 tijdens de uitreiking van de Visser Neerlandiaprijs aan Mia Goes, vooral aan het feit dat Plintpoëzie kan aanzetten tot nadenken (Van Leeuwen 2018).

²¹⁶ Twee specifiekere voorbeelden: ‘Met de *Poëzie en beeldende kunst weekplanner 2015* wordt plannen maken en lijstjes bijhouden niet alleen leuker maar ook poëtischer.’ (Plintbrochure 2015: 4) ‘Elke pagina [van

precies met een ‘poëtischer’ leven bedoeld wordt; dat poëzie je een gelukkiger mens maakt, lijkt een onuitgesproken aanname te zijn. ‘Inmiddels is er een hele generatie met Plint opgegroeid,’ staat in de brochure uit 2006, ‘We hopen dat er wat van is blijven hangen. Dat er een behoefte is ontstaan. Een gevoel. Een verlangen om in slaap te vallen op een dichtregel. Weten waarom het eten lekkerder smaakt als er een poëet aan tafel zit.’ (Plintbrochure 2006: 8) Maar *waarom* het eten lekkerder smaakt als er een poëet aan tafel zit (de tafelkleden en het servies van Plint worden verkocht onder de naam ‘Poëten aan tafel’) wordt niet uitgelegd. Duidelijk is in ieder geval dat je geen literatuur of kunstgeschiedenis gestudeerd hoeft te hebben om poëzie of kunst te waarderen: ‘Er is zelfs een hele studie voor op de universiteit. Maar eigenlijk heb je dat allemaal niet nodig om van kunst te kunnen genieten. Het enige wat je nodig hebt, zijn je ogen, een beetje fantasie en alle tijd’ (Plintwebsite 2016).

Nog belangrijker dan het aspect ‘geraakt worden’ vinden de Plintliefhebbers de keuze van het gedicht op een Plintproduct. Op de verplichte schaalvraag ‘Hoe belangrijk vind je het welk gedicht op een product van Plint staat?’ vulde 70% een 9 of een 10 in (Grafiek 1). Bij geen andere waarderingvraag werden zoveel tienen ingevuld. De meningen over het belang van welke dichter het gedicht heeft geschreven zijn echter erg verdeeld. Op de verplichte schaalvraag ‘Hoe belangrijk vind je het van welke dichter het gedicht is op een product van Plint?’ vulden honderdzeventig respondenten een 1 in en slechts achtenvijftig mensen een 10. Voor geen enkele andere vraag vulden zoveel respondenten een 1 in en zo weinig een 10. Duidelijk is dat voor Plintliefhebbers de tekst van een gedicht veel belangrijker is dan de maker van een gedicht: de focus ligt op het gedicht zelf en niet op de (canonieke) status, op de bekendheid of op andere kenmerken van de dichter als persoon.



Grafiek 1. Alle antwoorden op de verplichte schaalvragen (1-10) ‘Hoe belangrijk vind je het welk gedicht op een product van Plint staat?’ (n = 1.571) en ‘Hoe belangrijk vind je het van welke dichter het gedicht is op een product van Plint?’ (n = 1.571).

het Plintnotitieboek] is anders, met altijd een beeld en gedicht om je dag poëtischer te maken.’ (Plintbrochure 2015: 9)

Naast geraakt (willen) worden en aan het denken gezet (willen) worden zijn er verschillende specifieke manieren waarop mensen Plintpoëzie gebruiken. Gebruikers maken de gedichten onderdeel van hun interieur, typen de teksten over op blogs en online fora en laten zich door Plintposters inspireren tot poëzietatoeages.²¹⁷ Bovendien blijkt Plintpoëzie soms te functioneren als ‘conversation piece’. Een respondent merkt op: ‘Gedichten op kleding, tafel, wand nodigen uit tot gesprek’. En een andere respondent vertelt: ‘Een van de raamposters is naar de straat gericht, op die manier hebben we ook leuke gesprekken n.a.v. de posters met mensen die voorbij komen of uit de buurt. Erg leuk. Plint verbindt!’

Ook leiden Plintvoorwerpen soms tot gememoriseerde poëzie. ‘Als er nog Nederlanders zijn die een gedicht uit het hoofd kennen,’ stelde Ron Rijghard bijvoorbeeld, ‘dan is er een goede kans dat ze het niet uit een boek, maar van een poster hebben geleerd. Al 25 jaar hangen in klaslokalen de poëzieposters van Stichting Plint aan de muur, die scholieren afleiding geven als ze zich vervelen. En dat schijnt nog wel eens voor te komen.’ (Rijghard 2004) Ook de stichting toont zich hier bewust van. In de brochure uit 2018 stond bijvoorbeeld: ‘Wie Plintposters op school had, kent vaak, ook jaren later, nog steeds de gedichten uit het hoofd.’ (Plintbrochure 2018: 4) Interessant is de historische parallel die Plint hiermee (onbewust) trekt tussen de voorlopers van de Plintposters en het huidige aanbod. De rijmende teksten die in de achttiende en negentiende op prenten te lezen waren in klaslokalen en huisinterieurs, werden namelijk ook geregeld gememoriseerd (Salman 2017: 307).

De antwoorden op de optionele open vraag ‘Zijn we nog andere belangrijke redenen vergeten waarom jij producten van Plint waardeert?’ geven een aanvullend beeld op de redenen waarom mensen Plintpoëzie gebruiken. In Tabel 1 zijn de vaakst genoemde antwoorden op die vraag te vinden.

	Antwoord	Aantal keer genoemd
1	Vormgeving	185
2	Origineel	152
3	Poëzie	95
4	Emotie	83
5	Overig	74
6	Leven	67
7	Cadeau	66
8	Toegankelijk	54
9	Combinatie	48
10	Kwaliteit	45

Tabel 1. Een overzicht van de tien vaakst genoemde antwoorden op de optionele open vraag ‘Zijn we nog andere belangrijke redenen vergeten waarom jij producten van Plint waardeert?’ (n = 302).²¹⁸ Ik codeerde de antwoorden zonder een maximum aantal labels per antwoord.

De vaakst voorkomende labels in Tabel 1 zijn de vormgeving van Plintproducten en de originaliteit van de producten. Op de derde plaats staat de liefde voor poëzie, met opmerkingen als ‘Zonder poëzie is het leven dor’, ‘[H]et is een mooie manier om mijn liefde voor poëzie te delen met

²¹⁷ Zie Hoofdstuk 1 en het hoofdstuk over poëzietatoeages voor meer over de manier waarop en de redenen waarom Estèl van Rijdsdam, een respondent in de tatoeage-enquête, een citaat van een Plintposter koos om als tatoeage te laten vereeuwigen op haar pols.

²¹⁸ Deze vraag volgde op de acht gesloten vragen (alle verplicht) over het belang van het gedicht, de dichter, het beeld, de relatie tussen gedicht en voorwerp, geraakt worden, vermaakt worden, aan het denken gezet worden en begrijpen.

anderen', '[W]e hebben meer poëzie nodig in Nederland. Het weekt ons los' en '[P]oëzie verdient een grotere plaats in de wereld!'

Ook de emoties die Plintproducten oproepen worden als reden genoemd voor de hoge waardering voor Plint. Deze reden sluit aan bij eerdere conclusies over het belang van emotie voor Plintliefhebbers. Daarnaast is de nadruk op het belang van Plint in het dagelijks leven opvallend; verschillende respondenten schrijven dat de producten hun leven mooier en poëtischer maken (net als de Plintbrochures verkondigen): '[Z]e kunnen je even "stil" zetten in het dagelijkse, drukke leven' en 'Plint maakt het leven mooier door gedichten (woordbeelden) en afbeeldingen op alledaagse voorwerpen te zetten'. Sommige opmerkingen sluiten bovendien naadloos aan bij de poëtica van de nieuw-realisten en de Zestigers, zoals '[L]iteraire kunst verbinden met het dagelijks leven (dus: voor de "gewone mens" toegankelijk zijn)' en '[D]oor jullie producten komen gedichten (al of niet in combinatie met beeldende kunst) in het dagelijks leven van mensen terecht, precies waar ze thuis horen'.

Om het gebruik van de poëzievoorwerpen te stimuleren, zet Plint verschillende communicatiestrategieën in. Een van die strategieën is het creëren van een gemeenschapsgevoel onder de gebruikers. Zo wordt de lezer van de Plintbrochures geregeld als individueel lid van een gemeenschap geadresseerd, waarbij 'niet-leden' worden weggezet als 'minder'. 'Je hoort bij de leuke helft als je een poëzieposter hebt', staat bijvoorbeeld in verschillende brochures te lezen (o.a. Plintbrochure 2015: 15). Door in brochureteksten, nieuwsbrieven (meer dan twintigduizend abonnees) en social media-posts (meer dan vijftigduizend volgers op Facebook en drieduizend op Instagram) geregeld te vermelden dat er iets 'op veler verzoek' wordt uitgebracht of aangepast, speelt Plint in op het gemeenschapsgevoel en benadrukt de stichting dat zij luistert naar en rekening houdt met de leden van de *community*. Ook het via die media vragen om input – zoals een lievelingsgedicht, -citaat of woord – om te verwerken in het aanbod, draagt hieraan bij. In 2014 mochten Plintliefhebbers bijvoorbeeld hun stem laten horen in de creatie van een 'poëtiketje', een verzilverd etiket aan een zijden draadje, dat als ketting gedragen kan worden. De stichting vroeg mensen één woord uit een gedicht van Toon Tellegen te kiezen en dat te mailen naar Plint. 'Wij verzamelen de mooiste woorden,' stond dat jaar in de brochure, 'en geven ze aan Toon Tellegen, die er een [nieuw] gedicht van maakt.' (Plintbrochure 2014) Het resultaat vormde vervolgens een concretisering van het gemeenschapsgevoel: 'Ieder woord krijgt een etiket. Alle etiketten samen zijn het gedicht. Zo draag je samen het gedicht.' (Idem)²¹⁹

Het gebruik van poëzievoorwerpen heeft volgens Hugo Brems en Erik Dams veel te maken met een liefde voor de poëzie, maar ook met het vergaren van symbolisch kapitaal, het presenteren van een bepaalde smaak en het uitdragen van een bepaalde identiteit:

[I]n tal van gevallen zal het gedicht vooral de rol van statussymbool spelen, niet ongelijk aan die van de fraaie boekruggen in de nette huiskamer. Wie een T-shirt draagt met daarop een gedicht, brengt daardoor de poëzie niet aan het publiek maar afficheert zichzelf als de wat exclusieve drager van een poëzie-T-shirt. Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor badges, kalenders, briefkaarten, posters en voor wie zijn gasten ontvangt met poëtische servetten en bierviltjes. Snobisme is niet ver weg. (Brems & Dams 1987: 51)

²¹⁹ Zie voor meer voorbeelden van het samen dragen van een gedicht de groeps-poëzietoeageprojecten die worden besproken in het hoofdstuk over poëzietoeages.

Uit de Plintenquête blijkt inderdaad dat Plintproducten onder andere worden gewaardeerd omdat ze bijdragen aan identiteitsvorming. Plint als onderdeel van identiteitsvorming en huisinterieur hangt samen, blijkt uit de reacties op de enquête. Respondenten schreven bijvoorbeeld ‘Je haalt iets in huis wat iets zegt over jezelf’, ‘Het zijn mooie blikvangers in je huis’ en ‘[M]ijn interieur verpersoonlijken’. Een raamsticker, poster of kussensloop van Plint geeft je symbolisch kapitaal; je toont de wereld dat je iemand bent die van poëzie houdt.²²⁰ Ook het geven van een Plintproduct als cadeau aan een ander, wat voor het grootste gedeelte van de respondenten bij het kopen van een Plintproduct het geval is, maakt deel uit van dat kapitaal.²²¹

Volgens Brems en Dams wordt bij poëzie op objecten vaak ingespeeld op typische poëtische vormaspecten (bijvoorbeeld bondigheid, rijm, parallelisme, contrast, klank) om ‘[p]oëzie als voorgeformuleerde fraaie gedachte’ te presenteren. De gevolgen zijn volgens hen niet eenduidig positief: ‘Voor die poëzie is het gevolg natuurlijk enerzijds ruime verspreiding en integratie, maar anderzijds reductie en trivialisering. Uit het poëtische aanbod worden die fragmenten geselecteerd die onmiddellijk aanspreken als grapje, woordspeling, paradox, aforisme of levenswijsheid.’ (Brems & Dams 1987: 45) Dit soort poëtische ‘fraaie gedachten’ passen in de trend aan het begin van de eenentwintigste eeuw van poëtische spreuken in koffiebars, het delen van citaten op social media en het aanbrengen van korte teksten in de woon- en slaapkamer. Door bepaalde teksten te delen, te dragen en te gebruiken, creëren mensen een identiteit en poëzie kan daarbij een rol spelen. ‘Wat of wie je citeert, zegt iets over wie je bent’, stelde de Vlaamse taalkundige Freek Van de Velde in 2015 naar aanleiding van de ‘citatentrend’ (Leblanc 2015). De Nederlandse dichter en columnist Ellen Deckwitz schreef in *NRC Next* dat volgens haar poëzie tegenwoordig ‘vier verschillende vormen van nut heeft’, waarbij op nummer één ‘interieurdesign’ staat (Deckwitz 2015) en hetzelfde jaar stelde *De Standaard*: ‘Woorden zijn een nieuwe interieurtrend.’ (Leblanc 2015) De relatie tussen ‘koffiezaakjeswijsheden’, consumentisme en het ‘gedicht als verwonderingsmachine’ is volgens de Nederlandse literatuurwetenschapper Laurens Ham sterk (Ham 2015b). In navolging van de Nederlandse dichter en essayist Jeroen Mettes stelt hij dat dit soort ‘softrealisme’ de maatschappelijke status quo via consumptie bevestigt; de dichtersblik en de blik van de consument overlappen elkaar en het gedicht wordt ‘een machine die authentieke, onverwachte observaties en inzichten produceert’ (Idem).²²²

²²⁰ Dit geldt ook voor de maandelijkse ‘bureaubladen’ die Plint ter beschikking stelt via Facebook: Plintliefhebbers kunnen gratis de speciaal daarvoor gemaakte afbeelding downloaden die het bureaublad van hun computer of smartphone vult met een gedicht, een afbeelding, een kleine kalender en het Plintlogo.

²²¹ Uit de enquête blijkt dat van de respondenten 6% altijd, 29% meestal en 47% ongeveer de helft van de keren een Plintproduct koopt om cadeau te doen aan iemand anders.

²²² Dat het ophangen van gedichten in huis tot de mainstream is gaan behoren, bewijzen twee satirische artikelen over het fenomeen in 2017 en 2018. In 2017 kopte *De Speld* ‘Sfeer in Tweede Kamer verbeterd met Xenos-prullaria’, inclusief een gephotoshopte afbeelding van een bord met het gedicht ‘In dit huis hebben we plezier’, zogenoemd door Kamervoorzitter Khadija Arib opgehangen onder het spreekgestoelte (Julius 2017). De satirische website *Nieuwspaal* schreef in 2018 over hetzelfde gedicht (‘van Xenos’, staat erbij, alsof Xenos geen winkelketen maar een dichter is) dat het gekozen was tot het ‘Gedicht des Vaderlands’. Een drieënvijftigjarige ‘Ria’ komt aan het woord en vertelt dat ze de tekst ‘zó mooi, zó ontzettend raak’ vindt, dat ze het thuis aan de muur ‘moést’ hangen (Koeven 2018). Het humoristische aan het *Nieuwspaal*-artikel is dan ook dat ‘Ria’ herkenning vindt in het gedicht, terwijl het gedicht zo breed en algemeen is, dat iedereen zich erin zal kunnen herkennen. Ze vertelt: “In dit huis hebben we plezier”, luiden de eerste regels. En juist die raakten mij het meest. Het is de herkenning, denk ik. Want in dit huis hebben we soms ook écht plezier. Maar natuurlijk maken we ook fouten. En dan zeggen we sorry. Precies zoals het gedicht zo prachtig beschrijft.’ (Koeven 2018) Het complete gedicht luidt in beide artikelen: ‘In dit huis / hebben we plezier / maken we

Uit de enquête blijkt echter dat respondenten de keuze voor een Plintposter of -object in huis niet als onderdeel zien van deze citatentrend, maar juist als een kritisch tegengeluid: een Nederlandstalig gedicht in huis blijkt juist een bewust gekozen alternatief te zijn tegenover inhoudsloze, vaak Engelstalige siercitaten.²²³ Respondenten waarderen bijvoorbeeld ‘de sterke combi tussen beeld en tekst en daarmee de unieke plek die de producten hebben tussen alle “te gezellige” kaarten/tijdschriften/e.d. die er te koop zijn’ en schrijven dat Plintproducten ‘origineel [zijn], gedichten met beeld hebben voor mij meerwaarde boven gelijksoortige producten die in de normale winkels te koop zijn’. ‘Er zijn vrij weinig Nederlandstalige teksten te zien op gebruiksvoorwerpen,’ liet een respondent weten, ‘Veel Engelstalig en 1000x “Welcome Home” heeft voor mij geen toegevoegde waarde. Spelen met taal is simpel alleen doen we dat te weinig.’ In het kader van de citatentrend en de positie van Plint in de ‘cultuurindustrie’, zoals hieronder wordt besproken, zijn ook de vele opmerkingen van respondenten over de ‘originaliteit’, ‘uniekheid’ en ‘authenticiteit’ van de producten opvallend. Sommigen laten weten de objecten te waarderen ‘omdat het van [P]lint is [en] geen massaproduct’ en omdat het ‘Uniek, verrassend en geen mainstream’ is.

Ook Plint zelf presenteert de poëzieproducten geregeld als een alternatief voor andere, vaak niet-poëziegerelateerde producten. Belangrijk hierbij is dat de stichting de uitgaves vaak als een *beter* alternatief presenteert – distinctie speelt dus een rol – en dat ze een tegengeluid wil zijn voor mainstreamcultuur. Gedurende haar veertigjarige bestaan heeft Plint bijvoorbeeld in verschillende brochures verteld mee te gaan met bepaalde actuele trends, maar daarbij benadrukt dat de stichting telkens dat op een nét iets andere manier doet dan anderen. In 1981 gaf Plint bijvoorbeeld een eigen draai aan een punktrend door buttons met gedichten van Herman Gorter, Karel Jonckheere, Lucebert, Cees Buddingh’ en Remco Campert op de markt te brengen, waarmee Eerhart en Vermeer op televisie verschenen in het praatprogramma *Mies* van Mies Bouwman (AVRO 1981). In 1997 impliceerde de brochure dat de poëzieproducten een ‘langzaam’ alternatief vormden voor ‘de woelige informatiestroom die in hoog tempo via het beeldscherm voorbijkomt’ (Plintbrochure 1997: 2). Het motief ‘langzaam’ komt vaker terug in het imago dat Plint creëert. Zo bracht de stichting het gedicht ‘Laat’ van Leonard Nolens op zowel een tas (Afbeelding 4), een armband, een raamsticker, als een muursticker uit en stond in de 2005-brochure bij de introductie van het poëziebriefpapier dat ‘slow’ helemaal ‘terug’ was, onder andere in de vorm van ‘slow food’ en ‘slow living’, maar dat Plint vooral van ‘slow mail’ hield (Plintbrochure 2005: 15). Ook met het uitbrengen van de poëzietatoeagestickers in 2006 bewoog Plint naar eigen zeggen mee met een ontwikkeling in de samenleving, namelijk de heropleving van een tatoeagetrend, maar verzetten zich er tegelijkertijd tegen, door het stickervel te presenteren als speciaal ‘voor wie liever een dichtregel dan een Maori tatoeage ziet’ (Plintbrochure 2006: 7). Hetzelfde geldt voor de reeks ‘Poëtische plakkers’, voor op ‘je auto, vaas, raam, dienblad of wat je maar wilt’, die dat jaar verschenen. ‘Oppimpen of uppimpen is “in”,’ luidde de aankondiging, ‘bij Plint ook, maar wij noemen het liever “Opplinten”.’ (Idem)

fouten / zeggen we sorry / beginnen we opnieuw / worden we boos / vergeven we / geven we knuffels / horen we bij elkaar / hebben we lief’.

²²³ Vergelijk de eerder aangehaalde motivatie van Ton Schreiner om ‘Poë-T-shirts’ te maken en verkopen: ‘Ik wil de Nederlandse poëzie zoveel mogelijk verspreiden. [De Poë-T-shirts] moeten een bescheiden evenwicht bieden aan T-shirts met diverse triviale teksten waarmee de markt overspoeld wordt.’ (Leidse Courant 1992)



PLINT
POËZIE EN BEELDDE KUNST

Afbeelding 4. Het gedicht 'Laat' van Leonard Nolens op een canvastas van Plint uit 2019. Foto: Plint.

3.3 Doelen

De 'ideologie', 'filosofie' en 'mission' van Plint, zoals de directeuren Frank Eerhart en Mia Goes in verschillende interviews de doelstelling van de organisatie noemen, bestaat uit de wens om poëzie en beeldende kunst aan te reiken aan mensen die daar niet vanzelfsprekend mee in aanraking komen; zowel scholieren tijdens schooltijd als volwassenen in het dagelijks leven.²²⁴ Oprichters Eerhart en Vermeer hadden 'het idee dat we de jeugd moesten laten kennismaken met dingen die anders aan hen voorbij zouden dreigen te gaan: poëzie en beeldende kunst. We brachten die op posters samen en we zagen dat het werkte.' (Van de Ven 1995) De democratiseringswens is gestoeld op enerzijds de overtuiging dat mensen poëzie moeten tegenkomen omdat ze daar gelukkig van worden en anderzijds het idee dat poëzie het 'verdient' om tegengekomen te worden. 'Sommige gedichten wil je tegen blijven komen,' stond bijvoorbeeld in de 2018-brochure, 'Dat weten we bij

²²⁴ Deze overtuiging wordt ook in bijna alle Plintbrochures verwoord. Bijvoorbeeld in 2006, op een manier die aansluit bij de eerdergenoemde neiging van de stichting om een tegengeluid en betere alternatieven te bieden voor de mainstreamcultuur: 'Plint had al een mission toen nog niemand gehoord had van mission statements. Onze mission is misschien ruim maar wel zinvol. Zoveel mogelijk poëzie en beeldende kunst onder de aandacht van zoveel mogelijk mensen brengen. [...] Het is een mission met gevoel... Een lastige mission wel, in een samenleving waarin het steeds meer om de knikkers gaat en steeds minder om het spel.' (Plintbrochure 2006: 8)

Plint als geen ander. Met onze muurgedichten krijgen gedichten de plek die ze verdienen.’ (Plint 2018: 24)²²⁵

In een vroeg stadium besloten Eerhart en Vermeer dat elke druk eenmalig zou zijn (Dirksen 1996: 28). Losse verkoop aan particulieren via boekhandels, kunstgaleries, bibliotheken, De Bijenkorf en Vroom & Dreesman begon enkele jaren later, al was er aanvankelijk onder boekhandelaren ‘een lichte huiver om iets te verkopen dat met boeken niks te maken had’ (Salemans 2010).²²⁶

In 1985 ontving Plint subsidie van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, waardoor er niet meer vanuit het schoolgebouw gewerkt hoefde te worden en de posters in kleur gedrukt konden worden (Rijghard 2004). In 1989 gaf Eerhart zijn baan als leraar Nederlands op om fulltime voor Plint te gaan werken (Van de Ven 1995: 21), maar de organisatie bleef idealistisch: ‘We hebben dan ook alleen de kostprijs berekend. Als ik ook geld zou vragen voor de tijd die we erin steken, zouden de posters onbetaalbaar worden. We zijn eigenlijk een stel achterlijke, idealistische idioten.’ (Frusch 1989)

Dat idealisme bestaat uit verschillende overtuigingen: dat meer mensen in aanraking zouden moeten komen met poëzie en dat poëzie je dingen kan leren. Vooral de functie van poëzie als uitnodiging om stil te staan – letterlijk en figuurlijk – en om even na te denken en te reflecteren op jezelf en anderen, spreekt uit Plints ‘filosofie’. ‘Gedichten halen je naar het nu,’ stond bijvoorbeeld in de aankondiging van de poëzieseriesreeks ‘Poëten aan tafel’, ‘dat laat zich prachtig combineren met tafelen, theedrinken en andere fijne dingen in het leven. Een adempauze even.’ (Plint 2018: 28)²²⁷ (Afbeelding 5)

Poëten aan tafel

PLINT

POËZIE EN BEELDDE KUNST



Afbeelding 5. Een regel uit een gedicht van Fetze Pijlman op een beker van Plint uit 2018. Foto: Plint.

²²⁵ Eerhart vertelde in 2004, in een terugblik op het oprichten van Plint in 1979, dat hij zich destijds stoorde aan ‘de schaarse aandacht voor poëzie en aan de kleine oplages waarin bundels verschenen. Poëziebundels kunnen wel wat van het pr-lawaai gebruiken dat voor romans wordt gereserveerd.’ (Rijghard 2004)

²²⁶ Toen Plint een webshop opende, verspreidde de verkoop zich buiten de grenzen van de Lage Landen en werden poëzieposters en -voorwerpen gevlogen naar onder andere Australië en Curaçao (Salemans 2010).

²²⁷ Vgl. Plints uitleg over de raamgedichten en het idee dat de poëziegebruiker door/via een gedicht naar buiten kijkt en het gedicht de gebruikers blik op de wereld verandert (letterlijk en figuurlijk): ‘Onze raamgedichten zijn heel populair. Het is handig tegen nieuwsgierige blikken van voorbijgangers maar ook heel fijn om altijd een gedicht voor ogen te hebben als je je blik naar buiten richt. Er is voor bijna ieder raam wel een mooi raamgedicht te vinden. Er zijn raamgedichten die uitnodigen tot kijken, die je laten glimlachen of die je weer even in het moment terugzetten. Mindfulness op je raam!’ (AKO 2016)

Ook de overtuiging dat iedereen poëzie kan waarderen, dat je daarvoor niet gestudeerd hoeft te hebben en dat in het onderwijs poëzie vaak wordt 'kapotgemaakt', zijn onderdeel van de Plintideologie. 'Een les over poëzie moet gaan over beleving,' stelde Eerhart, 'dus wilde ik het uit de proefwerksfeer halen.' (Van Dijk 2004) Het bildungsideaal van Plint is te verbinden aan de onderwijsachtergrond van de oprichters. Eerhart zei in 1996 nog steeds een leraar in hart en nieren te zijn: 'Ik heb alleen mijn werkterrein vergroot, van een klaslokaal tot het hele land.' (Dirksen 1996: 29) Daarnaast relateert het bildungsideaal aan het eeuwenoude idee dat literatuur de lezer een beter mens maakt, maar ook aan het idealisme waarmee poëzie buiten het boek vaker gepaard gaat.²²⁸ Plint kent dan ook duidelijk een zendingsdrang (gecombineerd met een commerciële logica). Die blijkt bijvoorbeeld uit het gebruik van het woord 'veroveren' in een uitspraak van Goes in 2009 over de ontwikkeling van de stichting: 'We zijn in de slaapkamer, liggen op de eettafel, zijn in de keuken. Zo gaandeweg veroveren we alle kamers in de Nederlandse huishoudens.' (Van Zunthem 2009)

Om een zo groot mogelijk effect teweeg te brengen streeft Plint naar een zo groot mogelijk bereik, waardoor de organisatie in de jaren negentig bekend stond als 'misschien wel de belangrijkste ambassadeur van de poëzie in Nederland' (Van de Ven 1995: 21). Ook is de stichting meerdere keren samenwerkingen aangegaan om het bereik van haar poëzieproducten te vergroten. Gedurende het Nederlandse voorzitterschap van de Europese Unie in 2004 koos Plint bijvoorbeeld in opdracht van Buitenlandse Zaken enkele gedichten uit die in het Europees Parlement opgehangen werden: twee doeken van drie bij vier meter met een gedicht van Cees Nooteboom geflankeerd door een tekening van Henk Visch en een gedicht van Willem Hussem gecombineerd met een beeld van Kees de Goede (Van Dommelen 2004). Tijdens de opening van de eerste vergadering die Nederland voorzat, las koningin Beatrix de dichtregels van Hussem voor: 'al dat hout bij de haard voor een vuur / warmte vergt jaren groei'.

Een laatste voorbeeld waaruit deze doelstelling blijkt, is het project dat Plint samen met de Nederlandse Spoorwegen uitvoerde in 1987; op vijfhonderd stations in Nederland werden poëzieposters ophangen, met financiële ondersteuning van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur en de Rijksdienst voor Beeldende Kunst (NRC 1986). Onderzoek wees toen uit dat dagelijks ongeveer twee miljoen treinreizigers langs de posters liepen, dat ongeveer een kwart daarvan de posters opmerkte en dat 'het Nederlands publiek uiterst welwillend [stond] tegenover het initiatief' (Boorsma 1987). Plint en NS beschouwden het project als succesvol, maar hadden enkele zaken niet voorzien. Ten eerste werden beide organisaties meerdere keren gebeld met de vraag of de posters te koop waren en of de teksten bij begrafenissen gebruikt mochten worden. Ook lieten mensen telefonisch weten dat de gedichten hen hadden geraakt. Een man belde Plint bijvoorbeeld op om de organisatie te bedanken voor het ophangen van het gedicht 'Afreis' van Jacob Israël de Haan op stations door heel Nederland. Hij had er naar eigen zeggen troost uitgehaald toen hij langs zo'n poster liep, net nadat hij zijn vrouw had begraven (Van Yperen 1995). Ten tweede ondervond NS de gevolgen van de populariteit van de posters toen bleek dat het 'geen ongebruikelijk verschijnsel' was dat mensen de abri's openschroefden en de posters mee naar huis namen. 'Daar zijn ze natuurlijk niet voor bedoeld', reageerde Eerhart destijds, 'maar het is toch wel leuk als je iets maakt dat kennelijk hebzucht opwekt bij de mensen. Het blijkt dat het project erg aanslaat.' (Idem)

²²⁸ Zie voor meer over het bildungsideaal en de verheffingsmoraal van non-boekpoëzie het hoofdstuk over straatpoëzie.

3.4 Selectie

De grootschalige projecten van Plint, zoals de samenwerking met de NS, zijn gebaseerd op het doel om zoveel mogelijk mensen in contact te laten komen met poëzie. Dat is ook het doel waarmee Plint de gedichtselectie maakt. Volgens Goes wil Plint in alles wat ze doet, de ‘opstap’ naar poëzie op zowel financieel als inhoudelijk vlak zo aantrekkelijk mogelijk maken:

We willen op een laagdrempelige manier zo veel mogelijk mensen in aanraking laten komen met poëzie en beeldende kunst. [...] Om die reden proberen we onze producten betaalbaar te houden. Ook kiezen we in de collectie bewust voor een mix van toegankelijke en ingewikkelder gedichten. Om te laten zien dat poëzie niet per definitie moeilijk of hoogdravend is, maar ook grappig kan zijn of verrijkend (Van Zuthem 2009).

Ook Eerhart streefde er altijd naar om in een nieuwe reeks poëzieposters een combinatie te presenteren van ‘laagdrempelige gedichten naast wat moeilijker werk’, omdat zijn idee was ‘dat mensen die kunnen glimlachen om een rechttoe rechtaan gedicht (“Ik ben lekker lui vandaag, ik heb een slome bui vandaag”) een volgende keer misschien even stil willen staan bij wat abstracter werk, dat niet meteen te begrijpen is’ (Van Dijk 2004). Het uitnodigen tot stilstaan en nadenken is iets wat Plint gemeen heeft met sommige van haar historische voorlopers en sommige initiatiefnemers van straatpoëzie. Reflectie kan echter enkel bereikt worden via herkenning, gelooft Eerhart. Een Plintgedicht dient de lezer aan te spreken en vervolgens kan die ervaring tot nadenken stemmen. Het is daarbij niet erg als het gedicht niet meteen te begrijpen is. ‘Goede poëzie en goed beeldend werk laten zich niet altijd zomaar veroveren,’ vertelde Eerhart in 2004, ‘dat is een contrast met hoe veel dingen nu gaan: alles is snel, alles moet steeds anders. Ik zit er niet om te jammeren hoor, maar een beetje tegengas, een beetje reflectie, is best zinnig.’ (Van Dijk 2004)

Hoewel de catalogi van Plint inderdaad de door Goes genoemde ‘mix van toegankelijke en ingewikkelder gedichten’ bevestigen, laten ze ook een voorkeur zien voor wat de neerlandici Frans Ruiter en Wilbert Smulders in *Literatuur en moderniteit in Nederland* (1996) ‘parasensus’ noemen. Die term introduceerden Ruiter en Smulders voor wat in de jaren negentig in de plaats kwam voor consensus en dissensus (literair, politiek of religieus). Parasensus komt neer op de absentie van dominerende posities; niet de uitersten maar het midden is oppermachtig. Parasensus absorbeert volgens de twee auteurs alle ‘afwijkende geluiden’, combineert burgerlijkheid met antiburgerlijkheid, is ideologisch niet meer benoembaar en staat voor een ‘steeds bredere middenstroom, waarin de waarden van de verschillende ideologieën nog volop als sporen herkenbaar zijn, maar hun plaats hebben gevonden in een nieuwe, elastische consensus’ (Ruiter & Smulders 1996: 337-343). In de selectie van Plint is aan de ene kant sprake van parasensus omdat de stichting uit een zogenaamd hoog, elitair en kleinschalig genre (dat daardoor als extreem en excentriek kan worden gezien), toegankelijke voorbeelden kiest die een groot publiek aanspreken en niemand voor het hoofd kunnen stoten. ‘Juist omdat [onze poëzieposters] zo vrolijk en toegankelijk zijn,’ stelde de organisatie niet voor niks in 2015, ‘vinden ze een groot publiek.’ (Plintbrochure 2015: 15)²²⁹ Aan de andere kant combineert Plint geregeld ‘makkelijke’ gedichten met experimenteel beeld en maakt de stichting complexe poëzie toegankelijk via de drager en het ontwerp; met deze combinaties positioneert Plint zichzelf in ‘het midden’. ‘Afwijkende geluiden’ uit het genre, in de termen van Ruiter en Smulders, selecteert de stichting niet, maar tegelijkertijd wordt er wel uit

²²⁹ Zie voor meer voorbeelden van a-kritische en *feel good*-non-boekpoëzie die de status quo bevestigt, de hoofdstukken over straatpoëzie en Instagrampoëzie (vgl. bijvoorbeeld de hashtags #heblief en #liefleven).

zowat alle stromingen en tendensen geput. Ideologieën uit de jaren zestig (democratisering van de poëzie, het gebruik van alledaagse voorwerpen en alledaagse teksten, het verplaatsen van de poëzie uit de ivoren toren naar het alledaagse leven) en ideologieën uit het kunst- en cultuuronderwijs (het in aanraking brengen van een breed publiek met een grote variatie aan poëzie en beeldende kunst, het verheffen van de samenleving) worden in het beleid van Plint gecombineerd, resulterend in catalogi die vooral eclectisch zijn; Plint biedt voor ieder wat wils.

De poëzieselectie die Plint de afgelopen veertig jaar heeft gemaakt, laat zien dat die eclectische mix bijvoorbeeld bestaat uit posterreeksen met zowel gedichten van Judith Herzberg, Rutger Kopland en Lévi Weemoedt, als van Lucebert, Armand van Assche, Jan Hanlo en Mark Insingel. Ook qua canonieke status, bekendheid, leeftijd en stijl maakt Plint een mix; van J.C. Bloem tot Burny Bos, van Vasalis tot Ted van Lieshout, van Els Pelgrom tot Hugo Claus. Bijlage III, die een overzicht bevat van alle dichters en gedichten die op een Plintposter zijn verschenen, geeft een beeld van de keuzes die Plint maakt.

Een ontwikkeling die aangewezen kan worden in de gedichtselectie is die van een voorkeur voor overleden dichters naar een voorkeur voor levende dichters. In de jaren tachtig werden er bijvoorbeeld meer gedichten van overleden dichters opgenomen, canonieke schoolvoorbeelden van Du Perron, Nijhoff, Van Ostaijen, Marsman, Van Eeden, Leopold en Gorter, dan gedichten van dichters uit de nu bekende jaren-tachtig-stromingen; geen enkele dichter uit de groepering de Nieuwe Wilden is in de catalogus te vinden en van de Maximalen enkel Tom Lanoye en Joost Zwagerman. In de jaren negentig werd er relatief meer poëzie gekozen van levende dichters, zoals Herman de Coninck, Cees Nooteboom, J. Bernlef, Ida Gerhardt, Jean Pierre Rawie, Neeltje Maria Min en Hanny Michaelis. Vanaf net vóór de eeuwwisseling werden ook dichters geselecteerd die bekend staan als 'podiumdichters', zoals Simon Vinkenoog, Ingmar Heytze, Tjitske Jansen, Jules Deelder en Ruben van Gogh. Ook dichters die de functie van stadsdichter vervulden of zouden gaan vervullen, komen in de selectie veelvuldig voor, onder anderen Ester Naomi Perquin, Adriaan Jaeggi, Jaap Robben, Bart Moeyaert, Mustafa Stitou en Jana Beranová.

De best vertegenwoordigde groep is de Vijftigers; in totaal zijn vierendertig gedichten van tien Vijftigers opgenomen op Plintposters. Hans Andreus is koploper met tien gedichten. Van Lucebert werd vier keer een gedicht opgenomen op een poster – telkens met ook een beeldend werk van de dichter – en van Kouwenaar twee keer. Van de Tachtigers komen enkel Frederik van Eeden en Herman Gorter voor in de collectie. In de categorie 'jeugdpoëzie' zijn Joke van Leeuwen en het dichtersstel Hans en Monique Hagen de koplopers (beiden komen tien keer voor), plus Frank Eerhart zelf (elf keer).

Een duidelijke overheersing in de collectie is die van mannelijke dichters. De postercollectie bevat 76% gedichten geschreven door mannen en 24% door vrouwen. Vooral in de B-posterreeks, voor lezers van vijftien jaar en ouder, zijn vrouwen in de minderheid (20%). Op kaarten, kussenslopen, armbanden, raamposters, keukenschorten, tafelkleden, zakdoeken en fietszadelhoesjes gaf Plint poëzie uit van vrouwelijke dichters die niet zijn opgenomen in de postercollectie.²³⁰ De genderbalans is gedurende de jaren overigens verbeterd: in de eerste vijf jaar waren in de B-reeks slechts drie van de zesendertig gedichten geschreven door een vrouw (8%)²³¹,

²³⁰ Elma van Haren, Jacqueline E. van der Waals, Maud de Vries, Jo Govaerts, Loes Marijnissen, Anneke Buys, Maria Barnas, Marjolein Kool en Vrouwkje Tuinman.

²³¹ Tussen 1980 en 1985: Judith Herzberg, M. Vasalis en Ellen Warmond. Het totaal aantal posters in de eerste vijf jaar (36) is overigens hoger dan in de laatste vijf jaar (30), omdat er in 1980 en 1981 negen posters werden uitgegeven in de B-reeks (in plaats van de vanaf 1982 standaard geworden zes).

terwijl in de afgelopen vijf jaar tien van de dertig B-posters een gedicht van een vrouw droegen (33%).²³²

Opvallend is daarnaast dat de Plintcollectie weinig Nederlandstalige dichters met een etnisch diverse achtergrond bevat en dat áls ze voorkomen, ze als onderdeel van één groep worden gepresenteerd; in 1995 werd een posterreeks met gedichten van Nasim Khasar, Duoduo, Vera Illés, Jana Beranová, Ana Sebastián, Cándani en Mustafa Stitou voorgesteld als ‘migrantenpoëzie’ (Van de Ven 1995: 21).

4. Buiten vs. binnen

4.1 ‘Instappoëzie’

Een belangrijk onderdeel van Plints ‘filosofie’ is dat poëzie verspreid wordt met het uiteindelijke doel om mensen nieuwsgierig te maken naar nog meer poëzie. Dat is ook het idee achter de naam van de stichting. De theatervoorstellingen waarvoor Eerhart en Vermeer oorspronkelijk de poëzieposters verkochten, zijn er uiteindelijk nooit gekomen, maar de relatie met het theater is gebleven: een ‘plint’ als opstap naar het podium. ‘En dat is precies wat we proberen te zijn,’ staat te lezen in verschillende brochures en op de website van Plint, ‘Een opstapje. Een eerste kennismaking. En natuurlijk hopen we dat je de hele bundel van de dichter gaat lezen.’ (Plintwebsite 2019) Directeur Goes is ervan overtuigd dat de Plintproducten het lezen van poëzie in boekvorm bevorderen:

We worden regelmatig gebeld door mensen die willen weten uit welke bundel een gedicht komt. Als je een gedicht ziet dat je aanspreekt, ga je op zoek naar meer. Daarom zijn we nu ook een ansichtkaartenreeks begonnen met *De tien mooiste van...* Een reeks met onder anderen Vasalis en Herman de Coninck, zodat je een wat breder beeld krijgt van een dichter (Arensman & Somers 2000: 4).

In verschillende interviews geven Eerhart en Goes voorbeelden van mensen die Plint actief aangrijpen als ‘opstap’ naar boeken. Ten tijde van de samenwerking met de NS werd Plint bijvoorbeeld meerdere keren gebeld met de vraag in welke bundel de gedichten voorkwamen, omdat mensen meer poëzie wilden lezen van de op NS-stations tentoongestelde dichters (Boorsma 1987).

Gezien het feit dat Plint poëzieleesbevordering als één van de doelen van de stichting ziet en de functie van Plintproducten als ‘instappoëzie’ zelfs terug te vinden is in de naam van de stichting, is het opvallend dat de titels van de bundels waaruit de gedichten afkomstig zijn, niet worden vermeld op de Plintproducten. Op basis van de namen van de dichters – die er wel standaard bij staan – kunnen gebruikers natuurlijk online, in een bibliotheek of in een boekhandel op zoek gaan naar geschikte boekuitgaves, maar een bundeltitel zou die zoektocht makkelijker, specifiek en wellicht uitnodigender maken.

4.2 Kritiek

De reacties op Plint uit het literaire landschap zijn divers. De Nederlandse dichter en journalist Coen Peppelenbos bekritiseerde de organisatie vooral op de keuzes die gemaakt worden op het niveau van de materiële code, namelijk in de vormgeving. Volgens hem is ongeveer de helft van de

²³² Tussen 2010 en 2015: Marianne van Heeswijk, Miriam Van hee, Judith Herzberg (twee keer), Antjie Krog, Nannie Kuiper, Sarah Pink, Tjitske Jansen, Ester Naomi Perquin en Johanna Kruit.

gedichten op de producten gecentreerd, terwijl het originele gedicht dat niet was, wat hem doet 'gruwelen' (Peppelenbos 2012).²³³ De Nederlandse dichter en criticus Tom van Deel betreurde dat de poëzieposters van Plint vaak het enige voorbeeld zijn van de combinatie van beeld en gedicht dat scholieren onder ogen krijgen, terwijl de posters geen daadwerkelijke 'beeldgedichten' zijn: 'Bij Plint raakt het gedicht min of meer op de achtergrond, verdwijnt bijna, en overtroeft het beeld het gedicht omdat die altijd in elkaar worden geplaatst. Het kenmerkende van het beeldgedicht is dat het naast elkaar bestaat.' (Van Woerkom 1993) Anderen bekritiseerden de monopoliepositie van de stichting op de markt van poëzieobjecten (Mesman 2009).

De grootste kritiek richt zich echter op de keuzes die gemaakt worden op het niveau van de linguïstische code, namelijk de gedichten die Plint selecteert. Die kritiek heeft te maken met een onderscheid dat de Vlaamse moderne letterkundige Hugo Brems in 2006 maakte tussen aan de ene kant 'moeilijke, zoekende of taalkritische poëzie' en aan de andere kant 'toegankelijke' poëzie die makkelijk past in 'de mainstream' (Brems 2006: 656), vergelijkbaar met het hierboven besproken fenomeen 'parasensus'. Volgens Brems is er een 'strijdlust' ontstaan, vooral aan de kant van de 'moeilijke' poëzie, die mede veroorzaakt is door de veranderingen in de manier waarop poëzie (voornamelijk buiten het boek) voor een breed publiek is gaan functioneren. 'In de mate dat poëzie via gedichtendagen, posters en allerlei manifestaties een groter publiek is gaan bereiken,' stelt Brems, 'is juist daar de mogelijkheid van moeilijke poëzie om zich te manifesteren kleiner geworden, en de drang om zich daar dan ook tegen af te zetten groter.' (Idem; zie ook Brems & Dams 1987)

In de receptie van Plintpoëzie is het onderscheid en de spanningen die Brems schetst bijvoorbeeld terug te zien in de kritiek die de stichting ontvangt op de poëzieselectie en de positie van de non-boekpoëzieproducten ten opzichte van de poëziebundel. Tilly Hermans van uitgeverij Meulenhoff zei bijvoorbeeld in 2000:

Net als bloemlezingen maakt het poëzie toegankelijker, dat wel, maar het blijft natuurlijk gaan om bepaalde gedichten van bepaalde dichters. Over het algemeen geldt: het experiment wordt geschuwd. K. Michel, Peter van Lier, je raakt het moeilijk kwijt, en ook op T-shirts kom je hun gedichten niet tegen (Arensman & Somers 2000: 4).

Peter Nijssen van De Arbeiderspers stelde dat poëzie buiten het boek, zoals de poëzievoorwerpen van Plint, 'niet zoveel met poëzie te maken [heeft], maar eerder met maatschappelijk of educatief werk' (Idem). En Willy Tibergien, destijds directeur van Poëziecentrum Gent, geloofde volgens *De Standaard* zelfs dat poëzie buiten het boek, zoals Plintproducten, een negatief effect heeft op poëzie in boekvorm: 'Het succes van de gedichten op muren, T-shirts en posters – wat aanvankelijk toch als promotiemateriaal bedoeld was – lijkt ten koste te gaan van de bundels' (De Standaard 2008).

De kern van de kritiek op Plint is dat enkel een bepaald soort poëzie wordt uitgekozen, te weten 'toegankelijke gedichten'. Deze kritiek richt zich op wat de Nederlandse auteur en classicus Ilja Leonard Pfeijffer 'de mythe van de verstaanbaarheid' en de Vlaamse dichter en essayist Dirk van Bastelaere 'de ideologie van de onmiddellijkheid' hebben genoemd. Van Bastelaere bedoelde hiermee het idee dat poëzie onmiddellijk te begrijpen moet zijn, niet complex maar leesbaar ('zoals een krant leesbaar is') en niet moeilijk maar amusant ('Literatuur moet entertainen') (Reyniers & Van Perre 1990: 7). De essays van Van Bastelaere en Pfeijffer over deze fenomenen zijn niet op

²³³ Coen Peppelenbos richtte in 2012 'De Bond Tegen het Centreren van Poëzie' op, een ludieke online actie om kritiek te leveren op het veranderen van de bladspiegel bij de overname van gedichten (Peppelenbos 2012).

Stichting Plint gericht, maar verwoorden ideeën die de kritiek op Plint kenmerken. Zowel Van Bastelaere als Pfeijffer identificeerden zich toen met de ‘moeilijke’ en ‘onbegrijpelijke’ poëzie en keurden de andere soort af. Volgens Van Bastelaere stond zijn eigen poëzie ‘haaks tegenover die ideologie [van de onmiddellijkheid]’. Hij schaarde zich bij ‘de moeilijke jongens’ zoals Leonard Nolens, Hugo Claus en Erik Spinoy, die niet uitgingen van een directe of onproblematische relatie tussen taal en werkelijkheid (Idem). Pfeijffer legde op zijn beurt aan de hand van zijn eigen gedichten uit waarom ‘[o]nbegrijpelijke poëzie [...] altijd beter [is] dan makkelijke poëzie’ (Pfeijffer 2000).

Van Bastelaere richtte zijn kritiek vooral op de organisatoren van poëziefestivals zoals de Nacht van de Poëzie en Saint Amour, die de ‘ideologie van de onmiddellijkheid’ inzetten om poëzie als ‘een product’ te verkopen aan zoveel mogelijk mensen via het podium, de televisie en het glossytijdschrift (De Ridder 2014: 124).²³⁴ Van Bastelaere vreesde, in navolging van Roland Barthes, dat de hegemonie van ‘leesbare’ literatuur het einde van het boek zou betekenen. Pfeijffer richtte zijn pijlen niet op de organisatoren van poëziefestivals, maar op de dichters die ‘geboren zijn op het podium’ en vinden dat zij de ‘cirkel van heilige ondoordringbaarheid hebben doorbroken en de poëzie hebben teruggegeven aan normale, hippe mensen’ (Pfeijffer 2000).²³⁵

Van Bastelaere en Pfeijffer koppelden ‘de ideologie van de onmiddellijkheid’ en de ‘mythe van de verstaanbaarheid’ dus voornamelijk aan orale vormen van poëzie. Volgens Brems en Dams kenmerkt de voorkeur voor begrijpelijke poëzie echter ook poëzieobjecten; de ‘selectiemechanismen’ die ervoor zorgen dat toegankelijke gedichten worden gekozen, zijn volgens de auteurs ‘aan het werk in vrijwel alle gevallen waar non-boekmaterialen gebruikt worden om de bestaande poëzie weer te geven of te verspreiden.’ (Brems & Dams 1987: 49) Deze mechanismen zorgen er volgens hen voor dat ‘gedichten die niet op vlotte consumptie toegespitst zijn’ telkens buiten de boot vallen. Wanneer zulke ‘gedichten die het meest typisch vanuit en naar de intieme, herleesbare boekvorm geschreven zijn’ wél worden gebruikt op non-boekvoorwerpen, worden ze volgens Brems en Dams vaak op de verkeerde manier gebruikt: ‘Tegelijk kan het gebeuren dat heel complexe gedichten, wanneer ze toch op die – voor hen tegennatuurlijke – manier gebracht worden, vereenvoudigd en getrivialiseerd worden.’ (Idem)

De keuze voor het woord ‘tegennatuurlijk’ is veelzeggend. Net als Van Bastelaere en Pfeijffer maken Brems en Dams hiermee een onderscheid tussen poëzie die het best tot haar recht komt in (of zelfs speciaal geschreven is voor) het boek en poëzie die het best tot haar recht komt (of zelfs speciaal geschreven is voor) buiten het boek. De ‘natuurlijke’ plek voor de poëzie die deze auteurs hoog in het vaandel hebben staan, is in het boek en niet op podia, televisie, objecten of in glossytijdschriften. Aan de ene kant wordt de voorkeur voor toegankelijke poëzie buiten het boek bekritiseerd; aan de andere kant wordt de keuze voor complexe poëzie buiten het boek ook niet toegejuicht. Door het afkeuren van beide scenario’s blijft er maar één optie over die volgens dit

²³⁴ Zoals Matthijs de Ridder opmerkt, uitte Van Bastelaere kritiek op poëziefestivals, terwijl hij zelf uitgenodigd was om op Saint Amour op te treden en vervolgens besloot ‘ampel gebruik te maken van de mogelijkheid die de populariteit van “Saint Amour” bood: zijn eigen tegendraadse visie op literatuur en samenleving verkondigen.’ (De Ridder 2014: 125-126)

²³⁵ Pfeijffers positie ten opzichte van podiumpoëzie was tijdens en na de publicatie van zijn artikel genuanceerder dan het polemische essay doet vermoeden; in de tijd dat hij het essay schreef, trad hij met zijn poëzie gemiddeld drie keer per maand op (De Klerck 2000); in hetzelfde jaar trad hij op tijdens de Nacht van de Poëzie in Utrecht, in 2001 opende hij hetzelfde evenement, waar hij ook optrad in 2006 en 2015. In 2015 nam hij bovendien plaats in de jury van de finale van het Nederlands Kampioenschap Poetry Slam. Ook heeft hij later zijn aanval op ‘makkelijke poëzie’ gerelativeerd, o.a. in *Brieven uit Genua* (2016).

perspectief goedkeuring verdient: complexe gedichten die vragen om rustig herlezen te worden in boeken.

Bovengenoemde opvattingen van Van Bastelaere, Pfeijffer, Brems en Dams²³⁶ zijn te vergelijken met de eerdergenoemde kritiek van Hermans, Nijssen en Tibergien op Plint: er worden enkel toegankelijke gedichten uitgekozen die onmiddellijk te begrijpen zijn, en de populariteit van dit soort toegankelijke poëzieobjecten is een dreiging voor het voortbestaan van het boek. Op basis van de Plintcatalogus en de resultaten van de Plintenquête zijn er zowel voor- als tegenargumenten te geven voor deze kritiek.

Aan de ene kant zijn deze opvattingen over Plint te begrijpen en te beargumenteren. Het overzicht van de gedichten op de Plintposters in Bijlage III toont bijvoorbeeld dat de stichting inderdaad een voorkeur kent voor gedichten die bekendstaan om hun 'toegankelijkheid' en voor dichters die alledaagse dingen op een nieuwe manier bekijken (het 'gedicht als verwonderingsmachine' (Ham 2015b)), zoals nieuw-romantici, neo-realisten en kinder- en jeugddichters. Bovendien gaven de respondenten in de enquête aan dat het toegankelijk maken van poëzie een aspect is van Plint dat ze waarderen (zie het label 'toegankelijk' in Tabel 1). Ook de vaakst genoemde antwoorden op de twee open en optionele vragen over dichters die de respondenten goed en slecht vinden, weergegeven in Tabel 2 en 3, laten zien dat er een voorkeur onder Plintliefhebbers bestaat voor dichters die bekendstaan om hun 'toegankelijkheid'.

	Dichter	Aantal keer genoemd
1	Rutger Kopland	125
2	Judith Herzberg	96
3	M. Vasalis	87
4	Toon Tellegen	83
5	Herman de Coninck	67
6	Hans Andreus	60
7	Ida Gerhardt	49
9	Remco Campert	39
10	Annie M.G. Schmidt	38

Tabel 2. Een overzicht van de tien vaakst genoemde dichters in de antwoorden op de optionele open vraag 'Kan je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt?'. 500 respondenten noemden 51 verschillende dichters.²³⁷

²³⁶ Ik plaats Van Bastelaere en Brems hier op één lijn, terwijl ik me ervan bewust ben dat zij elkaar geregeld hebben aangevallen op elkaars meningen en perspectieven. Vergelijk Van Bastelaeres essay 'Hugo Brems en de hidden agenda van de kleinburgerij' (Van Bastelaere 2001).

²³⁷ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Onbruikbare antwoorden bevatten geen naam van een dichter, maar bestaat uit opmerkingen als 'Ik lees graag veel verschillende gedichten van allerlei dichters' en '[I]k ken er onvoldoende'. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

	Dichter	Aantal keer genoemd
1	Toon Hermans	25
2	Nel Benschop	6
3	Ilja Leonard Pfeijffer / Joost Zwagerman / Paul van Ostaijen / Jules Deelder	5
4	Anna Enquist / Jan Hanlo / Ramsey Nasr	4
5	Lucebert / Ellen Deckwitz	3

Tabel 3. Een overzicht van de vijf vaakst genoemde dichters in de antwoorden op de optionele open vraag 'Kan je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt?'. 630 respondenten noemden 20 verschillende dichters.²³⁸

Opvallend aan Tabel 2 is dat alle vaak genoemde dichters die de respondenten goed vinden, voorkomen in de postercatalogus van Plint, terwijl de vraag ging over de poëzievoorkeuren van de respondenten in het algemeen en niet over hun voorkeuren binnen het subgenre Plintpoëzie.²³⁹ De nummer één, Rutger Kopland, komt vijf keer voor in de postercatalogus en de nummer twee, Judith Herzberg, zelfs negen keer. Ook de drie dichters die volgens Goes het best verkopen in de Plintcollectie staan allemaal in Tabel 1, te weten M. Vasalis, Herman de Coninck en Willem Wilmink (Salemans 2010). De algemene poëziesmaak van Plintliefhebbers en de selectievoorkeuren van Plint komen dus heel nauw overeen.

In Tabel 3 vallen de nummers één en twee op; Toon Hermans en Nel Benschop worden door de Plintrespondenten het vaakst genoemd als voorbeelden van slechte poëzie en zij zijn beiden nog nooit uitgegeven op een Plintposter. Dit is ten eerste opvallend omdat zowel Hermans als Benschop bekendstaan om toegankelijke poëzie die een breed publiek aanspreekt, waardoor ze – zou je misschien denken – niet zouden misstaan in zowel Tabel 2 als in de lijst met Plintposters. Ten tweede zijn hun hoge plaatsen in Tabel 3 opvallend omdat precies deze twee dichters in andere contexten juist enorm hoog gewaardeerd worden door poëziegebruikers. Zowel Hermans als Benschop behoren tot de zeven hoogst gewaardeerde dichters door de gemiddelde Nederlandse volwassene, ze zijn de twee vaakst geciteerde dichters in rouwadvertenties en Hermans is voor sommige van de populairste Nederlandstalige Instadichters hét grote voorbeeld.²⁴⁰ Plintliefhebbers onderscheiden zich in hun poëziesmaak dus van de gemiddelde poëziegebruiker, wat wederom een vorm van distinctie is. Zowel de stichting als de achterban tonen een voorkeur voor poëzie die qua vorm toegankelijk is en qua thematiek overwegend (nieuw-)realistisch²⁴¹, maar die bij actoren in het literaire veld hoger staat aangeschreven dan de gedichten van Hermans en Benschop.²⁴²

²³⁸ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Onbruikbare antwoorden bevatten geen naam van een dichter, maar bestaat uit opmerkingen als 'Die lees ik niet', '[I]k kan niet op de naam komen' en 'Nee, er bestaat geen slechte poëzie'. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

²³⁹ Vgl. de antwoorden op dezelfde vraag door de respondenten van de Instagramenquête: ook zij noemen opvallend veel Instadichters die ze goed vinden, terwijl de vraag over hun poëzievoorkeur in het algemeen ging en niet over hun voorkeuren binnen het subgenre Instapoëzie.

²⁴⁰ Zie Van der Starre 2017a: 25, het hoofdstuk over poëzie in rouwadvertenties en het hoofdstuk over Instagrampoëzie.

²⁴¹ Ook te zien aan het feit dat Paul van Ostaijen, Jan Hanlo en Lucebert, wier oeuvres (in sommige gevallen overwegend) bestaan uit 'moeilijke', 'complexe', 'onbegrijpelijke' en 'ontoegankelijke' gedichten, in de top vijf staan van Tabel 3. Overigens komen alle drie die dichters wel voor in de Plintcatalogi.

²⁴² Het kleinkunstwerk van Schmidt, die in Tabel 2 onderin de top tien staat, valt gedeeltelijk buiten het hier geschetste profiel.

Aan de andere kant kent de kritiek op Plint ook tegenargumenten. In wat volgt, zal ik aantonen dat dichters die gezien worden als 'complex' en 'moeilijk', wel degelijk deel uitmaken van de Plintcollectie. Uit het empirisch onderzoek blijkt dat Plintliefhebbers minder belang hechten aan het begrijpen van gedichten dan aan andere aspecten van poëzie. Bovendien wordt het voortbestaan van het boek mede door Plintliefhebbers in stand gehouden.

Om een beeld te geven van de relatie tussen Plint en dichters die als 'complex' worden beschouwd, vergelijk ik de namen van dichters die in bovenstaande citaten als voorbeeld worden genoemd met de namen in de catalogus van Plint. Van de namen die Van Bastelaere en Pfeijffer noemen in hun teksten over 'de ideologie van de onmiddellijkheid' en 'de mythe van de verstaanbaarheid' is een deel terug te vinden in de Plintcollectie. De helft van de 'moeilijke jongens' waar Van Bastelaere zichzelf onder schaarst, komt bijvoorbeeld voor in de Plintcatalogus: 'Verterend vocht' van Claus werd in 1988 uitgebracht op een poster en van Nolens bracht Plint een muurgedicht, een raamgedicht en een gedicht op een armband uit. Wat betreft de namen die Pfeijffer noemt in de categorieën 'begrijpelijke poëzie'²⁴³ en 'onbegrijpelijke poëzie'²⁴⁴, zijn door Plint uit beide categorieën evenveel dichters uitgegeven: Van Gogh, Heytze en Peeters uit de eerste en Menkveld, Stitou en Pfeijffer uit de tweede categorie. Van de twee dichters die Hermans noemt als voorbeeld van experimentele poëzie die 'wordt geschuwd' en niet op poëzievoorwerpen voorkomt, is één van de twee in de catalogus van Plint te vinden: poëzie van Peter van Lier is door Plint uitgegeven op tafelkleden en servetten.²⁴⁵

Problematisch is bovendien dat de redeneringen van Van Bastelaere, Pfeijffer, Brems en Dams gestoeld zijn op bepaalde aannames over de lees- en luisterhouding en de voorkeuren van 'het publiek', namelijk de aanname dat 'het publiek' onmiddellijk wil begrijpen wat een gedicht betekent en de aanname dat mensen vermaakt willen worden door poëzie. In deze gevallen wordt niet duidelijk gedefinieerd welk publiek men voor ogen heeft, maar op basis van de enquête die verspreid is onder Plintliefhebbers kan getracht worden iets te zeggen over het specifieke publiek van Plint. Uit de resultaten van de enquête blijkt juist dat de respondenten in het geval van poëzie op Plintproducten 'vermaakt worden door een gedicht' en 'een gedicht begrijpen' gemiddeld lager van belang achten dan 'geraakt worden door een gedicht' en 'aan het denken gezet worden door een gedicht', wat impliceert dat het voor (sommige) Plintliefhebbers mogelijk is om geraakt en/of aan het denken gezet te worden door een gedicht, zonder het gedicht (geheel) te begrijpen. Bovendien blijkt uit de enquête dat de respondenten de keuze van het gedicht veel belangrijker vinden dan wie de dichter is.

De aannames van Van Bastelaere, Pfeijffer en de critici van Plint over de voorkeur voor toegankelijke poëzie en de voorkeuren van het publiek, blijken op basis van de catalogus en de enquête dus niet geheel op te gaan voor Plint. Ook de relatie tussen de populariteit van Plint en het 'einde van het boek' is op basis van de enquêteresultaten nauwelijks te verdedigen: bijna één derde van de respondenten (31%) leest dagelijks in een roman en ruim één vijfde (23%) leest één keer per

²⁴³ Ruben van Gogh, Bart FM Droog, Serge van Duijnhoven, Ingmar Heytze, Tjitse Hofman, Hagar Peeters, Tommy Wieringa, Arjan Witte en Olaf Zwetsloot.

²⁴⁴ Erik Menkveld, René Puthaar, Victor Schiferli, Mustafa Stitou, André Verbart, Menno Wigman en zichzelf.

²⁴⁵ Uiteraard is het ook van belang om naar de complexiteit van de geselecteerde gedichten te kijken: die van Nolens, Menkveld en Stitou kunnen beschouwd worden als toegankelijke keuzes uit hun oeuvre, terwijl die van Claus, Pfeijffer en Van Lier woordenschat, grammatica en beeldspraak bevatten die als ontoegankelijk bestempeld kunnen worden.

week of vaker in een poëziebundel. Deze percentages zijn hoger dan onder gemiddelde Nederlandse volwassenen (Van der Starre 2017a).

Niet alleen lezen Plintliefhebbers opvallend vaak boeken, Stichting Plint geeft zelf poëzieboeken uit die opvallend goed verkopen. Het vijftienvingjarig jubileumboek *300 combinaties van poëzie en beeldende kunst* (2004) werd in een oplage van vierduizend exemplaren gedrukt en was binnen vier maanden uitverkocht, waarna binnen een jaar nog twee drukken volgden (Plintbrochure 2005: 35). De bloemlezing *Lees maar lang en wees gelukkig. De 500 mooiste, beste, fijnste gedichten & beelden van Plint (tot nu toe)* (2013) stond maandenlang in de 'Poëzie Top 10' van zowel Nederland als Vlaanderen en kende drie drukken (Plintbrochure 2018: 6) en van het gedichtenprentenboek *Één gedicht is nooit genoeg* (2015) verschenen vijf drukken (Plintbrochure 2019: 6). Daarnaast blijkt uit de antwoorden op de optionele open vraag 'Wat is jouw lievelingsproduct van Plint?' dat de poëzieboeken van Plint op de vijfde plaats staan (9%), na de posters (45%), kaarten (29%), kussenslopen (21%) (Afbeelding 6), en raamgedichten (19%).²⁴⁶



PLINT
POËZIE EN BEELDENDE KUNST

Afbeelding 6. Een gedicht van Hans Andreus op een kussensloop van Plint uit 2009. Foto: Plint.

²⁴⁶ Respondenten konden in hun antwoord meer dan één product noemen.

4.3 Reacties van dichters

Naast de hierboven besproken kritiek ontvangt Plint vooral veel lof. Naast de persoonlijke laudatio's van auteurs, zoals die aan het begin van dit hoofdstuk worden aangehaald, kent Plint institutionele waardering. Eerhart kreeg in 1992 bijvoorbeeld de Brabantse Cultuurprijs (tienduizend gulden en een kunstwerk) toegekend voor zijn werkzaamheden bij Plint (Langelaan 1992), staatssecretaris Aad Nuis prees in 1995 de manier waarop de stichting de aandacht van de jeugd wist te trekken voor poëzie en beeldende kunst (Van de Ven 1995: 21) en 'een zekere staatssecretaris van een zeker departement geeft ons digibordabonnement met regelmaat cadeau na een schoolbezoek', aldus Plint zelf (Plintbrochure 2015: 15). Bovendien werd in 2017 de Visser Neerlandiaprijs (vijftienduizend euro) toegekend aan Plint, omdat 'de stichting al bijna 40 jaar poëzie en beeldende kunst op een bijzondere manier bij kinderen en volwassenen in Nederland en Vlaanderen brengt. De poëzieposters zijn niet meer weg te denken uit scholen en bibliotheken.' (ANV 2017)

Opgenomen worden in de Plintcollectie heeft veel dichters verblijd. De Nederlandse dichter Vrouwkje Tuinman schreef Plint bijvoorbeeld bij het geven van haar toestemming om een gedicht van haar te laten drukken op een fietszadelhoesje: 'Wat heerlijk! Zoals half Nederland, vermoed ik, ben ik opgegroeid met Plintposters in de klas. Ik hoopte al best lang dat er een keer "iets" van mij kwam' (Plintbrochure 2015: 15). En de Nederlandse dichter Thomas Möhlmann kondigde in 2018 aan op zijn Facebookpagina: 'Hoera! Sinds schooljaren stiekem gekoesterde wens vervuld: eindelijk een eigen Plint-poster!' (Möhlmann 2018)

Ook wordt de term 'Plint-dichter' weleens gebruikt om een bepaald type dichter te beschrijven. De Nederlandse dichter, criticus en podcastmaker Nikki Dekker noemde in 2015 op de website van *VPRO Boeken* Marc Tritsmans bijvoorbeeld 'een echte Plint-dichter, iemand die troostende gedichten schrijft voor een breed publiek. Poëzie in de traditie van Rutger Kopland en Herman de Coninck: van observatie naar overdenking, altijd gevoelig, nooit sentimenteel.' (Dekker 2015) Naast blijdschap en lof, kan een opname in de Plintcollectie een dichter ook geld opleveren, zoals ik hieronder bespreek.

4.4 Economie

Zeker is dat opname in de Plintcollectie dichters economisch kapitaal oplevert; de dichter en kunstenaar ontvangen samen tien procent van de verkoopprijs, exclusief btw. Eerhart vertelde in 2004 dat dichters graag onderdeel worden van de collectie omdat een goedverkopend poëzievoorwerp heel wat geld kan opleveren: 'Sommige dichters zeggen: ik heb nog nooit zoveel vergoeding gehad sinds ik bij jullie op een sloop sta' (Van Dijk 2004).²⁴⁷

Ook voor boekverkopers spelen non-boekpoëzieproducten een belangrijke financiële rol. Zoals gezegd zorgde de verkoop van literaire non-boekproducten in 2018 ervoor dat de algehele omzet van het boekenvak in Nederland steeg (Jaeger 2019). Voor sommige boekhandels is Plint zo'n belangrijk en gewaardeerd onderdeel van hun omzet, dat ze de naam van de stichting meenemen in hun marketingstrategie. Zo vertelde Renee Schoffelen van boekhandel De Feeks in Nijmegen: 'Wat de [Plint]slopen betreft, dat is zo'n succes dat we de volgende slogan bedacht hebben: koop uw uitzet bij de Feeks en neem gelijk een boek mee!' (Plintbrochure 2000: 24) Ook boekhandel Livius in

²⁴⁷ Deze uitspraak is extra opmerkelijk omdat de vergoeding van tien procent van de verkoopprijs (exclusief btw) samen met de kunstenaar lager is dan de vergoeding die dichters over het algemeen ontvangen voor de verkoop van een poëziebundel, omdat ze dat percentage (meestal tien of vijftien procent) niet hoeven te delen met een kunstenaar. Dit zou kunnen betekenen dat de verkoop van Plintproducten groot genoeg is om dit verschil te compenseren.

Tilburg gebruikte de naam in een leus, vertelde eigenaar Toon Buitinck: 'Onze slogan is dan ook "Poëzie en proza van Plint tot Proust"' (Idem).

De zonder winstoogmerk functionerende stichting – Plint functioneert al veertig jaar bijna geheel zonder subsidies en is daar trots op²⁴⁸ – is in tegenstelling tot de meeste uitgeverijen en boekhandels geen commerciële instantie. Wel is de stichting zeer publieksgericht. Alle gedichten en voorwerpen worden uitgekozen op basis van de verwachte voorkeuren van de doelgroep en met als doel om zoveel mogelijk mensen aan te spreken en daarbij dus ook om zoveel mogelijk te verkopen.

Plint kan op basis van deze unieke positie geplaatst worden tussen een autonoom en een heteronoom literair model in. Aan de ene kant kiest Plint naar eigen inzicht en wensen de gedichten en beelden uit en worden 'bestsellers' nooit herdrukt. Aan de andere kant heeft Plint als doel een zo groot mogelijke afname door scholen en particulieren te bewerkstelligen en worden daarvoor marketingstrategieën ingezet, zoals in het introduceren van reeksen die gespaard kunnen worden (onder andere poëziebepalers²⁴⁹), het promoten van bepaalde producten rond bepaalde dagen (zoals uitgaves rond het thema 'moeder' rond Moederdag) en het publiceren van verzamelingen (zoals bloemlezingen en kaartenmapjes). Bovendien denkt de stichting bewust na over de presentatie en plaats van de poëzieproducten in de boekhandel. Zo vertelde Goes in 2004: 'De laatste jaren hebben we bijvoorbeeld de verpakkingen verbeterd, zodat we nu in winkels in de cadeauhoeksfeer liggen. Dan bereik je nog meer mensen.' (Van Dijk 2004) De organisatie laat zich dus ook leiden door economische wetten. Ze speelt bovendien de hoofdrol in de commodificatie van poëzie in Nederland en Vlaanderen. De gedichten worden door Plint namelijk letterlijk tot-waar-gemaakt. Terwijl gedichten buiten Plint om vooral circuleren tussen gebruikers die niet betalen voor de poëzie, heeft de stichting een manier gevonden om dezelfde gedichten die gratis circuleren alsnog te verkopen als losse, verhandelbare goederen (een 'commodity'). Vergelijkbaar met de vele gecommuniceerde versies van beeldende kunstwerken, zoals de 'Mona Lisa' op een T-shirt of 'De kus' van Gustav Klimt op een koffiemok, maken de non-boekproducten van Plint het mogelijk om cultuuruitingen te 'kopen', te 'krijgen' en te 'hebben'.²⁵⁰

Het gaat Plint dus tegelijkertijd om de waarden van kunst, het literaire en het nutteloze ('het autonome'), om het verkopen van poëzie (een heteronoom doel) en om het verheffen van de samenleving (ook een heteronoom doel). Deze interessante tussenpositie van Plint is een combinatie van een perspectief op poëzie als 'zuivere kunst' en een opvatting van poëzie als onderdeel van wat de Duitse socioloogfilosofen Theodor Adorno en Max Horkheimer de 'cultuurindustrie' hebben genoemd; daarbinnen zweert kunst haar autonomie af en neemt trots plaats tussen de consumptiegoederen (Horkheimer & Adorno 2006 [1947]: 128, 166).

De illusie van individualiteit, de 'pseudo-individualiteit', die volgens Horkheimer en Adorno de cultuurindustrie kenmerkt (163), is ook terug te vinden bij Plint. Het taalgebruik, de stijl en de toon

²⁴⁸ 'Dank voor de inzet, ideeën en bezieling,' schreef de stichting bijvoorbeeld aan haar achterban in 2000, 'waardoor Plint nu, 20 jaar na oprichting, met beide benen stevig op ongesubsidieerde grond staat.' (Plintbrochure 2000: 2)

²⁴⁹ 'Iedere lente, zomer, herfst en winter verschijnt er een nieuw onderdeel van ons verzamelservies "poëten aan tafel". Als je elk seizoen jezelf iets cadeau doet, spaar je een heel fijn moment bij elkaar.' (Plintbrochure 2016: 41)

²⁵⁰ Een groot verschil tussen deze twee vormen is echter dat er maar één origineel kunstwerk bestaat in het geval van een schilderij, waarbij het aura van het werk volgens Walter Benjamin verdwijnt in een massareproductie van het werk (Benjamin 2008 [1936]), terwijl een en dezelfde linguïstische code van een gedicht oneindig kan circuleren tussen gebruikers, waarbij er in vergelijking met beeldende kunstwerken veel minder waarde wordt gehecht aan 'het origineel'. Zie ook de bespreking van de vraag 'Waar is het gedicht "Eb" van M. Vasalis?' in Hoofdstuk 1.

van de teksten in de brochures, op de websites en op social media zijn gericht op het aanspreken van de (potentiële) koper van producten als een uniek, authentiek individu en hebben als doel de producten van Plint te presenteren als uniek, authentiek, milieubewust, ethisch, gezond en gelukkigmakend. In de cultuurindustrie worden volgens Horkheimer en Adorno cultuurproducten op een onpersoonlijke manier massaal geproduceerd, maar ze worden op zo'n manier gepresenteerd dat de kopers de indruk hebben dat ze speciaal op maat zijn gemaakt voor hen. Ook Plint speelt met deze 'pseudo-individualiteit'. Soms heel letterlijk, bijvoorbeeld door speels te suggereren dat de poëzieposters op zo'n verzorgde en persoonlijke manier worden verzonden, dat de stichting zelfs contact heeft met de postdienst over de bezorging: 'In een mooie stevige koker, gebracht door een aardige postbode (daar zijn we streng in).' (Plintbrochure 2015: 15) Bovendien spreekt de organisatie de (potentiële) liefhebber stevast aan in de tweede persoon enkelvoud en luidt de slogan: 'Van Plint. Gemaakt voor jou' (Afbeelding 7).



Afbeelding 7. De slogan van Plint (Plintbrochure 2016). Foto: Plint.

De kritiek op de cultuurindustrie bestond ook uit Walter Benjamins problematisering van de technische reproductie die de massacultuur met zich meebracht: cultuur werd (soms letterlijk) aan de lopende band geproduceerd, waardoor die zijn 'aura' verloor (Benjamin 2008 [1936]). Plintvoorwerpen worden in oplages geproduceerd, waardoor ze voldoen aan het 'massa'-aspect van de cultuurindustrie.²⁵¹ Van constante reproductie is bij Plintposters echter geen sprake, omdat iedere druk van een poster eenmalig is. Bestsellers verdwijnen net zo goed uit de catalogus als minder goed verkopende producten en worden niet, anders dan goedverkopende poëziebundels, eindeloos herdrukt. De producten behouden daardoor enigszins hun 'aura'; er bestaat immers maar een beperkt aantal exemplaren. Hierdoor worden de gedichten 'uniek' gemaakt (en worden sommige posters bijvoorbeeld op het internet aangeboden als *collector's items*), iets wat de gedichten buiten Plint om niet zijn.²⁵² De teksten circuleren namelijk door mensen die de gedichten overtypen, knippen en plakken op het internet, opnemen in bloemlezingen, voordragen op podia en meer.

²⁵¹ Zo concludeerde Yra van Dijk na het verwijzen naar 'gedichten zo veelvuldig op T-shirts, posters en ansichtkaarten [...] gedrukt': 'Poëzie als massaproduct' (Van Dijk 1996).

²⁵² Vgl. de waarde van poëziechapbooks, waar de Canadese cultuursocioloog Ailsa Craig aandacht aan besteedt in haar onderzoek naar de (sociale) effecten van de materiële drager van poëzie. 'Smaller print runs [of chapbooks] result in the object being valued because it is one of few, rather than being valuable through being one of many available for sale. This claim to rarity raises the possibility of the object itself being seen as valuable (regardless of the poetry it "contains"), and explains the tendency for chapbooks to be viewed at least as collectibles and at most as art.' (Craig 2011: 50)

De uniciteit van de poëzieobjecten van Plint hangt dus samen met de materiële code van die poëzie. Hieronder ga ik uitgebreider in op de lagen en betekenis van die materiële code en presenteer ik twee material readings van Plintgedichten; een die vooral ingaat op de materialiteit van de commodificatie van een gedicht en één die onderzoekt hoe Plintpoëzie door de stichting politiek wordt ingezet en tot digitale interactie leidt.

4.5 Materiële code

De materiële code van Plintpoëzie bestaat uit drie lagen. De eerste laag bestaat uit de materialiteit van het poëzievoorwerp, zoals papier, hout of stof. In de brochures en in de webshop benadrukt Plint dat de producten duurzaam en verantwoord zijn gemaakt. Namelijk ‘met de hand’, ‘zonder kindarbeid’, van gerecycled materiaal en ‘gewoon, om de hoek met en bij de burea’s’. Bovendien, stelt Plint, zijn de producten zowel ‘goed voor jezelf’ als ‘goed voor het milieu’²⁵³ (Plintbrochure 2015: 10, 32, 42, 45). Ook via samenwerkingen met onder andere Amnesty International en Stichting Jarige Job en acties zoals ‘De vrienden van Plint’²⁵⁴ benadrukt Plint de maatschappelijke betrokkenheid van de stichting. Zoals besproken in Paragrafen 3.1 en 3.2, hangt de materiële code van Plintpoëzie ook samen met de gebruikers van die poëzie. Omdat de gedichten in non-boekvormen bestaan, bereiken ze ook mensen die zelden tot nooit poëzie lezen in boekvorm. Bovendien zorgt de materiële code ervoor dat het gebruik anders kan zijn dan dat van poëzie in boeken. Plintpoëzie wordt bijvoorbeeld gebruikt om het interieur op te fleuren – en daarmee een bepaalde identiteit en smaak uit te dragen – en om gesprekken aan te gaan met mensen die op bezoek zijn of langs het huis lopen.

De tweede laag is het ontwerp van het gedicht op het object. De stichting besteedt veel aandacht aan de keuze van de beelden die op de Plintposters worden gecombineerd met de poëzie. Plint ziet zoals gezegd tekst en beeld als ‘twee gelijkwaardige grootheden’, maar wil niet dat het beeld simpelweg de tekst vertolkt (Dirksen 1996: 30). Het doel om mensen aan te zetten tot nadenken verwerkt Plint niet enkel in de poëzie, maar ook in het ontwerp. Beide kunnen leiden tot rust en reflectie (Van Dijk 2004).

De derde laag is het ontwerp van de tekst van het gedicht. In die laag is de grootte van het lettertype bijvoorbeeld belangrijk. Een gedicht op een Plintposter mag niet langer zijn dan zestien regels en tijdens het ontwerpen van de poster moet er rekening gehouden worden met het feit dat het font van vijf meter afstand nog goed leesbaar moet zijn (Van Dijk 2004). Bovendien kunnen de kleur en vorm van de letters betekenisvol zijn in de ‘significance’ van het gedicht, zoals ik hieronder in de material reading van de Plintposter met Riekus Waskowsky’s gedicht ‘Reisopdracht’ uitleg.

In sommige gevallen hangt de linguïstische code van het gedicht heel duidelijk samen met de materiële code. De gedichten op de kussenslopen van Plint gaan bijvoorbeeld geregeld over slapen – de stichting koppelt zelfs bepaalde kussenslopen aan bepaalde burgerlijke staten²⁵⁵ – en op een

²⁵³ Plint vermeldt certificatielogo’s om de duurzaamheid van het material – waaronder het gebruikte hout – te benadrukken.

²⁵⁴ ‘Steeds vaker zeggen scholen noodgedwongen hun abonnement op de posters op, ook scholen in economische achterstandswijken. Daarom hebben we “De vrienden van Plint” bedacht. Voor 10 euro per kalenderjaar ben je vriend en geven wij een poëzieposter aan een school. En natuurlijk doen we iets terug. Je krijgt 10 procent korting op Plint.nl en op beurzen waar je ons tegenkomt.’ (Plintbrochure 2013)

²⁵⁵ ‘Met onze kussenslopen met gedichten val je heerlijk in slaap met een dichtregel in je hoofd... Er zijn inmiddels heel veel gedichten als “Poëzie om te kussen” verschenen. Er zijn natuurlijk gedichten voor de liefste – er is zelfs een liefdesgedicht van Ingmar Heytze voor singles!’ (Scheltema 2013)

doorzichtige spiegelsticker staat bijvoorbeeld een gedicht van Jan 't Lam over wat je kunt zien als je in de spiegel kijkt.²⁵⁶

In andere gevallen hangen de linguïstische en materiële code samen met de overkoepelende ideologie van Plint. Een poster met een gedicht van K. Schippers en een beeld van Marlene Dumas stelt bijvoorbeeld de potentiële invloed van poëzie centraal waar Plint reeds vier decennia de aandacht op vestigt (Afbeelding 8). Een figuur die ergens tussen een mensaap en een mens in lijkt te zitten, kijkt ons recht aan. Zowel die figuur, als het gedicht – dat ons een vraag stelt – als Plint doet via deze poëzieposter een appel op de kijker/lezer. In de linguïstische code wordt de mogelijkheid gethematiseerd dat poëzie mensen letterlijk en figuurlijk stil laat staan, raakt en tot nadenken stemt; iets wat Plint tot doel heeft verheven. Bovendien bestaat de mogelijkheid dat deze poëzieposter als blikvanger er daadwerkelijk voor zorgt dat de reële gebruiker ergens te laat komt, wat het gedicht 'significance' kan geven op een metaniveau. Ook de keuze voor Dumas, die beschouwd wordt als een 'highbrow'-kunstenaar, speelt mee in de verheffende rol van deze materiële code. Plint wil de kijker/lezer namelijk niet alleen opvoeden op het gebied van poëzie, maar ook op het vlak van de beeldende kunst.



Afbeelding 8. Plintposter uit 2004 met een gedicht van K. Schippers en beeld van Marlene Dumas. Foto: Plint.

Ook de poëzievoorwerpen die gebruikt worden om te koken, te eten of te drinken, refereren vaak expliciet aan de handelingen waarvoor de objecten bedoeld zijn. Het gedicht 'Het huwelijk' van A. Marja werd in 2001 bijvoorbeeld op een keukenschort uitgebracht (Afbeelding 9). Het thema 'koken' in dat vierregelig gedicht – 'Ik heb je alles gegeven: / een gedicht, mijn maandsalaris / en een kind;

²⁵⁶ Het gedicht luidt: 'Je gezicht / is je eigen weerbericht / als je in de spiegel kijkt / kun je je eigen bui zien / hangen'. Vgl. het eerder aangehaalde middeleeuwse 'interieurgedicht' 'An eenen spiegel schrijft: ken u selven' (Pleij 2006: 122).

wil je nu even / kijken of het eten klaar is?' – komt natuurlijk overeen met wat de drager van het schort hoogstwaarschijnlijk aan het doen is. Daarnaast kan ook de lyrische aanspreking in het gedicht gekoppeld zijn aan de situatie waarin de poëziegebruiker zich bevindt. Het is daarbij mogelijk om het lyrisch subject gelijk te stellen aan de drager van het schort; in dat geval lijkt het alsof degene die gekookt heeft aan iemand anders vraagt om te gaan kijken of het eten klaar is. Het kan echter ook zo zijn dat de lezer van het gedicht – en dus niet de drager van het schort, want die ziet het gedicht van bovenaf op de kop – het gedicht (voor)leest, daarmee de positie inneemt van het lyrisch subject en dus aan de kok vraagt om te gaan kijken of het eten klaar is. Er zijn dus verschillende manieren om de potentieel pragmatische lyrische aanspreking in het gedicht op dit poëzieobject in te vullen.²⁵⁷ Het interessante hierbij is dat het gebruik van het gedicht de 'significance' van de poëzie kan sturen en dat de invulling van die 'significance' per moment kan verschillen, onder andere afhankelijk van wie het schort draagt en wie het gedicht (voor)leest, maar ook bijvoorbeeld van het gender van die personen.



Afbeelding 9. Het gedicht 'Het huwelijk' van A. Marja op een schort van Plint uit 2001. Foto: Plint.

4.5.1 Material readings

Hendrik Marsman

Door gedichten te commodificeren, plaatst Plint zoals gezegd poëzie midden in de cultuurindustrie. Het bijzondere aan de producten van Plint is dat de teksten die de objecten 'cultureel' maken (want zonder de gedichten erop zijn de kussenslopen van Plint bijvoorbeeld gewoon kussenslopen)

²⁵⁷ Zie voor meer over de pragmatische lyrische aanspreking Paragraaf 4.3 in het hoofdstuk over straatpoëzie.

rechtstreeks uit de 'hoge cultuur' van de poëzie en de beeldende kunst komen. Die combinatie maakt Plint onderdeel van het postmoderne eclecticisme van hoge en lage cultuur.

Een interessant voorbeeld is het gedicht 'Herinnering aan Holland' van Hendrik Marsman dat Plint in 2013 uitgaf op een hoesje dat speciaal gemaakt is om je paspoort in te steken. Het gedicht staat in groenbruine letters op een fragment uit het schilderij 'Kinderen der zee' (1872) van de Nederlandse schilder Jozef Israëls gedrukt (Afbeelding 10). Een luxeproduct – dat enkel een esthetische functie heeft en de gebruiker in de rij voor de paspoortcontrole onderscheidt van anderen – wordt gecombineerd met één van de bekendste en meest canonieke Nederlandse voorbeelden uit het 'hoogste' literaire genre poëzie én een beeld van de bekendste schilder uit de negentiende-eeuwse Haagse School. De verantwoording linksonder op het product, 'met dank aan het Rijksmuseum Amsterdam', maakt de culturele mix compleet.

De materiële code van deze poëzie doet vermoeden dat de meeste gebruikers het gedicht lezen op reis naar of in het buitenland. Die context kan zorgen voor een 'significance' die voortkomt uit zowel de linguïstische als de materiële code. Nederlandse gebruikers kunnen namelijk door de titel uitgenodigd worden om aan het thuisland te denken en via Marsmans woorden een Hollands landschap voor zich te zien waar water een belangrijke rol speelt; het gedicht begint en eindigt met waterelementen, twee onderdelen van de linguïstische code die benadrukt worden door het beeld van Israëls. 'Onmisbaar op vakantie: je paspoort en poëzie! Met dit paspoorthoesje heb je een "Herinnering aan Holland" altijd bij je. [...] Zo neem je het mooiste van thuis gewoon met je mee. Waar je ook gaat.' schreef Plint in de toelichting voor boekhandels (Libris 2013).



Afbeelding 10. Het gedicht 'Herinnering aan Holland' van Hendrik Marsman op een paspoorthoesje van Plint uit 2013, met een fragment uit het schilderij 'Kinderen der zee' (1872) van Jozef Israëls. Foto: Plint.

De combinatie van de linguïstische en materiële code van dit gedicht roept associaties op met een strandvakantie – Marsman zou het gedicht hebben geschreven tijdens een reis langs de Middellandse Zee (Stelling 2016) en wie weet gaat het object in de eenentwintigste eeuw wel mee naar een zonnig vakantieoord – maar de vier kinderen die naast het gedicht te zien zijn, staan in schril contrast met die luxe. De visserskinderen, hoogstwaarschijnlijk door Israëls waargenomen in Zandvoort of Katwijk, behoren gezien ‘hun armoedige kleding en schamele speelgoed’ (Rijksmuseum z.j.) tot een klasse die nooit de zee op ging of overstak voor ontspanning en plezier, maar enkel om henzelf en hun gezin te kunnen onderhouden. Israëls compositie toont de gebruiker zowel het huidige zware leven van de kinderen – de oudste zoon torst bij afwezigheid van de vader de last van het gezin op zijn schouders – als dat wat hen nog te wachten staat, gesymboliseerd door het bootje waar ze alle vier naar kijken; een onzeker bestaan op zee voor de jongens en een arm leven aan de kust voor de meisjes (Idem). De tak die een van de kinderen al spelend vastheeft, wijst precies naar het deel van het gedicht dat de gevaren van de zee verwoordt: ‘en in alle gewesten / wordt de stem van het water / met zijn eeuwige rampen / gevreesd en gehoord’. Het poëzievoorwerp, dat door Plint bedoeld is om ‘het mooiste van thuis’ mee te nemen op reis, zorgt ervoor dat zowel het gedicht als het beeld worden gerecontextualiseerd voor een nieuw, *feel good*, eenentwintigste-eeuws gebruik.

Riekus Waskowsky

In 2006 gaf Plint een poster uit met het gedicht ‘Reisopdracht’ van Riekus Waskowsky en een beeld van Milja Praagman (Afbeelding 11). De poëzieposter verscheen in de A-reeks, met posters voor kinderen van zeven tot en met veertien jaar.

De titel van het gedicht is een samenstelling van twee woorden die gekoppeld kunnen worden aan zowel de linguïstische als de materiële code van dit gedicht. Het thema ‘reizen’ is terug te vinden in Praagmans illustratie van een (aangepaste) wereldkaart en in de woorden ‘weggaat’ en ‘wegen’ in de tekst van het gedicht.²⁵⁸ Het woord ‘opdracht’ is daarnaast te verbinden aan de jij-vorm in de allereerste regel en de gebiedende wijs in de eerste regel van de laatste strofe; twee regels die gezien de ellipsen bij elkaar horen en grammaticaal gezien als één zin gelezen kunnen worden. Ook kan het feit dat dit gedicht op een poster te lezen is, gekoppeld worden aan het woord ‘opdracht’, aangezien posters vaak boodschappen presenteren die als opdracht opgevat dienen te worden.²⁵⁹

²⁵⁸ Deze poëzieposter werd in 2012 in een kleiner formaat door Plint uitgebracht als kofferlabel, met achterop ruimte voor de naam, het telefoonnummer en het mailadres van de gebruiker. In die materiële code werd het thema ‘reizen’ natuurlijk nog sterker benadrukt dan in de posterversie.

²⁵⁹ Zoals ‘kom naar dit evenement’, ‘ga deze film zien’, ‘koop dit product’ of ‘ga naar deze website’. Zie voor meer over de relatie tussen poëzie en materiële codes die gebruikers normaliter iets opleggen (o.a. in commerciële contexten) het hoofdstuk over straatpoëzie.



Afbeelding 11. Het gedicht 'Reisopdracht' van Riekus Waskowsky en een beeld van Milja Praagman op een Plintposter uit 2006. Foto: Plint.

De tekst van het gedicht van Waskowsky is gecentreerd vormgegeven op de poster, in een lettertype dat lijkt te 'dansen' op het papier; de letters in zowel de titel als de drie strofes hebben geen rechte basislijn, waardoor sommige letters hoger dan andere geplaatst zijn en de regels lijken te 'golven'. In combinatie met het lichtblauwe font – en het blauwwitte reliëf in het ontwerp van de titel – kan deze lay-out associaties met water oproepen, dat op zijn beurt weer verband houdt met de regen die dreigt te vallen in de talige werkelijkheid van het gedicht.

De illustratie van Praagman kan een uitnodiging vormen om het gedicht op een positieve manier te lezen. De landmassa's van verschillende landen en continenten zijn gerangschikt in de vorm van een rood hart en bevatten enkele – schijnbaar willekeurig gekozen – land- en regionamen.²⁶⁰ De dreigende toon van het gedicht ('dreigt', 'storm', 'beschermen', 'angstige') eindigt in een mantra die als een soort afweermecanisme tegen de dreiging langzaam (op)gezegd moet worden. Mede door het hart lijkt de mantra een oplossing te zijn; door te houden van de dingen die je angst kunnen inboezemen ('Ik hou van regen. / Ik hou van storm.'), kan juist die angst bezworen worden ('Ik ben niet bang.').

²⁶⁰ Waaronder opvallend genoeg de Sovjetunie, die ten tijde van de publicatie van de poëzieposter al vijftien jaar niet meer bestond en toen Praagman de illustratie in 1994 onder de titel 'Het gebroken hart' maakte – die kort erna als postkaart werd uitgegeven door Art Unlimited – al drie jaar niet meer.

De manier waarop Plint deze poëzieposter gebruikt heeft op social media en de wijze waarop Plintliefhebbers er op gereageerd hebben, legt een deel van de 'significances' bloot die de stichting en de gebruikers toekennen aan dit gedicht. Plint deelde de digitale versie van deze poster drie keer op Facebook: op 8 januari 2015 (een dag na de aanslag op het hoofdkantoor van het satirische weekblad *Charlie Hebdo* in Parijs), op 15 november 2015 (twee dagen na de aanslagen op zes locaties in Parijs) en op 18 maart 2019 (enkele uren na een aanslag in een tram in Utrecht). In alle drie de gevallen creëerde Plint met de *post* een plek voor Plintliefhebbers om via poëzie te reageren op de gewelddadige gebeurtenissen, ook als het bijschrift van de stichting niet direct refereerde aan die gebeurtenissen.²⁶¹

In het bijschrift van de afbeelding van Waskowsky's gedicht en Praagmans beeld op 15 november 2015 schreef Plint: 'is stil en heeft geen woorden maar zegt toch / langzaam / ik ben niet bang' (Afbeelding 12). De paradox in deze uitleg – de organisatie is aan de ene kant stil en heeft geen woorden, maar deelt aan de andere kant juist woorden met de achterban, en in die verzameling woorden staat bovendien de daad van iets zeggen centraal – is gerelateerd aan de eerder genoemde opdracht in Waskowsky's gedicht.

Verschillende mensen lieten bij de *post* een opmerking achter over de esthetische waarde van de poëzieposter ('Heel mooi', 'Prachtig!'). Anderen gingen in op de inhoud van de poëzie ('stil en tegelijkertijd krachtig, moedig gedicht. een prachtige reisopdracht..') of vertelden over hun persoonlijke reactie ('Ineens toch nog tranen. Wat een ontroerend, raak gedicht. Dank!'). Ook opmerkingen over zowel de tekst als het beeld, plus eigen associaties daarbij, komen voor, zoals: 'Mooi gedicht en heeeeeeel lang geleden zaten de continenten nog ongeveer op deze manier "aan" elkaar. We drijven helaas steeds verder "uit" elkaar 🌍🌍🌍.'

Boeiend is dat verschillende gebruikers – en dit gebeurde ook onder de *post* op 8 januari 2015 – 'Ik ben niet bang' als comment achterlieten. In deze reacties wordt de 'opdracht' in het gedicht letterlijk uitgevoerd; mensen zeggen (in dit geval eigenlijk: typen) een deel van de mantra in de laatste strofe en voeren daarmee uit wat het lyrisch subject hen in de gebiedende wijs oplegt. Anderen refereren er indirect aan ('Ik zeg het ook.... maar wel heel stil...') of twijfelen ('Ik weet niet of ik zo moedig ben...').

²⁶¹ Bij de *post* op 8 januari 2015 schreef Plint 'Ik ben charlie'; bij de andere twee *posts* bleven expliciete verwijzingen achterwege, maar refereerden online gebruikers alsnog aan de aanslagen. De *post* op 8 januari 2015 resulteerde in 693 likes, 292 shares en 24 opmerkingen, op 15 november 2015 in 927 likes, 333 shares en 44 comments en op 18 maart 2019 in 106 likes, 27 shares en 5 comments.

Reisopdracht

en als je weggaat...
 regen er dreigt regen
 storm blaast zand
 over de wegen,
 men moet z'n ogen beschermen.
 angstige vogels zwermen
 boven het land.
 de lucht is zwart.

...zeg langzaam:
 Ik hou van regen.
 Ik hou van storm.
 Ik ben niet bang.

gedicht: Riekus Waskowsky
 beeld: Milja Praagman
 © uitg. plint dit is een poëzieposter van Plint -

Plint
 - 15 november 2015 ·

is stil en heeft geen woorden maar zegt toch langzaam
 ik ben niet bang

927 44 opmerkingen
 333 keer gedeeld

Leuk Opmerking Delen

Meest relevant

Heel mooi
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

mooi!
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

Prachtig!
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

ik ben niet bang 😊
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

snif
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

Mooi
 Leuk · Beantwoorden · 3 j

Nog 26 opmerkingen weergeven

Schrijf een opmerking...

Afbeelding 12. Het gedicht 'Reisopdracht' van Riekus Waskowsky en een beeld van Milja Praagman op een Plintposter, in digitale vorm door Plint op Facebook gedeeld op 15 november 2015.

Deze casus laat zien dat de materiële code van een gedicht tot interactie kan leiden tussen gebruikers van het gedicht en dat de 'significance' van een gedicht per context kan verschillen. Volgens George Bornstein kan een verandering in de materiële code iets wat esthetisch was in één klap politiek maken (Bornstein 2001: 31). Dat lijkt hier deels te gebeuren; Plint gebruikt in drie vergelijkbare – en met het oog op hun overige posts uitzonderlijke – situaties dezelfde poëzieposter om de online Plintliefhebbers uit te nodigen om via de poëzie een standpunt in te nemen ten opzichte van de actuele gewelddadige politieke gebeurtenissen, waardoor politieke 'significances' worden toegekend aan het gedicht, die in andere – bijvoorbeeld overwegend esthetische of educatieve contexten – veel minder geactiveerd worden. Een deel van de gebruikers neemt vervolgens inderdaad een standpunt in, door de 'opdracht' in het gedicht letterlijk uit te voeren in een publieke online ruimte; een handeling die niet alleen collectieve en politieke, maar ook emotionele en therapeutische aspecten kent.²⁶²

²⁶² Zie voor meer over therapeutische aspecten van non-boekpoëzie de hoofdstukken over Instagrampoëzie, Candlelightpoëzie, poëzie in rouwadvertenties en poëzietatoeages.

5. Conclusie

Plint heeft sinds de oprichting in 1979 als doel, vergelijkbaar met de poëtische doelen van de nieuw-realisten en de Zestigers, om poëzie in het alledaagse leven van zoveel mogelijk mensen te plaatsen en daarmee de gebruikers aan het denken te zetten en te verheffen. Door gedichten te commodificeren, plaatst Plint poëzie in de cultuurindustrie en heeft de stichting een manier gevonden om gedichten – die grotendeels gratis beschikbaar zijn op het internet – commercieel verhandelbaar te maken in non-boekvorm. Gedichten vinden via Plintposters, -kaarten en -gebruiksvoorwerpen hun weg naar een grote groep mensen die waardering toont voor de producten en de stichting. De kritiek op Plint, zoals het enkel selecteren van toegankelijke gedichten en het bijdragen aan het einde van het boek, blijken niet geheel verdedigbaar.

Plint laat zien dat de non-boekvorm consequenties heeft voor de institutionele status, de receptie, de gebruikers, het gebruik en dus ook de 'significance' van de Plintpoëzie, zoals onder andere blijkt uit de material readings van Marsmans en Waskowskys gedichten. Ook is Plint een overtuigend voorbeeld van het idee dat wanneer vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief naar het literaire veld wordt gekeken, een groot deel van de gebruikers en de betekenissen van poëzie over het hoofd worden gezien. Voor velen zijn de Plintposters en Plintpoëzievoorwerpen namelijk geen perifeer verschijnsel naast poëziebundels, maar juist de centrale ingang tot de Nederlandstalige poëzie.

A large, bold white number '4' is positioned on the left side of the image. To its right, a dark blue silhouette of a building with several chimneys is visible against a white background. The entire scene is set against a solid dark blue background.

4

STRAATPOËZIE
POËZIE IN DE OPENBARE RUIJITE

4. Straatpoëzie. Poëzie in de openbare ruimte

‘Gooi een gerucht op straat en de hele stad gonst ervan. Maar gooi een gedicht op straat en de hele stad geniet ervan. [...] Wat kan er met je gebeuren als je oog, op zoek naar een parkeerplaats voor je auto, ineens valt op een gedicht? Wat doet een gedicht je? Een gedicht verandert het vertrouwde in iets nieuws, iets verrassend. Een dichter zet alles op zijn kop.’

Kees Schuyt (1998)

1. Inleiding: ‘Een gedicht hoeft niets van je’

Wat kan het tegenkomen van een gedicht in de openbare ruimte met een voorbijganger doen, vraagt Kees Schuyt zich in bovenstaand citaat uit *de Volkskrant* af. Volgens de Nederlandse socioloog kan een muurgedicht ‘het vertrouwde’ veranderen in ‘iets nieuws’; een gedicht kan je een nieuw perspectief bieden op wat je dacht te kennen. In dit hoofdstuk staat straatpoëzie centraal: gedichten die dag en nacht door iedereen gratis gelezen kunnen worden in de openbare ruimte.²⁶³ Ik kies voor de term ‘straatpoëzie’ omdat aan de ene kant die term niet te specifiek is over de drager (wat ‘muurpoëzie’ bijvoorbeeld wel is) en aan de andere kant omdat ‘straat’ connotaties heeft met een breed bereik en een algemeen publiek, wat aansluit bij de (vermeende) democratiserende functie van straatpoëzie die veel initiatiefnemers als doel en motivatie zien.²⁶⁴

Uit de nationale enquête blijkt dat 70% van de Nederlandse volwassenen weleens poëzie tegenkomt in de openbare ruimte. Dit betekent dat het zomaar tegenkomen van straatpoëzie op de derde plaats staat in de lijst met manieren waarop volwassenen in Nederland poëzie ervaren (Van der Starre 2017a: 18). Het frequent ervaren van straatpoëzie overkomt bijna een vijfde van de respondenten; 18% van de Nederlandse volwassenen komt één keer per maand of vaker een gedicht tegen in de openbare ruimte (43).

Mensen waarderen de poëzie die ze zomaar tegenkomen²⁶⁵ gemiddeld met een 6,4 (op een schaal van 1 tot 10) en meer dan de helft geeft het zomaar tegenkomen van poëzie een 7 of hoger. Bijna de helft van de volwassen Nederlanders wil na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen: 48% antwoordde namelijk met een 6 of hoger op de vraag ‘In hoeverre wil je na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie lezen of horen?’. Bijna een derde wil dit *niet graag* (4 of lager), terwijl een derde dit *graag* wil (7 of hoger) (20). Gender is hierbij een

²⁶³ Poëzieoptredens in de openbare ruimte vallen dus buiten het bestek van dit hoofdstuk.

²⁶⁴ Er bestaan verschillende andere benamingen voor poëzie in de openbare ruimte. Stichting TEGEN-BEELD in Leiden spreekt bijvoorbeeld van ‘muurgedichten’ en beheert al sinds de jaren negentig de website Muurgedichten.nl, Marco Goud heeft het over ‘poëzie op straat’ en ‘publieke poëzie’ (Goud 2007; 2008; 2012), een term die Nicolaas Matsier ook bezigt (Matsier 1998). Ook de termen ‘buitenpoëzie’ (Selie 2015: 8), ‘gevelpoëzie’ (Morre 2015) en ‘meeneempoëzie’ (Kruip 2008) worden voor hetzelfde fenomeen gebruikt, al is die laatste benaming wat contra-intuïtief, omdat het kenmerkende aan poëzie in de openbare ruimte juist is dat het gedicht vastligt op één locatie. (Anna Kruip legt uit dat ze met die term doelt op de potentiële consequentie van het tegenkomen van een gedicht in de openbare ruimte: voorbijgangers kunnen het gedicht nog minuten, uren, dagen of langer met zich meedragen in gedachten.) Sommige dichters en initiatiefnemers gebruiken specifieke eigen termen; Nick J. Swarth en Sander Neijnens noemen hun projecten bijvoorbeeld ‘on-site poems’ en ‘plekgedichten’ (Onsitepoetry.eu), Pien Storm-van Leeuwen heeft het over ‘poosplaatsen’ (Pienstormvanleeuwen.nl) en Behoud de Begeerte vzw noemt de gedichten die in verschillende Belgische badplaatsen zijn geplaatst ‘literaire stempels’ (Buelens & Brems 2004: 7).

²⁶⁵ Deze cijfers gaan niet enkel over het zomaar tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte, maar over alle manieren van zomaar poëzie tegenkomen die onderzocht zijn in de enquête, te weten: op social media, op televisie, in de krant, op een website, op de radio, in een tijdschrift, in het interieur, tijdens een gelegenheid en in de openbare ruimte.

samenhangende factor: vrouwen waarderen het zomaar tegenkomen van poëzie meer dan mannen en voelen daarna meer dan mannen de behoefte om meer poëzie te lezen of te horen (19).

In dit hoofdstuk ga ik in op de geschiedenis van het fenomeen straatpoëzie en zet ik het empirisch luik van deze casus uiteen: de crowdsourcingswebsite Straatpoezie.nl. Daarna richt ik me op de gebruikers en het gebruik van gedichten op straat. Veel gedichten worden vanuit een esthetisch oogpunt in de openbare ruimte aangebracht, maar achter het idee dat poëzie op straat ‘mooi’ is, gaan andere aannames over de functie van straatpoëzie schuil: het idee dat poëzie in de openbare ruimte ‘verheffend’ werkt en het idee dat gedichten op straat ons ‘helpen herinneren’. Daarnaast wordt straatpoëzie ingezet als een ‘alternatief discours’; enerzijds als een alternatief voor andere uitingen in ons taallandschap (vooral reclame) en anderzijds als een alternatief voor dominant gedachtegoed. Maar worden deze doelen wel altijd behaald? Werkt straatpoëzie echt democratiserend en verheffend? En zijn straatgedichten echt een alternatief voor de door kapitalisme en commercie gevormde openbare ruimte? Die vragen komen in dit hoofdstuk aan bod in de paragrafen over protest tegen straatpoëzie en de economische kant van poëzie op straat. Aan het eind van het hoofdstuk ga ik in op de materiële code van straatpoëzie en presenteer ik material readings van het gedicht ‘Het carillon’ van Ida Gerhardt, de dichter die met 38 gedichten het vaakst voorkomt op de kaart van Straatpoezie.nl.

2. Geschiedenis

2.1 Eerste vormen

Anders dan soms beweerd wordt²⁶⁶, is poëzie in de openbare ruimte geen recent fenomeen en is het ook niet empirisch bewezen dat het een groeiend fenomeen is. Straatpoëzie bestaat namelijk al eeuwen en nam ook vroeger al een belangrijke positie in op het gebied van het verspreiden van literatuur. In de Griekse en Romeinse tijd stonden er bijvoorbeeld gedichten op muren, waarvan er weinig bewaard zijn gebleven, maar waaraan gerefereerd wordt in andere teksten.²⁶⁷ Sommige hebben de tand des tijds wel overleefd, zoals de Griekse muurgedichten die in de Turkse stad İzmir zijn gevonden uit de tijd vóór en rond het jaar 0, toen de stad nog Smyrna heette (Daily Sabah 2016) en de Latijnse gedichten die gedurende de eerste eeuw v.Chr. op muren in Pompeï werden geschreven (Milnor 2014). De Amerikaanse classicus Kristina Milnor onderzocht in detail die laatstgenoemde straatgedichten – die ze ‘graffiti poems’ noemt – en stelde vast dat er sprake was van verschillende genres (onder andere humoristische gedichten, funeraire poëzie, erotische gedichten en liefdesverzen) en verschillende auteurs (vaak anoniem, soms onder vermelding van een naam²⁶⁸). Bovendien vertonen sommige straatgedichten intertekstualiteit met het werk van canonieke dichters uit die tijd, concludeert Milnor, waardoor de ‘elitaire literatuur’, ‘populaire literatuur’ en het stedelijk leven in die tijd veel meer verbintenschappen met elkaar aangingen dan tot nu toe werd gedacht (Idem). Een ander vroeg voorbeeld zijn ‘de hangende gedichten’ (‘Al-Mu’allaqāt’)

²⁶⁶ Verschillende academici en journalisten hebben bijvoorbeeld geschreven dat het aantal gedichten buiten het boek in het algemeen en in de openbare ruimte in het bijzonder constant toeneemt in Nederland en Vlaanderen, bijvoorbeeld: Brems & Dams 1987: 43; Brems e.a. 2008: 151; Goud 2008: 237; Goud 2012: 13; SchrijvenOnline 2017.

²⁶⁷ Dat ‘poëziegraffiti’ gebruikelijk was in steegjes, trappenhuisen en op plekken in de stad waar bewoners hun behoefte deden, is bijvoorbeeld bekend dankzij de teksten van de Romeinse dichter Marcus Valerius Martialis, die in het jaar 104 n.Chr. overleed. Martialis adviseerde lezers die een stad bezochten en behoefte hadden aan poëzie: ‘then look for some drunk poet of the dark archway, who writes poems with rough charcoal or crumbling chalk, which people read while they take a shit’ (geciteerd in Chaniotis 2015).

²⁶⁸ Onder andere gedichten van Lucretius, Ovidius en Vergilius stonden op muren van Pompeï.

in het oude Mekka; een collectie van zeven pre-islamitische gedichten, van zeven verschillende dichters, die in de zesde eeuw op het marktplein van Mekka in gouden letters op linnen werden opgehangen. De dichters presenteerden hun gedichten op die plek om ze aan de 'gewone' mensen te tonen, maar vooral ook aan hun collegadichters, in een competitieve context (Selie 2015: 8).

De Amerikaanse literatuurhistoricus Juliet Fleming was een van de eersten die een volledige studie wijdde aan de betekenis van andere dragers dan het boek voor de verspreiding van literaire teksten in geschreven vorm, met name muren, gebruiksvoorwerpen en het menselijk lichaam. In het boek *Graffiti and the Writing Arts in Early Modern England* (2001) stelt Fleming zelfs dat het grootste deel van geschreven teksten in het vroegmoderne Engeland op muren te vinden was (Fleming 2001: 50). De Franse historisch letterkundigen Pierre Laurens en Florence Vuilleumier-Laurens komen tot een vergelijkbare conclusie wat de literatuur in de Romaanse talen betreft. Ze duiden de periode van de vijftiende tot de zeventiende eeuw in de titel van hun boek veelzeggend aan als *L'Âge de l'inscription* (Vuilleumier-Laurens & Laurens 2010). Sinds enkele jaren lopen er in het Verenigd Koninkrijk verschillende projecten voor het opsporen, inventariseren en bestuderen van de talrijke vormen van graffiti in Engelse Middeleeuwse kerken (Champion 2015) en ook binnen de kunstwetenschap wordt onderzocht hoe de opschriften op muren en gebruiksvoorwerpen in vroegmoderne huizen gelezen, begrepen en bediscussieerd werden (Morall 2012).²⁶⁹

Herman Pleij schrijft in zijn geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1400 en 1560 dat, zoals reeds besproken in het hoofdstuk over Plint, in die tijd literatuur 'overal' was, ook op straat (Pleij 2007: 16). Deze teksten bestonden uit gezegden, stellingen, spreuken en rijmpjes, 'tot aan hele refreinen toe' (Pleij 2006: 121-122) en een groot deel was Bijbels van aard; volgens Pleij werden in de middeleeuwse stad de imperatieven uit de Bijbel letterlijk toegepast:

Houd de geboden die ik u vandaag opleg steeds in gedachten. Prent ze uw kinderen in en spreek er steeds over, thuis en onderweg, als u naar bed gaat en als u opstaat. Draag ze als een teken om uw arm en als een band om uw voorhoofd. Schrijf ze op de deurposten van uw huis en op de poorten van de stad (geciteerd in Pleij 2006: 122).

Verschillende kenmerken die Pleij toeschrijft aan deze literaire teksten buiten het boek in de Late Middeleeuwen, komen overeen met kenmerken van straatpoëzie uit de twintigste en eenentwintigste eeuw, die in dit hoofdstuk centraal staat; het aanpassen van bestaande gedichten voor de openbare ruimte, het aanbrengen van literaire teksten in de openbare ruimte om 'leken' te bereiken en het verspreiden van gedichten in de straten om protest te uiten en politieke statements te maken (122-123).

Boeiend is dat verschillende straatgedichten uit sommige van de hierboven besproken periodes nog steeds te lezen zijn in de openbare ruimte van de eenentwintigste eeuw. De openbare ruimte kan namelijk gezien worden als een poëziebloemlezing waar iedereen gratis doorheen kan lopen en die een eclectische mix biedt van historische en hedendaagse poëzie.²⁷⁰ Deze ruimtelijke

²⁶⁹ Deze alinea is sterk gebaseerd op de inleiding die Samuel Mareel en ik schreven voor het door ons samengestelde *Spiegel der Letteren*-themanummer over 'buiten het boek' (Mareel & Van der Starre 2017).

²⁷⁰ Een gedicht van Albert Verwey uit 1902 (<https://straatpoezie.nl/gedicht/de-aard-wordt-straks-een-hel/>) staat bijvoorbeeld om de hoek van een citaat van Belle van Zuylen dat in 2006 onder een brug is geplaatst (<https://straatpoezie.nl/gedicht/terugkomen-is-niet-hetzelfde-als-blijven/>) en het gedicht van Vondel uit 1634 op Afbeelding 1 (<https://straatpoezie.nl/gedicht/wij-groeien-vast-in-tal-en-last/>) staat om de hoek van een gedicht van Anna Enquist uit 2017 (<https://straatpoezie.nl/gedicht/geloof-het-maar-hij-strekt-zijn-wortels-naar-de-metrobuis/>). Alle in dit hoofdstuk genoemde straatgedichten zijn terug te vinden op [Straatpoezie.nl](https://straatpoezie.nl). Ik

bloemlezing vormt een verzameling waar eeuwenlang aan geschaafd wordt; gedichten worden constant toegevoegd, verwijderd, opgeknapt, gewijzigd en vervangen. In de Kalverstraat in Amsterdam is bijvoorbeeld een gevelgedicht van Joost van den Vondel te lezen op een reliëf, vervaardigd door Hendrik de Keyser in 1591, boven de ingang van wat vroeger het Burgerweeshuis was (Afbeelding 1). Vondel schreef dit gedicht speciaal voor deze locatie, waarschijnlijk in 1634, toen de hoofdingang van het weeshuis werd verplaatst (Sterck e.a. 1929: 414). Het gedicht, dat hij later met het bijschrift 'Op ons Weeshuis' opnam in de bundel *Verscheide Gedichten* (1644), is een duidelijke morele boodschap aan degene die het gebouw wil betreden: 'Wy groeien vast in tal en last, ons tweede Vaders klagen / Ay ga niet voort, door deze poort, of help een luttel dragen'.



Afbeelding 1. Een gedicht van Joost van den Vondel op een reliëf boven de ingang van het voormalig Burgerweeshuis in de Kalverstraat in Amsterdam. Foto: TussenTaalEnBeeld.nl.

De Vlaamse historisch letterkundige Samuel Mareel voerde een postdoctoraal onderzoek uit dat aansluit bij de observaties van Pleij. In het project 'Text, Space and Ritual. Dutch Poems Posted in Catholic Places of Worship (1400-1600)' richtte Mareel zich op hoe het achterlaten van gedichten in de openbare ruimte in de late Middeleeuwen en vroegmoderne tijd invloed had op de betekenis en functie van die teksten en van de ruimtes waarin ze te lezen waren (GEMS 2012). Mareel werkte in 2013 het idee uit dat het concept 'performance' in deze periode niet alleen toepasbaar was op mondelinge voordrachten van gedichten, maar ook op het aanbrenge van gedichten in de (religieuze) openbare ruimte (Mareel 2013: 1213)²⁷¹ en in 2017 publiceerde hij over de receptie van muurpoëzie in religieuze ruimtes in de late Middeleeuwen (Mareel 2017).

geef vanaf nu niet bij alle genoemde gedichten meer een link; deze zijn makkelijk te vinden via de zoekfunctie op de site.

²⁷¹ Zie ook het onderzoek van Herman Mulder, die in een artikel over spreuken uit de vijftiende en zestiende eeuw in de marges van boeken kort noemt dat die spreuken soms ook in hofjes, op tegels in huizen en op eiken charterkisten stonden (Mulder 2004: 51).

Kennis over literaire teksten die te lezen waren in de openbare ruimte in de zeventiende eeuw, een recentere periode dan de tijd waar Pleij en Mareel over schrijven, hebben we vooral te danken aan Jeroen Jeroense (ook wel Jeroensz), pseudoniem van de dichter en boekhandelaar Hieronymus Sweerts (ook wel Zweerts). Hij verzamelde namelijk aan het eind van de zeventiende eeuw voorbeelden van straatteksten en gaf die tussen 1682 en 1690 uit in vier delen die samen het boek *Koddige en Ernstige Opschriften. Op Luyffens, Wagens, Glazen, Uithangborden, en andere Taferelen* vormden.²⁷² De delen bevatten ruim 2.500 rijmende teksten, vooral disticha en kwatrijnen, maar ook langere gedichten, die te lezen waren in de openbare ruimte en op gebruiksvoorwerpen aan het eind van de zeventiende eeuw, zoals gevels, uithangborden, ramen, deuren, klokken, tabaksdozen, penningen en lepels. De teksten waren, schreef Sweerts in de inleidingen, ‘herwaarts en derwaarts gevonden’; in onder andere Amsterdam (waar Sweerts woonde), Utrecht, Leeuwarden, Rotterdam, Middelburg, Nes (op Ameland), Brugge en Gent. Sweerts noteerde zelf voorbeelden in notitieboekjes die hij altijd op zak had. Na het eerste deel zonden lezers hem ook vele voorbeelden toe; een vroege vorm van crowdsourcing dus.

De teksten die Sweerts verzamelde, kunnen gezien worden als een mix van ‘volkspoëzie’, ‘reclameteksten’ en ‘graffiti’, die samenvattend ‘straatpoëzie’ genoemd kunnen worden, stelde neerlandicus Johan Koppenol (Koppenol 2005: 131, 136; zie ook Van Strien z.j.). Zeer vergelijkbaar dus met de verzameling op Straatpoezie.nl, waar al deze tekstsoorten ook door elkaar staan. Sweerts verzamelde vooral anonieme gedichten, maar zijn boeken bevatten ook enkele verzen van erkende dichters, zoals Joost van den Vondel, Job van der Wael, Arnout van Overbeke, Jan Zoet, Johannes Vollenhove en Willem Sluiter. Net als in de twintigste en eenentwintigste eeuw kregen de dragers via sommige teksten een stem. Op een schip stond bijvoorbeeld te lezen: ‘Ik vaar tot mijn gewin over de woeste baren. / Ik hoop dat God my zal voor alle onheil bewaren.’ En net als bij moderne vormen van straatpoëzie laat Sweerts zien dat er bij historische voorbeelden ook interactie plaatsvond tussen de openbare teksten en de voorbijgangers. Mensen reageerden bijvoorbeeld anoniem op de teksten door eigen teksten erbij te schrijven (Sweerts 1682: I).

Teksten in de openbare ruimte om het volk te verheffen of te onderwijzen, komen haast niet voor in het boek. De meeste teksten in de verzameling functioneerden als reclame voor de zaak waar ze op te lezen waren of als informatieve, waarschuwende of humoristische teksten voor de bezoeker van het pand of de gebruiker van het voorwerp. De verzameling presenteerde Sweerts voornamelijk ter vermaak van de lezer: ‘om u zomtjids eens te doen lacchen’, voor ‘Liefhebbers der Koddigheden’, en met succes: de boeken waren tot diep in de achttiende eeuw erg populair en alle vier de delen werden meerdere malen herdrukt (Koppenol 2005: 132).

Sweerts’ verzameling laat zien dat straatpoëzie zeker geen nieuw fenomeen is. In de zeventiende-eeuwse Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden waren er, vooral internationaal gezien, relatief weinig analfabeten (131). De ‘buitengewoon levendige cultuur van opschriften, spotversjes, reclameteksten, graffiti en aangeplakte volksrijmpjes’ in de openbare ruimte waren dus teksten die bijna iedereen kon lezen (Idem). Sweerts’ boek werd pas in de negentiende eeuw vervangen door een andere verzameling straatteksten (in twee delen), namelijk *De Uithangteekens. In verband met Geschiedenis en Volksleven beschouwd* (1867)²⁷³ van de Nederlandse schrijver een

²⁷² In 1969 gaf de Europese Bibliotheek te Zaltbommel de vier delen opnieuw uit, op basis van de herdrukken die tussen 1698 en 1700 waren verschenen.

²⁷³ Een andere titel die in sommige drukken werd gebruikt is: *Het boek der opschriften. Een bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlands volksleven*.

taalkundige Jacob van Lennep en leraar en dichter Johannes ter Gouw; in de woorden van Koppenol 'een preuts alternatief' op de verzameling van Sweerts (Koppenol 2005: 132).

Van Lennep en Ter Gouw leggen in hun 'Voorbericht' uit dat ze veel voorbeelden zelf verzamelden, maar dat ze vooral voorbeelden ontvingen 'van belangstellende landgenooten uit de verschillende oorden des rijks.' (Van Lennep & Ter Gouw 1867: I) Ze plaatsten oproepen in dagbladen en tijdschriften, schreven brieven naar personen die ze kenden in verschillende regio's en het resultaat van deze vroege vorm van crowdsourcing was, net als bij de lancering van Straatpoëzie.nl²⁷⁴, groot: 'Meer dan wij hadden kunnen hopen of verwachten, werd aan onze roepstem gehoor verleend' (Idem). Naast teksten ontvingen de samenstellers ook zelfgemaakte tekeningen van illustraties die te zien waren op straat. Ze verzamelden teksten en tekeningen op uithangborden, geschilderde borden, gehouwen stenen gevels, luifels, ijzeren stangen en andere dragers aan de voorzijde van gebouwen. Veel van de teksten zijn anoniem²⁷⁵, op rijm en kunnen worden gezien als reclame, bijvoorbeeld:

Hier translateert men uit het Spaans,
Portugees, Hoogduyts, Italiaans:
In Duytsche woorden, naar de brieven,
Dat men de luyden kan gerieven (I, 104).

Daarnaast functioneerden de teksten volgens de verzamelaars als 'de onderwijzers der jeugd, althans in 't lezen. De meeste jongens in vroeger tijden oefenden zich liever op de uithangborden dan in de verveelende boeken, die men hun op school voor den neus leî. En menigeen, die nooit school had gegaan, had toch lezen geleerd op de uithangborden.' (I, 167) Ook verschaft de straatpoëzie kennis en nodigde ze voorbijgangers uit om bepaalde kennis in herinnering te houden, vergelijkbaar met twintigste- en eenentwintigste-eeuwse straatgedichten (zie Paragraaf 3.3.2), zoals de tekst op de gevel van een huis in de Wijde-kerkstraat in Rotterdam, waar in 1467 Geert Geertsen (Desiderius Erasmus) geboren werd:

In dit huys is geboren
Erasmus seer vermaert,
Die Godts woort uitverkoren
Ons heerlyck heeft verklaert (I, 214).

Een directere voorloper van de meeste straatpoëzie op de kaart van Straatpoëzie.nl ontstond in de jaren zestig van de twintigste eeuw. Toen werden namelijk de verbanden tussen zowel straatpoëzie en protest, als straatpoëzie en bildung gelegd, zoals we die nu kennen.

²⁷⁴ Ook hun voorwaarden zijn vergelijkbaar met die op Straatpoëzie.nl. Uitgesloten was namelijk: 'al wat zich *binnen* de gebouwen bevindt, en dus geen figuren of opschriften boven deuren of schoorsteenmantels, of op gedenkteeuwen binnen raadhuzen, kerken of andere openbare gebouwen; in de tweede plaats: alle voorstellingen en opschriften op zerken graftomben, ook zoodanige, die zich op openbare begraafplaatsen bevinden.' (Van Lennep & Ter Gouw 1867: I, 7, originele cursivering)

²⁷⁵ Enkele opgenomen teksten zijn van de hand van dichters die canoniek zijn geworden, zoals een tekst van Vondel in de (nu niet meer bestaande) Nauwe-Lommerdssteeg in Amsterdam, op 'De Banck van Leeninge': 'Tot behulp van den noodtdruftigen is hier gestelt / De Banck van Leeninge voor een cleyn gelt' (Van Lennep & Ter Gouw 1867: I, 307).

2.2 Jaren zestig

In de jaren 1960 bloeiden verschillende literaire tendensen op die 'het materiële' van poëzie benadrukten en een beweging naar 'buiten' maakten. De Duitse 'Konkrete Poesie', de Italiaanse 'poesia visiva', het Franse 'lettrisme' en 'spatialisme', het Catalaanse 'poesia urbana', de Braziliaanse 'poesia concreta' en de Nederlandse en Vlaamse 'Zestigers', 'nieuw-realisten' en 'conceptuele dichters' plaatsten, ieder op hun eigen manier, zowel het alledaagse in de poëzie, als de poëzie in het alledaagse.²⁷⁶ Dit hield onder andere in dat dichters de openbare ruimte opzochten als de drager van poëzie. Op het snijvlak van onder andere performancekunst, installatiekunst, videokunst en beeldende kunst manifesteerde poëzie zich op straat. Deze beweging naar buiten kende twee belangrijke facetten: poëzie op straat als een vorm van democratisering en als een vorm van protest.

Eén van de motto's van de 'poesia visiva'-beweging, die vooral muren en andere dragers in de openbare ruimte gebruikte om poëzie te verspreiden, was het chiasische 'se il pubblico non cerca la poesia, la poesia deve cercare il pubblico' ('als het publiek de poëzie niet zoekt, moet de poëzie het publiek zoeken') (geciteerd in Nickel 2011: 2-3). Eugenio Miccini, een van de voortrekkers van die Italiaanse beweging, had als expliciet doel om poëzie naar de mensen te brengen en het genre op die wijze te democratiseren (zie ook zijn werk met de titel 'Poetry gets into life' uit 1976, Afbeelding 2).²⁷⁷ Als voorloper van de visuele poëzie had Carlo Belloli al eerder een verband gelegd tussen poëzie en de openbare ruimte, door onder de titel *Testi poemi murali* (1944) zijn inzichten over visuele poëzie onder woorden te brengen (met een voorwoord van Filippo Tommaso Marinetti, bekend als de vader van het futurisme, de klankpoëzie en de visuele poëzie). Belloli had, net als de vele dichters die door hem beïnvloed werden, twee hoofddoelen: poëzie via de openbare ruimte een groot bereik geven en poëzie in het alledaagse leven van mensen brengen (Nickel 2011: 3), een streven dat te vergelijken is met de doelen van tijdschrift *Revolver*, de poëziemarkten in Wetteren, 'Poëzie in Carré' in Amsterdam en Stichting Plint in de tweede helft van de twintigste eeuw en de vele straatpoëziestichtingen en stadsdichters aan het begin van de eenentwintigste eeuw.²⁷⁸ Pierre Garnier, één van de grote namen in het Franse spatialisme, kondigde de presentatie van gedichten in boekvorm al in de jaren zestig aan als iets van de verleden tijd: 'Le temps des livres semble passé' (geciteerd in Nickel 2011: 2). Ook Garniers voornaamste doel was om poëzie te verspreiden onder een groot publiek, in plaats van een kleine groep ingewijden.

In de tweede helft van de jaren zestig en begin jaren zeventig trad ook de visuele poëzie, onder invloed van onder anderen Paul de Vree, in Nederland en België buiten het boek. De Belgische dichter en kunstenaar Alain Arias-Misson vond naar eigen zeggen in 1966 en 1967 'The Public Poem' uit in Brussel en Madrid. 'As a visual poet in the sixties, I asked myself, "Why not write on the city like a page?" Instead of appropriating mass media signs in a visual poetry page, appropriate street materials!', blik hij terug in zijn boek *From the Cutting-Floor of the Public Poem* (Arias-Misson 2013).²⁷⁹ Als antigif tegen 'the pressure of economics, the signs of consumption, [that] numb us',

²⁷⁶ Zie Nickel 2011 voor een bespreking van de relatie tussen deze internationale bewegingen (min de Nederlandse en Vlaamse) en het verspreiden van poëzie in de openbare ruimte.

²⁷⁷ Het idee dat poëzie in de openbare ruimte vanzelf poëzie in het alledaagse leven plaatst, is ook te zien in straatpoëzie uit de eenentwintigste eeuw, zie Afbeelding 3 en Afbeelding 3.

²⁷⁸ Zie voor een uitgebreidere kijk op de relatie tussen *Revolver*, de poëziemarkten in Wetteren en Stichting Plint De Geest & Evenepoel 1992, Van der Starre 2017c en het hoofdstuk over Plint.

²⁷⁹ Arias-Misson schrijft dat 'The Public Poem' in de jaren zestig geboren werd omdat het een 'era of intense public involvement' was: 'the Vietnam War, feminism, black liberation'. Het boek over het fenomeen gaf hij in 2013 uit, een tijd waarin de jaren zestig volgens hem weerklonken: 'Today a fresh context reanimates public awareness – "occupy Wall Street", Arab Spring, social media.' (Arias-Misson 2013)

bracht Arias-Misson Frans-, Duits- en Engelstalige poëzie in de openbare ruimte. Zijn doel was een toe-eigening van die ruimte: 'We need to appropriate [the city] – to write it!' Met zijn straatpoëzieprojecten was hij op zoek naar 'a literacy of the street'. Hij werkte, beïnvloed door conceptuele kunst, happenings en Fluxus, vooral met grote 3D-letters van verschillende materialen die hij samen met anderen door de openbare ruimte droeg. In 1970 nodigde Paul de Vree hem uit om op te treden tijdens het Knokke Poetry Festival en voerde hij zijn 'Public Baptismal Poem, POEMX' uit: hij betrad met de schuimletters P O E M X de Noordzee, waar hij ze één voor één onder water duwde totdat ze te doorweekt waren om te tillen (Idem).

In de jaren zeventig werden exposities rond visuele poëzie in Nederland georganiseerd, bijvoorbeeld door Antoinette Hilgemann-de Stigter in 1975 in Gorinchem, waarbij poëzie op straat een rol speelde. Voorbeelden van poëziewerken die in de openbare ruimte werden aangebracht door Nederlandstalige dichters in die tijd, zijn 'betekste koe', 'shoo poem' en 'metro amsterdam' (1972) van Herman Damen en 'ik wil een vogel zijn' (1971) van Robert Joseph.²⁸⁰

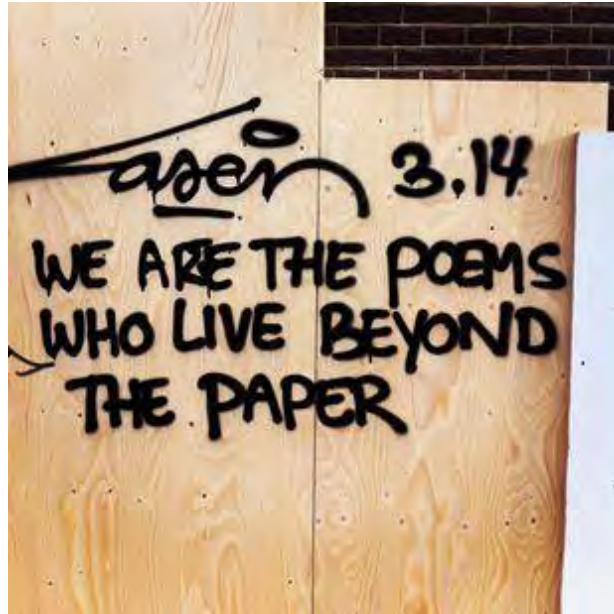


Afbeelding 2. Eugenio Miccini, 'Poetry gets into life' (1976). Foto: Corriere.it.



Afbeelding 3. Keulen, 2010, dichter/kunstenaar onbekend. Foto: Dieter Schmöller.

²⁸⁰ Zie voor meer voorbeelden: Damen 1973; Clavin e.a. 1976.



Afbeelding 4. Een straatgedicht van Laser 3.14, vermoedelijk in Amsterdam (precieze locatie en datum onbekend). Foto: WalkingFarFromHome.com

De keuze voor de openbare ruimte als de plek en de drager om poëzie te democratiseren ligt voor de hand, aangezien de publieke ruimte de plek is waar het publiek verrast kan worden door gedichten en die kan ervaren zonder daar actief en financieel voor te kiezen. De keuze kent echter ook een politieke en literatuurhistorische kant, die te maken heeft met de eerder genoemde spanning tussen 'buiten' en 'binnen'. Het idee dat dichters 'de straat op' moeten om te weten wat er 'speelt', zodat ze gedichten kunnen schrijven over de wereld en voor de wereld, in plaats van afgezonderd op een zolderkamer gedichten te schrijven voor een klein publiek, hangt hier onder andere mee samen. Het verspreiden van poëzie op straat kan dus ook gezien worden als een subversief poëticaal statement dat poëzie niet iets elitairs en geïnstitutionaliseerd hoeft te zijn, maar ook buiten de instituten en buiten het boek kan bestaan. Het ironische is dat ook deze anti-institutionele poëziebewegingen uiteindelijk grotendeels zijn opgenomen in de geïnstitutionaliseerde geschiedenis van de literatuur. Wel is het zo dat veel conceptuele dichters en concrete dichters buiten de canon vallen.²⁸¹

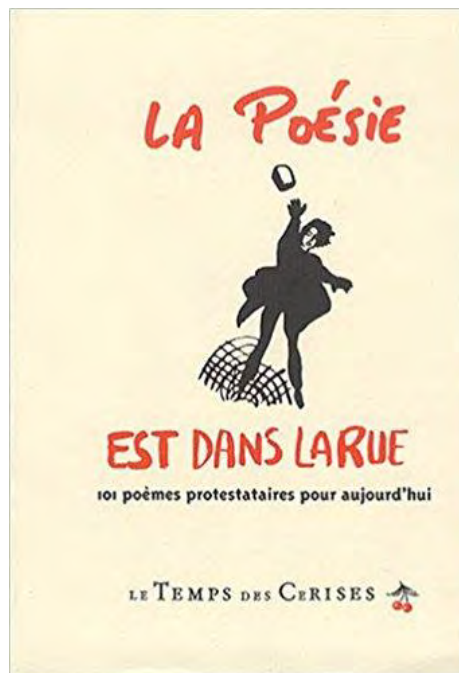
Straatpoëzie als statement manifesteert zich ook in poëzie die als een vorm van protest wordt aangebracht in de openbare ruimte. De tekst 'La poésie est dans la rue' werd in mei 1968 in Parijs op muren geschreven en werd een 'slogan' van de protestacties.²⁸² De regel werd vóór de protesten al gezongen door de Frans-Monegaskische dichter en zanger Léo Ferré, in het nummer 'Les Quat'Cent'Coups' (1959). Tijdens de protestacties werden gedichten op straat opgehangen en voorgedragen. Op een EP met de titel *la poésie est dans la rue* (1968) waren de opnames van zeventien protestgedichten te horen (Afbeelding 5). De regel werd ook gebruikt als titel van een bloemlezing van protestpoëzie in 2008: *La poésie est dans la rue. 101 poèmes protestataires pour aujourd'hui*, samengesteld door Claude Adelen (Afbeelding 6).

²⁸¹ Zie bijvoorbeeld de reflecties hierop in *Vorm & Visie. Geschiedenis van de concrete en visuele poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2014) van Renaat Ramon (Ramon 2014) en mijn recensie over dat overzichtswerk (Van der Starre 2015b).

²⁸² 'La poésie est dans la rue' was een variant van 'La beauté est dans la rue' (zie ook Buelens 2018).



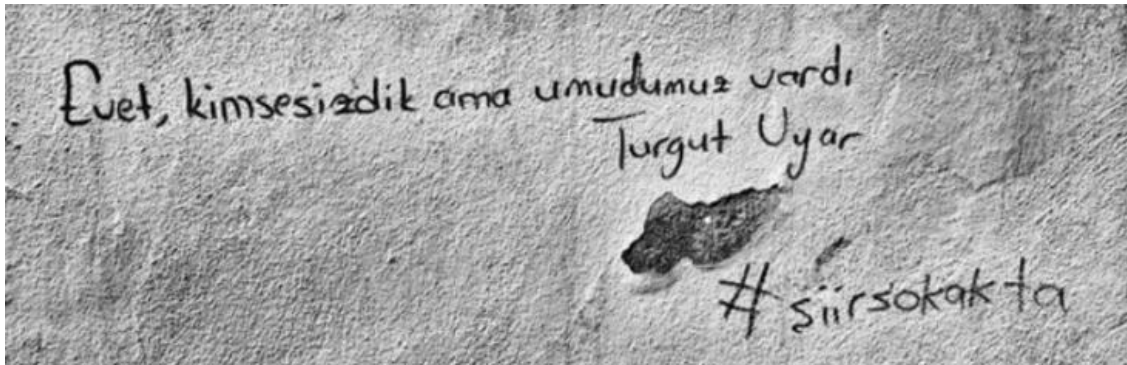
Afbeelding 5. EP uit 1968 : la poésie est dans la rue. Foto: Artcurial.com.



Afbeelding 6. Bloemlezing van protestpoëzie uit 2008, samengesteld door Claude Adelen. Foto: Amazon.fr.

De 'slogan' 'La poésie est dans la rue' wordt ook in de eenentwintigste eeuw nog steeds gebruikt om protest in de openbare ruimte aan te kondigen. In 2013 werd het motto bijvoorbeeld in de Turkse openbare ruimte verspreid als onderdeel van de Gezi-protesten, vergezeld van poëzie op muren. Met dank aan communicatie via social media ontstond er een protestbeweging die mensen inspireerde om poëzicitationen te schrijven, verven en spuiten op muren, deuren, hekken en vele andere oppervlaktes in de openbare ruimte (Wagner 2015). Onder andere citaten van de Turkse dichter Turgut Uyar, die actief was in de jaren-zestig-protestgeneratie (Buelens 2018: 790), werden op deze manier verspreid (Afbeelding 7). Toen protesten tegen een bouwproject in het Gezi-park in Istanboel escaleerden tot nationale demonstraties tegen de Turkse overheid op 1 juni 2013, schreef iemand met een spuitbus de woorden 'La poésie est dans la rue!' in grote letters op de houten deur

van het Franse consulaat in de buurt van het Taksim-plein, waarna het citaat ook naar het Turks werd vertaald en in de openbare ruimte werd verspreid (Wagner 2015). Bovendien functioneerden verschillende vertalingen als hashtags op social media. De protesten kregen de naam #siirsokakta mee, wat letterlijk 'straatpoëzie' betekent. Andere hashtags verwezen naar 'şiir sokaktadir' ('poëzie is op straat'), 'şiir sokaklardadir' ('gedichten zijn in de straten') en 'şiir heryerde' ('poëzie overal'). Ook de tegenstelling tussen het boek (binnen) en de straat (buiten) werd belangrijk gevonden, wat blijkt uit een ander veelgebruikte slogan uit die tijd: 'defteri kapat, siir sokakta!' ('doe het boek dicht, poëzie is in de straten!') (Idem) (Afbeelding 7).



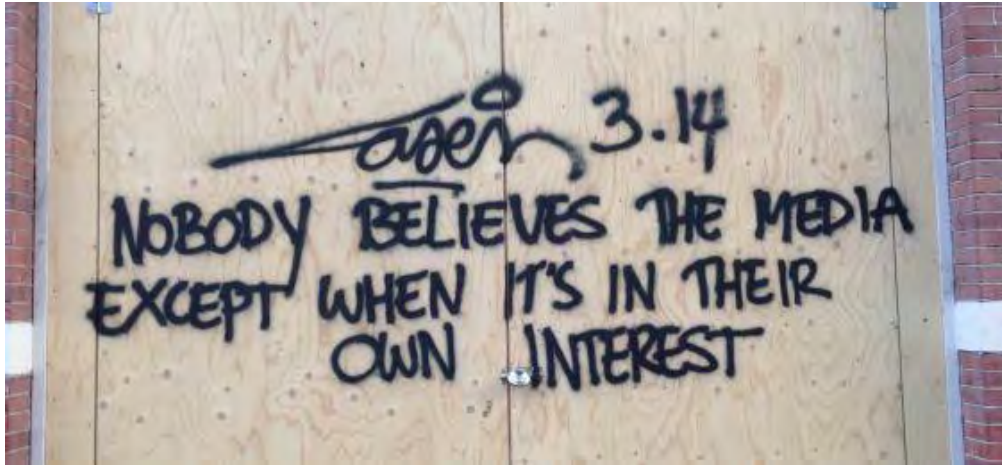
Afbeelding 7. Een protestgedicht op een muur in Turkije in 2013 (precieze datum en locatie onbekend): 'Evet, kimsesizdik ama umudumuz vardı. Turgut Uyar. #siirsokakta' ('Ja, ik was een loser, maar we hadden hoop', van de Turkse dichter Turgut Uyar, met de hashtag '#straatpoëzie'). Foto: De.Qantara.de.

Ook in Midden- en Zuid-Amerikaanse landen is de relatie tussen protest en straatpoëzie actueel. De in 1996 door Armando Alanís Pulido in Monterrey (Mexico) opgerichte 'Acción Poética'-beweging is uitgegroeid tot een grote (online en offline) gemeenschap waarin mensen activistische poëzie schilderen op muren. Het werk van deze beweging kent een kenmerkende materiële code: zwarte hoofdletters op een witte muur, ondertekend met 'Acción Poética', soms gecombineerd met een lokale verwijzing (Lafleur 2019: 65). 'Sin poesia no hay ciudad' ('zonder poëzie is er geen stad') is een van de bekende teksten die op deze manier verspreid wordt in de openbare ruimte (Afbeelding 8).



Afbeelding 8. Een van de bekende teksten van de 'Acción Poética'-beweging (locatie en datum onbekend). Foto: Flickr.com.

In Nederland kan ook in graffiti het verband tussen straatpoëzie en protest worden gevonden. Laser 3.14 is een bekende (maar anonieme²⁸³) graffitikunstenaar die in Amsterdam Engelstalige teksten verspreidt in de openbare ruimte, met een heel herkenbaar handschrift en handtekening. Hij noemt zichzelf op zijn websites 'dichter' en hij schrijft activistische epigrammen die hij 'poëzie' noemt, vooral op tijdelijke oppervlaktes op straat, zoals schuttingen en bouwhekken (Laser314.com) (Afbeelding 9).²⁸⁴



Afbeelding 9. Een straatgedicht van Laser 3.14, vermoedelijk in Amsterdam (precieze locatie en datum onbekend). Foto: Streetart.nl.

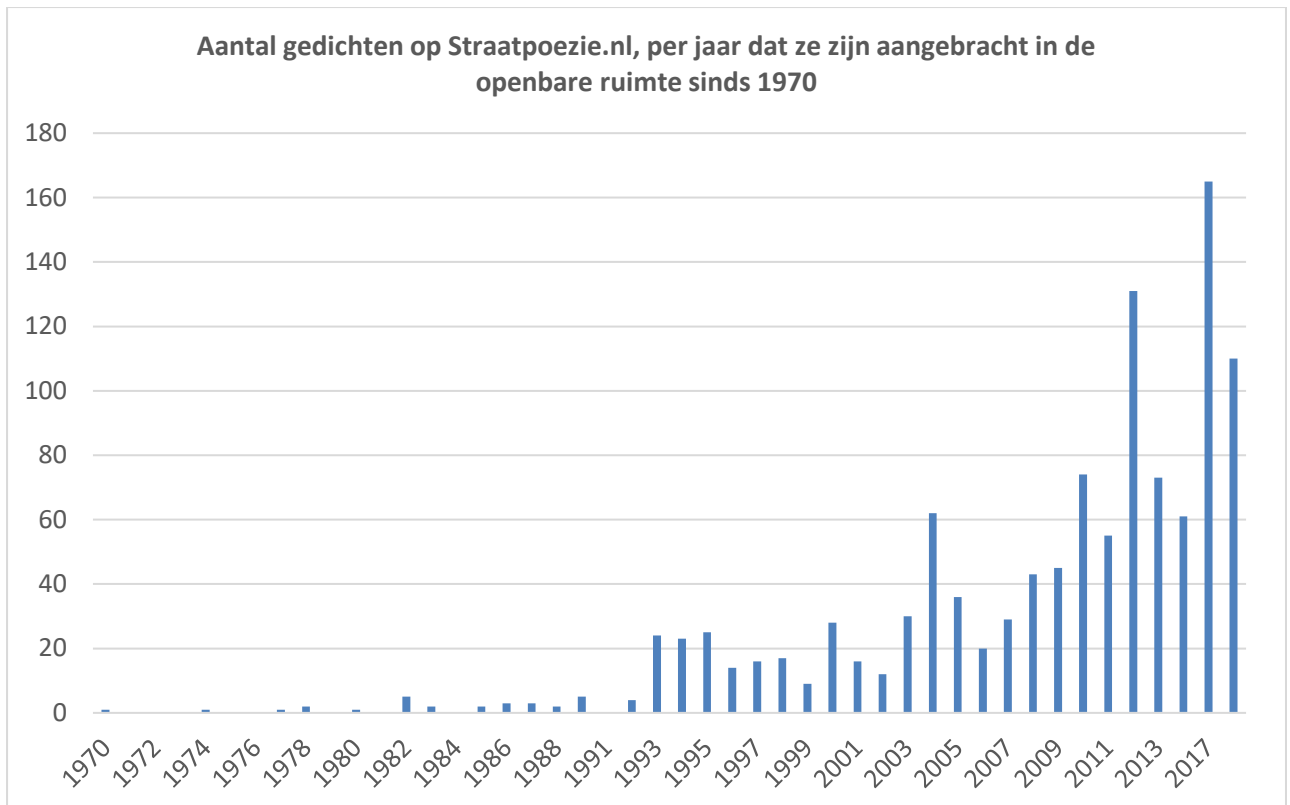
2.3 Boom eind twintigste eeuw

De meeste straatpoëzieprojecten die we vandaag de dag kennen, zijn begonnen in de jaren negentig van de vorige eeuw en de jaren nul van deze eeuw. Grafiek 1 toont het aantal gedichten dat op Straatpoëzie.nl aangemeld is, per jaar dat die gedichten in de openbare ruimte zijn aangebracht, sinds 1970.²⁸⁵ Te zien is dat medio jaren negentig het aantal straatgedichten in Nederland en Vlaanderen begon te groeien en dat vanaf eind jaren nul het aantal flink begon te stijgen, met uitschieters in 2004, 2012 en 2017.

²⁸³ Ondanks zijn anonimiteit kent Laser 3.14 een institutionele inbedding in vooral de beeldende kunstwereld. Tentoonstellingen van zijn werk waren bijvoorbeeld te zien in het Gemeentemuseum van Den Haag en het Stedelijk Museum in Amsterdam. Ook werkte hij samen met de internationale merken Denham, Lane Crawford en Tommy Hilfiger (Laser314.com).

²⁸⁴ Poëziegraffiti wordt in de bestudering van bottom-up initiatieven in de openbare ruimte ook wel 'poetic assault' genoemd en wordt gedefinieerd als: 'one of the emerging practices of street art, consisting in the writing of poetry on dull public spaces (e.g., walls, parapets, rolling shutters, mailboxes) to infuse them with lyrical and graceful content' (Visconti e.a. 2010).

²⁸⁵ De grafiek bevat enkel de gedichten waarvan bekend is in welk jaar ze zijn aangebracht in de openbare ruimte. Voor de duidelijkheid: de database van Straatpoëzie.nl bevat ook gedichten die vóór 1970 aangebracht zijn in de openbare ruimte, maar dat zijn er zo weinig (een in de zestiende eeuw, drie in de zeventiende eeuw, zes in de achttiende eeuw, tien in de negentiende eeuw en negentien tussen 1900 en 1969) dat ik met het oog op de leesbaarheid van de grafiek enkel de aantallen toon vanaf het jaar 1970.



Grafiek 1. Het aantal gedichten dat op Straatpoezie.nl aangemeld is, per jaar dat die gedichten in de openbare ruimte zijn aangebracht, sinds 1970.

Met enkele kanttekeningen²⁸⁶ in het achterhoofd kan gesteld worden dat Grafiek 1, en in het verlengde daarvan de gehele database van Straatpoezie.nl, geen waarheidsgetrouw beeld geeft van alle straatpoëzie die ooit heeft bestaan in Nederland en Vlaanderen – het overgrote deel van de voorbeelden uit de inventarisaties van Sweerts aan het eind van de zeventiende eeuw en van Van Lennep en Ter Grouw aan het eind van de negentiende eeuw staan er bijvoorbeeld niet in – maar wel een beeld schetst van de opkomst van de straatpoëzie zoals we die nu kennen, in de jaren negentig en nul.²⁸⁷

²⁸⁶ Er moet namelijk rekening gehouden worden met enkele (mogelijke) effecten van crowdsourcing. Zo bestaat er de kans dat meer straatgedichten in centra van steden zijn aangemeld dan die in natuurgebieden en op het platteland, omdat een straatgedicht in het centrum van een stad door veel meer mensen wordt gezien en de kans dus groter is dat iemand dat voorbeeld aanmeldt op de site. Bovendien is bij slechts de helft (52%) van alle aanmeldingen op Straatpoezie.nl het jaartal toegevoegd waarin het straatgedicht is aangebracht in de openbare ruimte; dit betekent dat de helft van de bijna 2.500 gedichten in die database niet vertegenwoordigd zijn in Grafiek 1. Ook moet rekening gehouden worden met de kans dat gebruikers van de site incorrecte informatie hebben ingevuld over het jaar waarin het gedicht is gerealiseerd. Aangezien de gebruikers de informatie vrijwillig hebben ingevuld, het invullen van een jaartal niet verplicht is in het aanmeldformulier en in bijna de helft van de gevallen de gebruiker ervoor heeft gekozen geen jaartal in te vullen, kan er mijns inziens echter vanuit worden gegaan dat het overgrote deel van de jaartallen die zijn ingevuld kloppen. De uitschieter in 2017 in Grafiek 1 is te verklaren door het feit dat in januari dat jaar Straatpoezie.nl gelanceerd werd, dat er dat jaar relatief veel media-aandacht was voor de site en de kans groot was dat wanneer dat jaar een nieuw straatgedicht onthuld werd, iemand dat voorbeeld vervolgens aanmeldde op de site.

²⁸⁷ In 1994 merkte Nicolaas Matsier op dat er zo weinig poëzie te lezen was in de openbare ruimte van Amsterdam en dat het zo jammer was dat er geen poëzie te lezen was op plekken waar dichters, zoals Vondel, herdacht werden of waar dichters, zoals Bloem in de Dapperstraat, geïnspireerd waren geraakt voor een

De regel ‘alles van waarde is weerloos’ van Lucebert, die in 1978 in een ontwerp van Toni Burgering in neonletters op het verzekeringskantoor ‘Nieuw Rotterdam’ werd geplaatst, is volgens Bas Kwakman, voormalig directeur van Poetry International, ‘een van de eerste dichtregels in de openbare ruimte’ van Nederland (Coerwinkel & Ketting 2013: 11). Dit is historisch gezien niet waar, zoals voorgaande paragrafen hebben laten zien, maar wel is de neonregel van Lucebert een vroeg – en zeer bekend – voorbeeld van straatpoëzie als het eind van de twintigste eeuw wordt beschouwd als het startpunt van een structurele en institutionele opbloei van dit fenomeen.

De *boom* van straatpoëzie in Nederland en Vlaanderen in deze periode hangt samen met de opkomst van verschillende internationale initiatieven op het gebied van poëzie in de openbare ruimte. In januari 1986 initieerde de Amerikaanse auteur Judith Chernaik het project ‘Poems on the Underground’, waarbij gedichten op posters tussen de advertenties werden geplaatst in de ondergrondse metro’s van Londen. Parijs en Dublin volgden Londens voorbeeld en ook in New York kwamen gedichten in het openbaar vervoer te hangen, op initiatief van Molly Peacock van The Poetry Society of America in 1992 (Tinwei Lam 2010). Ook andere steden in de VS namen het idee over. Peacock schreef in de inleiding van het boek *Poetry in Motion. 100 Poems from the Subways and Buses* (1996) dat de gedichten geselecteerd werden om reizigers te stimuleren, inspireren, troosten en betoveren. ‘Once marginalized, poetry has become a surprising cultural feast that invites everyone to attend, and the Poetry in Motion program has provided a banquet for millions. People of all ages, from teenagers to grandparents, respond to language that – in its depth, truth and feeling – gives them something to think about on the ride home.’ (Peacock 1996) In 1996 startte het project voor het eerst in Canada, in Vancouver, onder leiding van de dichter Sandy Shreve. Toronto, Calgary, Ottawa, Montreal en andere Canadese steden volgden daarna snel. Het project bestaat ook in Dublin, Parijs, Stuttgart, Helsinki, Stockholm, Wenen, Madrid, Praag, Warsaw, Moskou, Melbourne, Shanghai en Beijing (Chernaik e.a. 2015: xxiii).

In Nederland begonnen in dezelfde periode – late jaren tachtig en begin jaren negentig – ook de eerste geïnstitutionaliseerde initiatieven te verschijnen op het gebied van poëzie in de openbare ruimte. In 1988 werd het project ‘Het gedicht is een bericht’ in Rotterdam gestart door Poetry International, Roteb en het Centrum voor Beeldende Kunst, waarbij poëziecitaten werden aangebracht op vuilniswagens²⁸⁸ en in 1997 startte in dezelfde stad onder de naam ‘Gedicht aan de reiziger’ een project rond gedichten in de Rotterdamse trams en metro’s (Monna 1999).

In 1992 werden twee stichtingen opgericht die straatgedichten realiseerden waarvan een deel vandaag de dag nog te lezen is in de openbare ruimte. Op 8 oktober 1992 schilderde Jan Willem Bruins voor het eerst een gedicht op een muur in Leiden; poëzie van de Russische dichter Marina Tsvetajeva, precies honderd jaar na haar geboortedag. Een jaar later werd onder leiding van Bruins en Ben Walenkamp de stichting TEGEN-BEELD opgericht, die in 2005 het project ‘Dicht op de muur’ afrondde door het 101^{ste} muurgedicht in Leiden te realiseren (Muurgedichten.nl).²⁸⁹ In 1992 werd daarnaast een straatpoëziestichting opgericht in Tilburg. Initiatiefnemer Leo Pot, destijds de

bekend gedicht (Matsier 1998: 187-188). Vandaag de dag zijn er echter meer dan honderd zestig gedichten te lezen in de straten van Amsterdam en is er zowel in het Vondelpark als in de Vondelstraat poëzie van Vondel te lezen én staat het gedicht ‘Domweg gelukkig in de Dapperstraat’ van Bloem op een muur in de Dapperstraat. Dat laatste is zelfs gebeurd in de vorm die Matsier in 1994 voor zich zag: ‘met vertalingen in een stuk of wat talen die over de markt lopen en er hun inkopen doen’ (188).

²⁸⁸ Intussen rijden er ook in Antwerpen, Zaandam en Frankfurt vuilniswagens met poëzierenegels rond; alle drie geïnspireerd door het project ‘Het gedicht is een bericht’ in Rotterdam.

²⁸⁹ Na 2005 bracht de stichting nog enkele muurgedichten aan op Leidse muren en restaureerde ze enkele oude. Zie voor een compleet overzicht Muurgedichten.nl.

directeur van de Tilburgse schouwburg, werd hiervoor geïnspireerd in Londen, waar hij langs de Thames gebeitelde gedichten las (Van Raak 1999: 14). Met hulp van neerlandicus Jaap Goedegebuure selecteerde Pot achtentwintig korte gedichten en liet die in tegels rond de schouwburg beitelten. Een jaar later, in september 1993, begon Stichting Poëzietableaus in Leeuwarden – geïnspireerd door het project in Tilburg – Nederlands- en Friestalige gedichten aan te brengen in de stad, gebeiteld in stenen, ter gelegenheid van het afscheid van G.J. te Loo als burgemeester van Leeuwarden (Van Raak 1999: 13; De Vries 2002: 5).²⁹⁰ In 2003 werd onder de titel ‘De waarheid over de zee’ het eerste grootschalige straatpoëzieproject in Vlaanderen gerealiseerd door Geert Buelens en Hugo Brems; in het kader van het evenement Literaal, in samenwerking met Behoud de Begeerte vzw, werden honderddrie ‘literaire stempels’ aan de kust van België geplaatst, waarvan achtendertig bestonden uit fragmenten uit ‘Ode Marítima’ van de Portugese dichter Fernando Pessoa (Buelens & Brems 2004).²⁹¹

Daarnaast hangt de *boom* van straatpoëzie in Nederland en Vlaanderen aan het eind van de twintigste eeuw samen met de opkomst van stadsdichters; wederom een fenomeen dat vanuit het Verenigd Koninkrijk overwaaide (Rijghard 2006). Naast een vergoeding voor het schrijven van stadsgedichten hebben veel stadsdichters namelijk toegang tot gemeentelijke financiering om (enkele van) hun stadsgedichten als straatpoëzie te laten plaatsen in de openbare ruimte van hun stad of dorp (Speet 2008). In 1993 werd Emma Crebolder in Venlo de eerste moderne stadsdichter in Nederland en Vlaanderen²⁹² en het duurde tot 2001 – een jaar nadat Gerrit Komrij de eerste Nederlandse Dichter des Vaderlands werd – voordat de tweede stadsdichter werd benoemd: Jan Eijkelboom in Dordrecht. In 2003 werd Roel Richelieu Van Londersele de eerste moderne stadsdichter van Gent en Tom Lanoye die van Antwerpen. In januari 2005 maakte het Vlaams parlement een officieel voorstel van resolutie bekend rond de ondersteuning en uitbreiding van het cultureel project ‘stads- en dorpsdichter’, dat in april dat jaar werd aangenomen (Stassen & Vogels 2005)²⁹³ en in hetzelfde jaar vond de eerste – nadien jaarlijkse – Stadsdichtersdag plaats in Lelystad

²⁹⁰ In 1994 richtte Adriaan Nette het ‘Theater van de Natuur’ op; een trap met op iedere trede een fragment poëzie van onder anderen Stitou, Pfeijffer, Schippers, Peeters, Def P en Stip (Theatervandenatuur.nl). ‘Stichting Poëzie op straat’ en de Muzerije lieten in 1996 in Den Bosch dertig haiku’s in stoeptegels hakken en 1998 werd de eerste tekst op een muur gerealiseerd; het startpunt van een straatpoëzieproject in Den Bosch dat in 2008 voltooid zou worden (Kruip 2008). In 1994 werden achttien gedichten in ijzer gegoten en aangebracht op de sokkels van lantaarnpalen op het Simonsplein in Doetinchem (Thomesen 1994: 5). In de Staatsliedenbuurt in Amsterdam namen bewoners in 1996 het initiatief om dichtregels aan te brengen in de straten, van onder anderen Nijhoff, Gerhardt, Deelder en De Coninck (Peters 2015). In 1999 werd met het plaatsen van het muurgedicht ‘Achter deze gevel hier’ van Claus op de gevel van de Hotsy Totsy de Poëzieroute van Gent in gang gezet.

²⁹¹ De plakkaat met ‘Eb’ van M. Vasalis aan de kust van Oostende was ook onderdeel van dit project, zie Hoofdstuk 1, Afbeelding 5.

²⁹² Neerlandicus Math Geenen was betrokken bij de benoeming van deze eerste moderne Nederlandstalige stadsdichter. Hij vroeg Crebolder namens het stadsbestuur om de stadsdichter van Venlo te worden in het kader van het 650-jarige bestaan van de stad en was hiervoor geïnspireerd geraakt door het fenomeen ‘Poet Laureate’ in Engeland én door zijn kennis als mediëvist over de rederijkers die feestelijke bijeenkomsten ‘bezongen’ (Hofma 2013).

²⁹³ De taak van de Vlaamse overheid om ‘cultuur dichter bij de Vlamingen te brengen’ en ‘de relatieve onbekendheid en zeldzaamheid van stadsdichters in Vlaanderen in vergelijking met Nederland’, in combinatie met potentiële samenwerkingen tussen stadsdichters en het onderwijs, waren voor de overheid de belangrijkste redenen om gemeentes subsidie toe te kennen om een stads- of dorpsdichter in het leven te roepen (Stassen & Vogels 2005).

en verscheen de eerste stadsdichtersbloemlezing.²⁹⁴ In 2013 waren er in Nederland en Vlaanderen in twaalf jaar tijd bijna vierhonderd stads- en dorpsdichters aangesteld, waarvan de meesten officieel erkend werden door hun gemeente, en in 2015 kopte *de Volkskrant* dat het aantal stadsdichters in Nederland een record had bereikt: vierenvijftig gemeenten hadden officieel die functie opgenomen in hun beleid (Buiting 2015).²⁹⁵

Een vergelijking tussen deze ontwikkelingen en Grafiek 1 laat zien dat de opkomst en groei van het aantal moderne stadsdichters parallel loopt aan de opkomst en groei van het aantal moderne straatgedichten.²⁹⁶ De bloei van straatpoëzie en stadsdichtersschappen hebben bovendien gemeen dat het in beide gevallen gaat om een eeuwenoude traditie die nieuw leven is ingeblazen aan het einde van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw.²⁹⁷ Daarnaast bestaan beide fenomenen grotendeels uit initiatieven die genomen worden door particulieren en stichtingen, waar de overheid (vooral op gemeenteniveau) bij betrokken wordt op het gebied van toestemming en financiële ondersteuning.

2.4 Academische aandacht

Na de *boom* aan straatpoëzie-initiatieven in de jaren negentig en nul begonnen journalisten en academici aan het begin van de eenentwintigste eeuw aandacht te besteden aan het fenomeen.²⁹⁸ Straatgedichten blijken een geliefd onderwerp te zijn in de media wanneer het over poëzie gaat (soms in combinatie met het fenomeen stadsdichter, Gedichtendag, Dichter des Vaderlands, Poëzieweek en de algehele opbloei van poëzie sinds de introductie van die fenomenen). Op Gedichtendag 2006 plaatste *de Volkskrant* bijvoorbeeld een kort artikel en een fotoserie in de krant met foto's van straatpoëzie (Westerlaken 2006).

In de geschiedenis van de moderne Nederlandstalige literatuur noemt Hugo Brems straatpoëzie enkel zijdeling in de paragraaf 'Literatuur als evenement' (Brems 2006: 625-630). Wanneer hij schrijft over 'het brengen van literatuur op locatie', bedoelt hij enkel het *voordragen* van poëzie op locatie. Muurgedichten geeft hij vooral weer als afbeeldingen in zijn literatuurgeschiedenis, zonder in de hoofdtekst uit te weiden over die straatgedichten. Wel besteedde hij in 2004 academische aandacht aan straatpoëzie in Vlaanderen, in het door Behoud de Begeerte uitgegeven boek *De waarheid over de zee. Literaire stempels aan de kust* (2004) over het eerdergenoemde straatpoëzieproject Literaal aan de Belgische kust (Buelens & Brems 2004).

In de neerlandistiek publiceerde Marco Goud de eerste academische artikelen over poëzie in de openbare ruimte in Nederland en Vlaanderen. In 2007 op Neerlandistiek.nl, in 2008 in een themanummer van *Spiegel der Letteren* over 'De tekst & de drager' en in 2012 in het door Jenneke

²⁹⁴ *De stad en ik. Stadsdichters uit Nederland en Vlaanderen* (2005), bijeengebracht door Gerard Beense en uitgegeven door Uitgeverij Kontrast (Beense 2005).

²⁹⁵ Uit onderzoek van Laurens Ham en anderen blijkt dat de recente bloeiperiode voor stadsdichters ondertussen zijn keerpunt alweer heeft bereikt: 'een inventarisatie naar de duurzaamheid van bestaande stadsdichtersschappen [...] impliceert dat ongeveer een derde van de aanstellingen die na 2001 in het leven werd geroepen in 2019 alweer is stopgezet.' (Ham e.a. 2019)

²⁹⁶ Zoals ik aankaart in het hoofdstuk over Plint, lopen deze ontwikkelingen ook nog parallel aan een groeiende aandacht voor poëzie 'buiten het boek' in het algemeen. Rond de eeuwwisseling zijn namelijk ook de eerste Gedichtendag, het eerste Nederlands Kampioenschap Poetry Slam en een groei van het aantal verkooppunten van Plint te situeren.

²⁹⁷ Zie voor meer over de historische functie van stadsdichter: Brinkman 2011 en Geerdink 2011.

²⁹⁸ Zie bijvoorbeeld Arie van den Bergs essay 'Naar kakkeboe. Gebruikslyriek op straat, in de kroeg en thuis', met voorbeelden van Nederlandstalige adviezen en gedragsregels op rijm in (semi-)openbare ruimtes door de eeuwen heen (Van den Berg 2000).

Harings samengestelde boek *Uitgeschreven ruimte. Literatuur en beeldende kunst in het publieke domein* (Goud 2007; 2008; 2012).²⁹⁹ Later volgden publicaties van Stéphanie Vanasten over gedichten in de openbare ruimte in Nederland en Vlaanderen, met een focus op de straatpoëzie van Joke van Leeuwen (Vanasten & Sergier 2016; Vanasten 2017) en een themadossier van *Deus Ex Machina* over straatpoëzie in 2019 (nummer 168).

In populair-wetenschappelijke teksten besteden letterkundigen aandacht aan het fenomeen vanuit onder andere een didactisch perspectief. De docent Jacques de Vroomen schreef in 1994 in het onderwijstijdschrift *Tsjip/Letteren* bijvoorbeeld een column over 'Literatuur van de straat', waarin hij een voorbeeld aanhaalt van een gedicht op een gevelsteen aan de Waalkade in Nijmegen uit 1861, over de watersnood in hetzelfde jaar, toen Willem III naar Nijmegen kwam om het getroffen gebied te bezoeken (De Vroomen 1994: 36). Hij sluit de column af met een oproep om poëzie in de openbare ruimte vaker te betrekken in het onderwijs: 'Het lijkt me nuttig om leerlingen in de plaats waar ze wonen, of regelmatig komen, oude gevelteksten te laten verzamelen. Dat is niet alleen interessant als illustratie-materiaal bij lessen literatuurgeschiedenis. Die wandteksten maken ook duidelijk dat literatuur in het verleden zoveel meer dan l'art pour l'art was, literatuur in dienst van (wisselende) maatschappelijke functies.' (Idem)

In andere populair-wetenschappelijke teksten stellen letterkundigen zich kritisch op tegenover het fenomeen. In 2015 publiceerde neerlandicus Marianne Selie in *De Gids* bijvoorbeeld een kritisch, bijna pessimistisch artikel over poëzie in de openbare ruimte. Ze vraagt zich af of een gedicht op straat 'gedurende langere tijd [kan] overleven in het jachtige rumoer van het stedelijk leven' en 'weet buitenpoëzie haar inhoudelijke betekenis vast te houden'? (Selie 2015: 8) De manieren waarop Selie het bereik, de ontvangst en de democratiserende werking van straatpoëzie problematiseert, zijn relevant; in Paragraaf 3.4, waarin ik de kritiek op straatpoëzie centraal stel, ga ik uitgebreider in op die aspecten. Daarvóór richt ik me echter op Straatpoezie.nl en de gebruikers en het gebruik van straatgedichten.

3. Empirisch luik

3.1 Crowdsourcing en citizen science

Voor het empirisch onderzoek naar poëzie in de openbare ruimte maakte ik gebruik van twee relatief nieuwe empirische methodes: crowdsourcing en citizen science. Dit deed ik door de website Straatpoezie.nl te lanceren, waarop mensen gedichten kunnen aanmelden die te lezen zijn in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. Crowdsourcing houdt in dat gebruik wordt gemaakt van de kennis van een niet-wetenschappelijke en niet-professionele groep mensen, die (meestal online) vrijwillig bijdragen aan het oplossen van een probleem (Howe 2006). Wanneer crowdsourcing wordt ingezet voor wetenschappelijk onderzoek, wordt er gesproken van citizen science, een term die gebruikt wordt voor onderzoek waarbij burgers onder begeleiding van wetenschappers meehelpen met het verzamelen van data.³⁰⁰

De twee grootste verschillen tussen crowdsourcing en citizen science zijn ten eerste dat citizen science altijd vertrekt vanuit een wetenschappelijke basis, terwijl crowdsourcing ook door

²⁹⁹ Goud gebruikt het werk van onder anderen Bornstein en McGann om poëzie in de openbare ruimte te onderzoeken.

³⁰⁰ De termen 'crowdsourcing' en 'citizen science' zijn relatief nieuw, maar methodes waarbij de kennis en vaardigheden van niet-academici worden ingezet voor wetenschappelijk onderzoek zijn dat niet. Zie voor meer over dit historisch perspectief: Soen & Huyse 2016: 15, 18; Wyler & Grey 2016: 5. Zie ook de websites van The Citizen Science Association, het Meertens Instituut, het ERNiE-project, Van der Sijs 2012 en Laliu 2016.

bedrijven wordt ingezet voor commerciële doeleinden³⁰¹, en ten tweede dat bij crowdsourcingsprojecten per definitie grote groepen mensen betrokken zijn (een ‘crowd’), terwijl in citizen science-projecten de inzet en kwaliteit van de groep vrijwilligers belangrijker zijn dan de grootte van de groep. De website Straatpoëzie.nl is een combinatie van crowdsourcing en citizen science, omdat ik in het project de kennis van een grote groep mensen gebruik om vanuit wetenschappelijk perspectief informatie te vergaren over een te onderzoeken fenomeen.

Kritiek op citizen science- en crowdsourcingsprojecten richt zich over het algemeen op de ethische kant van de methodologie. Burgers leveren namelijk onbezoldigd werk waar wetenschappers op voortborduren. Socioloog Christian Bröer zei in 2017 bijvoorbeeld: ‘In mijn ogen is er sprake van burgerparticipatie, maar in beperkte zin. De vrijwilligers in de projecten verrichten taken die anders te tijdrovend en te duur zijn. De “burgerwetenschappers” zijn dan in feite goedkope arbeidskrachten.’ Hij vindt het daarom belangrijk om de burgers ook te laten participeren in de analyse en rapportage van de bevindingen (Sterckx 2017). Historicus Tine de Moor gelooft om dezelfde reden in het beschouwen van citizen science ‘als tweerichtingsverkeer’, waarbij het volgens haar van belang is om een gemeenschap te creëren waarin er uitwisselingen plaatsvinden tussen de onderzoeker(s) en de burgers: ‘de betrokken onderzoekers zijn bereikbaar voor vragen over het onderzoek, delen bevindingen met de vrijwilligers en nodigen ze uit daarover te reflecteren.’ (Idem) Hieronder leg ik uit op welke manieren ik als oprichter van Straatpoëzie.nl contact onderhoud met de gemeenschap van vrijwilligers die het project mogelijk maken.

3.1.1 Straatpoëzie.nl

Toen ik aan mijn onderzoek naar straatpoëzie begon, sprongen meteen twee dingen in het oog: ten eerste dat er ontzettend veel poëzie te lezen is in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen en ten tweede dat er nog nooit een structureel en doorzoekbaar overzicht gemaakt was van dit fenomeen.³⁰² Onder het motto ‘iedereen kent wel een straatgedicht, maar niemand kent ze allemaal’, richtte ik in de aanloop naar Poëzieweek 2017 in samenwerking met de afdeling ‘ICT & Media’ van de Universiteit Utrecht de website Straatpoëzie.nl op. Ik ontwierp de site en modereer sindsdien de aanmeldingen. De ICT-medewerkers van de UU bouwden de site en onderhouden de technische kant van het platform. Mede dankzij de media-aandacht³⁰³ die volgde op de lancering van

³⁰¹ In 2010 verzamelde het chipsmerk Lay’s bijvoorbeeld via de crowdsourcingscampagne ‘Maak de Smaak’ ideeën van consumenten over nieuwe chipssmaken en bracht daarvan vervolgens drie – van de meer dan zeventienhonderdduizend voorstellen – op de markt (Blankert 2011).

³⁰² Vóór het bestaan van Straatpoëzie.nl functioneerden vooral websites, folders en boeken van individuele straatpoëziestichtingen als de volledigste overzichten (zie deze lijst met secundaire literatuur: <https://straatpoëzie.nl/leestips/>), plus de overzichten die bloggers door de jaren maakten. In die tweede categorie zijn vooral de blogposts van Wouter van Heiningen met de tags ‘Gedichten in de openbare ruimte’ en ‘Gedichten op vreemde plekken’ op Woutervanheiningen.wordpress.com, de serie ‘Poëzie’ door Peter Zonneberg op Dorsoduro.nl en de bijdragen over poëzie in de openbare ruimte op Cuba.nl door Han van Meegeren en Jan de Jong zeer waardevol.

³⁰³ Er werd over Straatpoëzie.nl geschreven en gesproken door onder andere *NRC*, *NOS*, *Het Parool*, *De Telegraaf*, *Elsevier*, *Knack*, *Het Nederlands Dagblad*, *Het Algemeen Dagblad* (Utrecht en Amersfoort), *Nemo Kennislink*, *Onze Taal*, ‘Langs de lijn en omstreken’ (Radio 1), ‘Wekker-Wakker’ (Omroep Max), ‘De Ochtend van 4’ (Radio 4), ‘Spijkers met koppen’ (Radio 2), ‘Radio M Utrecht’, *Flow*, *DUB*, *DUIC*, *Vaktaal*, *Ifthenisnow.eu*, *Taalunieversum*, *Neerlandistiek.nl*, de websites van het Letterenfonds en Vlaams Fonds voor de Letteren (nu: Literatuur Vlaanderen), *Poëzie Encyclopedie*, *Poëziecentrum Gent*, *Schrijven Online*, *Boekennieuws*, *Boekenpost*, *BILL*, *Illustrer*, *Over De Muur*, *Ede Stad en Iedereen Wetenschapper*. Verschillende foto’s van straatgedichten, plus een verwijzing naar Straatpoëzie.nl, werden gedurende enkele maanden in 2018 getoond op 53 schermen op de perrons van stations in Utrecht, Rotterdam, Leiden, Amsterdam-Zuid, Amsterdam

Straatpoëzie.nl, meldde in één jaar tijd mensen uit heel Nederland en Vlaanderen meer dan zeventienhonderd gedichten en poëzicitataten aan op de site.³⁰⁴ Ondertussen, meer dan drie jaar later, staat de teller op bijna vijftienghonderd gedichten³⁰⁵ van meer dan elfhonderd dichters – waarvan ongeveer vijfhonderd gedichten in Vlaanderen en tweeduizend in Nederland³⁰⁶ – in meer dan veertig talen en dialecten.³⁰⁷



Afbeelding 10. De kaart van Straatpoëzie.nl in augustus 2019. Door in te zoomen, worden de rode labels zichtbaar die meer informatie tonen over de straatgedichten op die locaties.

Bijlmer Arena, Eindhoven, Zwolle, 's-Hertogenbosch, Amersfoort en Breda. De video die 'NOS op 3' maakte over Straatpoëzie.nl zorgde ervoor dat de site op 14 september 2017 tijdelijk crashte onder de hoeveelheid bezoekers. De reportage van 'NOS op 3' is hier te vinden: <https://nos.nl/op3/artikel/2193015-ook-in-jou-zit-een-gedichtenliefhebber-kijk-maar.html>

³⁰⁴ Tijdens Poëzieweek 2017 stroomden er tussen de 30 tot 40 gedichten per dag binnen achter de schermen van Straatpoëzie.nl. In de maanden erna kwamen er tussen de 10 tot 20 gedichten per dag binnen. Daarna nam de toestroom af tot ongeveer twee gedichten per dag. Vanaf de tweede helft van 2017 werden er ongeveer twee gedichten per week aangemeld, met soms golven van meer. Na één jaar waren er in totaal 1.729 gedichten van 860 dichters aangemeld op de kaart.

³⁰⁵ Zowel hele gedichten als citaten uit gedichten gelden als straatpoëzie op de site. Vanaf nu bedoel ik 'gedichten en poëzicitataten' wanneer ik verwijs naar gedichten op Straatpoëzie.nl.

³⁰⁶ De kans bestaat dat het grote verschil tussen het aantal straatgedichten in Nederland en Vlaanderen gedeeltelijk samenhangt met het feit dat er in Nederland veel meer media-aandacht is geweest voor Straatpoëzie.nl dan in Vlaanderen en er daar dus meer straatgedichten zijn aangemeld.

³⁰⁷ 91% van de aangemelde straatgedichten zijn Nederlandstalig, 1,9% Engelstalig en 1,4% Friese straatgedichten. De overige gedichten zijn in een dialect of streektaal (in totaal 1,5% van de aangemelde gedichten), of in een buitenlandse taal, te weten: Afrikaans, Arabisch, Baskisch, Berbers, Buginees, Bulgaars, Catalaans, Chinees, Duits, Frans, Igbo, Georgisch, Grieks, Hebreeuws, Hongaars, Italiaans, Japans, Latijn, Lets, Maleis, Oud-Javaans, Papiament, Pools, Portugees, Russisch, Sanskriet, Spaans, Sranantongo, Tsjechisch, Turks, Urdu en Zweeds. Daarnaast is sinds 2015 op 'De Luchtsingel' in Rotterdam het straatgedicht 'Mi have een droom' van Ramsey Nasr te lezen (800 meter lang) in een taal die een voorspelling is van de straattaal van Rotterdam in 2059.

Ik koos om verschillende redenen voor een combinatie van citizen science en crowdsourcing op Straatpoezie.nl. Ten eerste geeft de website in deze vorm mij de mogelijkheid om veel data over het fenomeen 'straatpoëzie' te verzamelen, op een snelle, efficiënte en goedkope manier. Ook zorgt de aanpak ervoor dat ik informatie verzamel die ik deels enkel door zelf door Nederland en Vlaanderen te reizen had kunnen verzamelen, namelijk gegevens over en vooral foto's van straatgedichten die nergens anders te raadplegen zijn dan in de openbare ruimte. Daarnaast zag ik Straatpoezie.nl als een mogelijkheid om maatschappelijke valorisatie te bereiken door burgers te betrekken bij literatuurwetenschappelijk onderzoek.

Op Straatpoezie.nl kan iedereen via een formulier voorbeelden van straatpoëzie aanmelden, die na goedkeuring van mij als moderator op de interactieve kaart worden geplaatst.³⁰⁸ Het gedicht of poëzied citaat mag permanent of tijdelijk zijn en alle talen zijn welkom. De gedichten en citaten verschijnen als rode labels op de kaart, die aangeklikt kunnen worden voor meer informatie (Afbeelding 10). De site bevat ook een zoekfunctie, waarmee op de naam van de dichter, een woord in de titel, in het gedicht of in de beschrijving en op de taal van het gedicht gezocht kan worden. Via de kaart kan op locatie gezocht worden door in en uit te zoomen.

In het aanmeldformulier zijn de locatie, de titel van het gedicht of citaat (of de eerste regel) en de naam van de dichter (of 'Onbekend' of 'Anoniem') de enige velden die verplicht moeten worden ingevuld. Daarnaast kunnen mensen de tekst van het gedicht, een foto van het gedicht, de datum waarop het gedicht is aangebracht en eventueel de datum van verwijdering invullen. Mits bekend, kunnen ook de relatie tussen het gedicht en de locatie, de initiatiefnemer, de vormgever, het boek waarin het gedicht eventueel is opgenomen, wetenswaardigheden en een link naar meer informatie worden vermeld.

Om de site zo gebruiksvriendelijk mogelijk te maken en de drempel zo laag mogelijk te houden voor mensen om gedichten aan te melden, zorgde ik voor een heldere websitestructuur en koos ik ervoor het aanmeldformulier toegankelijk te maken zonder account. Het verplicht aanmaken van een account (met wachtwoord) kost vrijwilligers veel onnodige tijd en moeite, vooral als ze slechts één gedicht willen aanmelden. Bovendien is het voor het onderzoek niet per se nodig om te weten wie de informatie heeft aangemeld.³⁰⁹ Om de aanmeldingsprocedure zo helder mogelijk te maken, geef ik daarnaast op de site een definitie van straatpoëzie:

Op deze website wordt de volgende definitie van straatpoëzie gebruikt: straatpoëzie is poëzie die in schriftelijke vorm is aangebracht in de openbare ruimte. Dit betekent dat de tekst dag en nacht gratis

³⁰⁸ Ik modereer voornamelijk door spelfouten te verbeteren en door na te gaan of de aanmelding voldoet aan de voorwaarden van Straatpoezie.nl, namelijk dat het gedicht dag en nacht gratis te lezen is in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. Gedichten op muren in cafés, privéwoningen en wachtkamers plaats ik bijvoorbeeld niet op de kaart. Gedichten in ziekenhuizen en stations wel, omdat die ruimtes dag en nacht toegankelijk zijn. Poëzie op begraafplaatsen accepteer ik niet, omdat die 's nachts sluiten, behalve als de teksten vanaf buiten de begraafplaats te lezen zijn (wat bijvoorbeeld het geval is bij teksten aan de buitenkant van toegangspoorten). Ik modereer niet op basis van de vraag of de aangemelde tekst wel of geen poëzie is; dat is aan de aanmelder om te bepalen. De kaart op Straatpoezie.nl is een geïntegreerde versie van Google Maps.

³⁰⁹ Daarnaast maakte ik bewust slechts drie van de zestien velden in het aanmeldformulier verplicht en koos ik ervoor de vrijwilligers de aanmeldingen anoniem te laten doen, tenzij ze ervoor kiezen om hun naam te vermelden. Een nadeel van de huidige websitestructuur zonder accounts is dat gedichten na aanmelding niet gewijzigd kunnen worden door vrijwilligers. Wel staat onder ieder aangemeld gedicht de oproep om via het contactformulier van de website te laten weten wanneer informatie over het gedicht ontbreekt of niet klopt. Dit gebeurt ongeveer twee keer per maand.

bereikbaar moet zijn. [...] Het woord 'poëzie' is een moeilijk begrip om te definiëren. Poëzie kan veel verschillende vormen aannemen en de definitie is constant in ontwikkeling. Er is wel eens gezegd dat poëzie net als onkruid is: er bestaan geen intrinsieke biologische kenmerken die onkruid onderscheiden van niet-onkruid. Zo zijn er ook geen intrinsieke eigenschappen die een tekst tot poëzie maken. Afhankelijk van de culturele, historische, sociale en institutionele context van een tekst besluit een gemeenschap of die tekst poëzie is of niet. Deze website kan gezien worden als onderdeel van die context van teksten. Samen besluiten we of een bepaalde tekst in de openbare ruimte straatpoëzie is.³¹⁰

Het hoofddoel van Straatpoezie.nl is het inventariseren van poëzie in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. Hier vloeit uit voort dat de database mij informatie verschaft die ik heb kunnen gebruiken voor mijn promotieonderzoek, in het bijzonder dit hoofdstuk over straatpoëzie. Een subdoel van de website is om dit deel van het literaire erfgoed in Nederland en Vlaanderen te behouden, door zoveel mogelijk informatie over poëzie in de openbare ruimte digitaal te archiveren.³¹¹ Omdat het archiveren van straatpoëzie op de site grotendeels wordt uitgevoerd door de gemeenschap, vaak anoniem, valt het archiveren deels buiten de formele erfgoedkaders en kan de database geschaard worden onder wat ook wel 'DIY (Do It Yourself) heritage management' wordt genoemd. Dit gebeurt bijvoorbeeld ook in de graffiti-scene (Vermeulen & Tissink 2015). Daarnaast reikt Straatpoezie.nl docenten handvatten aan om met scholieren of studenten aan de slag te gaan met (straat)poëzie.³¹² Ook biedt de database mogelijkheden om in de toekomst een (telefoon)applicatie te ontwikkelen waarmee mensen hun eigen poëziewandelroute of poëziefietsroute kunnen samenstellen.³¹³ Ten slotte kent Straatpoezie.nl het subdoel om een breed publiek te betrekken bij literatuurwetenschappelijk onderzoek.

Om ervoor te zorgen dat Straatpoezie.nl als citizen science- en crowdsourcingsproject een wisselwerking is tussen de vrijwilligers en de onderzoeker en om een gemeenschap te creëren waarin over de resultaten van het onderzoek gepraat kan worden, lanceerde ik tegelijk met de site de Facebookpagina 'Straatpoëzie', waarop ik bijna iedere dag een voorbeeld uit de database deel, opvallendheden bespreek, vragen stel, mysteries presenteer (zoals straatgedichten waar heel weinig over bekend is), publieke lezingen van mij over de resultaten aankondig en uitnodigingen voor straatpoëziewandelingen deel.³¹⁴ Via de Facebookpagina nodigde ik in maart 2017 de vrijwilligers van het project bovendien uit voor een speciale Straatpoezie.nl-bijeenkomst in het Utrechts Archief. Ongeveer twintig vrijwilligers kwamen toen bijeen om elkaar te ontmoeten, een korte lezing van mij bij te wonen en samen met mij en enkele medewerkers van het Utrechts Archief in de digitale fotocollectie van het Archief te duiken, om ter plekke ontbrekende straatgedichten in Utrecht aan te melden op de site.

³¹⁰ Deze definitie staat op deze pagina: <https://straatpoezie.nl/wat-is-straatpoezie/>

³¹¹ Het is de bedoeling dat de website ook na het afronden van mijn proefschrift online blijft en dat ik deze blijf modereren, zodat het archief ook na dit onderzoeksproject geraadpleegd en aangevuld kan worden.

³¹² Op de site heb ik een lijst met lesideeën geplaatst om Straatpoezie.nl op verschillende onderwijsniveaus te gebruiken: <https://straatpoezie.nl/lesideeen/>

³¹³ In mei 2020 keurde de gemeente Utrecht een subsidieaanvraag van Stichting Interactive Culture goed om een app te ontwikkelen waarmee mensen straatpoëziewandelingen en -fietstochten door Utrecht kunnen maken, op basis van de database van Straatpoezie.nl. Ik ben een partner in dit project.

³¹⁴ De Facebookpagina heeft na drie jaar bijna 2.500 volgers en kent bijna dagelijks (met enkele maanden pauze in 2020) interactie tussen de vrijwilligers en mij én de vrijwilligers onderling: <https://www.facebook.com/straatpoezie/>

Via de website en de Facebookgroep van Straatpoezie.nl en dankzij de media-aandacht voor het project, kwam ik in contact met verschillende stichtingen die al langer bezig zijn met poëzie in de openbare ruimte, altijd op een regionaal niveau. Indien medewerkers van straatpoëziestichtingen en beheerders van blogs structureel bijdroegen aan Straatpoezie.nl, bijvoorbeeld door alle (ontbrekende) straatgedichten in Leiden, Veenendaal, Groenlo, Leeuwarden, Gent, Utrecht of Nijmegen toe te voegen aan de database, vermeldde ik de stichting of blog op Straatpoezie.nl als ‘partner’ van het project.³¹⁵

Een andere manier waarop ik de wisselwerking tussen de burgers en mijzelf als onderzoeker stimuleer is door de gegevens op Straatpoezie.nl in een semi-open-access-vorm beschikbaar te stellen aan het publiek. De gegevens op deze website (met uitzondering van de teksten van de gedichten) zijn beschikbaar voor niet-commercieel hergebruik: iedereen mag het materiaal verspreiden en delen, zolang het gebruik voor niet-commerciële doeleinden is en zolang het werk onbewerkt blijft.³¹⁶ De teksten van de gedichten op de website vallen in verband met auteursrecht niet onder deze licentie en mogen dus niet worden gedeeld, verspreid of bewerkt.³¹⁷

Crowdsourcing heeft als voordeel dat de kennis van het publiek een grote hoeveelheid data oplevert: met dank aan de bezoekers van Straatpoezie.nl is de website binnen korte tijd gevuld met heel veel informatie die nog nooit eerder verzameld was. Ook de toegevoegde foto’s zijn van bijzondere waarde: deze verschaffen veel informatie over de linguïstische én materiële code van de straatgedichten.³¹⁸ De betrokkenheid van het publiek beschouw ik ook als een voordeel van dit project.³¹⁹ De website blijkt een succesvolle manier te zijn om burgers bij literatuurwetenschappelijk onderzoek te betrekken. Daarnaast bieden de website en de Facebookgroep mij een inkijkje in de relatie tussen straatpoëzie en de Nederlandse en Vlaamse bevolking.

Het grootste nadeel van crowdsourcing is het feit dat veel informatie die toegevoegd wordt op de site onvolledig is; bijna niemand vult het gehele formulier in. Daarnaast bestaat de kans dat

³¹⁵ Alle partners van het project zijn hier te vinden: <https://straatpoezie.nl/doi/> Ik voeg enkel de stichtingen en blogbeheerders aan de lijst toe die daar toestemming voor geven.

³¹⁶ Ik deel een Excelbestand van de gehele database met iedereen die daar om vraagt; dit is ongeveer tien keer gebeurd sinds de oprichting van de site (stand van zaken juni 2020).

³¹⁷ Op basis van Artikel 15a van de Auteurswet besloot ik de teksten van de gedichten wel op Straatpoezie.nl te plaatsen, omdat de website en database essentieel zijn voor mijn onderzoek. Op de site staat dat dichters en erven contact kunnen opnemen indien ze niet willen dat de tekst van een bepaald gedicht op de website staat. Het gedicht wordt dan zo snel mogelijk verwijderd. Dit is overigens tot nu toe (juni 2020) nog nooit gebeurd. Het plaatsen van afbeeldingen van gedichten in de openbare ruimte is overigens sowieso toegestaan. Dat komt doordat een verveelvoudiging of openbaarmaking van een werk dat gemaakt is om in de openbare ruimte te worden geplaatst niet beschouwd wordt als een inbreuk op het auteursrecht (zie Artikel 18 van de Auteurswet). Alle beslissingen over auteursrecht en *creative commons* op Straatpoezie.nl maakte ik samen met het Auteursrechtinformatiepunt van de UU, de vakspecialist Geesteswetenschappen van de Universiteitsbibliotheek van de UU en de secretaris van het Centrum voor Intellectueel Eigendomsrecht in Utrecht.

³¹⁸ Na het uploaden van een foto liggen de rechten van de foto bij de eigenaar van Straatpoezie.nl, bij mij dus. Bovenaan het formulier staat daarom aangegeven: ‘Let op: in verband met rechtenkwesties is het alleen toegestaan om een foto toe te voegen die je zelf hebt genomen. Ook is het alleen toegestaan om een foto toe te voegen van een werk dat zich op dit moment in de openbare ruimte bevindt. Als je een zelfgemaakte foto hieronder uploadt ga je automatisch akkoord met de *Creative Commons Naamsvermelding-NietCommercieel-GeenAfgeleideWerken-4.0 Internationaal-licentie*. Deze houdt in dat anderen de foto mogen verspreiden, met anderen delen, zolang het gebruik voor niet-commerciële doeleinden is en zolang de foto onbewerkt blijft.’ Zie <https://straatpoezie.nl/gedicht-toevoegen/>

³¹⁹ Na drie jaar was de site door bijna 200.000 unieke bezoekers bekeken, die samen zorgden voor meer dan 250.000 pageviews.

incorrecte informatie (onbewust) is aangemeld, waardoor de database onjuistheden bevat. Ook verouderen de data op de site redelijk snel, omdat straatpoëzie geregeld uit de openbare ruimte verdwijnt – omdat de projecten tijdelijk waren, omdat de gedichten door weer en wind onleesbaar worden, omdat de muur overgeschilderd wordt, omdat het gebouw wordt afgebroken etc. – zonder dat de informatie wordt aangepast op de site. Een ander nadeel is dat crowdsourcing enkel werkt wanneer genoeg mensen weten dat het project bestaat, waardoor het realiseren van Straatpoezie.nl best wat tijd gekost heeft inzake communicatie en media-aandacht, net als het creëren en onderhouden van een gemeenschap via de Facebookpagina.

Straatpoezie.nl is een crowdsourcingsproject met resultaten die vooral vallen onder kwantitatief onderzoek: de database is een verzameling gegevens over het fenomeen straatpoëzie in Nederland en Vlaanderen die vooral cijfers oplevert en waarop ik kwantitatieve analyses uitvoerde. Het onderzoek kent ook kwalitatieve aspecten, omdat ik een deel van de verzamelde data onderwerp aan tekst- en vormanalyses. Deze ‘material readings’ (Paragraaf 4.3.1) baseer ik op de inventarisatie en kan ik dus uitvoeren dankzij de inzet van de vrijwilligers.

3.2 Gebruikers

Nagenoeg iedereen die buiten komt en kan lezen, valt onder de gebruikers van straatpoëzie; zoals gezegd staat het zomaar tegenkomen van een gedicht in de openbare ruimte op de derde plaats in de lijst met manieren waarop volwassenen in Nederland poëzie ervaren (Van der Starre 2017a: 18). Publiekelijke vormen van waardering voor straatpoëzie worden vooral geuit wanneer muurgedichten (per ongeluk) worden verwijderd. Toen een gedicht van ex-stadsdichter Cees van Raak na acht jaar werd overgeschilderd in Tilburg, volgde er bijvoorbeeld protest, waarna het gedicht werd teruggebracht (Brabants Dagblad 2016).³²⁰ Ook de belangstelling van particulieren die hun gevels en andere muren beschikbaar stellen en zelfs op eigen initiatief aanbieden aan straatpoëzieorganisaties en stadsdichters geeft aan dat muurgedichten geliefd zijn. Stichting ‘Poëzie op Straat’ in Den Bosch krijgt naar eigen zeggen veel verzoeken van particulieren die een gedicht op hun buitenmuur willen (Kruip 2008) en ook stichting TEGEN-BEELD in Leiden ontving zulke aanvragen (Van der Weij 1996: 66).

Persoonlijke ervaringen en ‘relaties’ die mensen hebben met straatgedichten, en individuele waardering die mensen voelen voor straatpoëzie, zijn grotendeels niet-openbaar. Het is vooral op basis van gepubliceerde anekdotes dat een beeld gecreëerd kan worden van de manieren waarop mensen poëzie in de openbare ruimte ervaren. Daarom bespreek ik hieronder enkele in het openbaar gedeelde ervaringen van straatpoëziegebruikers.

Paul Keijzer, die al vanaf het begin van het project ‘Het gedicht is een bericht’ als vuilnisman in Rotterdam werkt, vertelde in 2013 over het effect van de regel ‘Onverwacht zonlicht is een gebeurtenis’ van de Chinees-Amerikaanse dichter Bei Dao, die toen al jaren op de wagen stond die hij en zijn collega besturen. Een vrouw kwam naar zijn collega toe en bedankte hem.

‘Waarvoor? Ik doe gewoon mijn werk’, zei hij. Wat bleek? De vrouw was vorig jaar zwanger, maar zag dat niet zo zitten. Ze dacht erover het kindje weg te laten halen. Toen zag ze onze wagen, met die regel: ‘Onverwacht zonlicht is een gebeurtenis’. De zon ging als het ware weer schijnen voor haar en

³²⁰ Dit gebeurde ook onder andere bij een muurgedicht van Margerite Luitwieler in Amsterdam (Buitenbeeldinbeeld.nl), een gedicht van Jan Arends op de Botermarkt in Leiden (Muurgedichten.nl), een Surinaams gedicht van Trefossa in Leiden (Muurgedichten.nl) en een spreuk van Robbert Ritmeester in Brugge (Hln.be).

toen besloot ze het kindje te houden. En deze lente, toen ze onze wagen weer zag, kwam ze mijn maat dus bedanken. Haar baby lag in de kinderwagen (Coerwinkel & Ketting 2013: 44).

Dit verhaal is vaker verteld³²¹ en kent een mythische waarde: dit is wat straatpoëzie kan doen. Dit specifieke verhaal is mondeling doorgegeven en uiteindelijk in verschillende interviews op schrift gesteld. Het waarheidsgehalte is moeilijk te toetsen, maar de anekdote geeft een unieke inkijk in het effect dat poëzie kan hebben op een mensenleven. Juist het onverwachte element van de ervaring van straatpoëzie lijkt een belangrijke rol te spelen in de invloed op de lezer.³²²

In 2010 schreef de Nederlandse dichter en presentator Wim Brands dat het tegenkomen van een citaat van Belle van Zuylen, ‘terugkomen is niet hetzelfde als blijven’, onder een brug bij het Centraal Station van Amsterdam hem verraste.³²³ Het mooie vond hij vooral dat de woorden multi-interpretabel zijn. De regel, die hij graag zelf had geschreven, was er volgens hem een ‘die somber kan stemmen maar ook vrolijk, het hangt er maar vanaf welke kant je op rijdt.’ (Brands 2010)

De Nederlandse schrijver en theatermaker Marjolijn van Heemstra begon in 2011 in *de Volkskrant* een bespreking van het door Peter Versteegen vertaalde *Verzamelde gedichten* van Emily Dickinson met een beschrijving van haar band met Dickinsons gedicht ‘To make a prairie / it takes a clover and one bee, / One clover, and a bee, / And revery. / The revery alone will do, / If bees are few.’ (Afbeelding 11):

Dit gedicht staat op de gevel van een huis op de Amsterdamse Marnixstraat. In mijn eerste studiejaar fietste ik er op weg naar college dagelijks langs. Vaak kreeg ik het de rest van de ochtend niet meer uit mijn hoofd. Het werd mijn Marnixstraatmantra. De prairie, het klavertje, de bij, de dromerij. De gedachte dat je voor het maken van wereldse zaken uiteindelijk niets nodig hebt dan voorstellingsvermogen. Zelfs als er geen bijen zijn, ligt de prairie binnen handbereik, ook op die eindeloze Marnixstraat waar het altijd leek te regenen. Op het laatste smalle stukje gevel stond de naam van de dichter: Emily Dickinson (1830-1886). Mijn colleges liepen af, mijn fietsroute veranderde, maar het gedicht had zich inmiddels in mijn geheugen genesteld als een aanstekelijk kinderliedje (Van Heemstra 2011).

³²¹ Zie bijvoorbeeld Peppelenbos 2016; De Winter 2017: 2; Van der List 2017; Fortuin 2017.

³²² In de bloemlezing *Steden schuilen niet wanneer het regent. 25 jaar Het gedicht is een bericht* (2013) staan meer persoonlijke verhalen over en associaties met de poëzieregels op Rotterdamse vuilniswagens. En Mirjam de Winter schreef in 2017 in een column in *NRC* over haar relatie met de poëzieregels ‘Soms kom ik mezelf tegen / en dan zeg ik niet eens gedag’ van Peter Oole, die in het kader van een poëziewedstrijd in 2010 op een vuilniswagen in Rotterdam werden geplaatst. ‘De vuilnisman in mijn wijk hielp mij mijn sleutelbos zoeken die ik per ongeluk – en met een hoofd vol watten – samen met mijn vuilniszak in de ondergrondse container had gegooid’, schreef De Winter, ‘Hij wees mij op de dichtregel op zijn wagen en het was alsof hij mijn ziel blootlegde. Sindsdien herinnert “mijn” vuilniswagen mij er keer op keer aan dat ik me bewust moet zijn van mijn omgeving, in plaats van altijd maar gehaast en in gedachten verzonken over straat te gaan. Bovendien, zo blijkt, wie om zich heen kijkt, wordt beloond.’ (De Winter 2017) Ook over poëzie in de ondergrondse metro in Londen bestaan persoonlijke verhalen (zie bijvoorbeeld Tinwei Lam 2010).

³²³ Het citaat staat in stenen letters onder de Haringpakkersbrug, onderdeel van de Prins Hendrikkade in Amsterdam, aan de overzijde van het fietspad dat onder de brug naar de Singel loopt. Zie <https://straatpoezie.nl/gedicht/terugkomen-is-niet-hetzelfde-als-blijven/> Deze link toont overigens één van de vaakst bekeken pagina’s op Straatpoezie.nl.



Afbeelding 11. Een gedicht van Emily Dickinson op een muur in de Marnixstraat in Amsterdam.
Foto: *Stratpoezie.nl*.

Pas veel later, vervolgde Van Heemstra, kwam ze meer te weten over Dickinson, zoals hoe ze eruit had gezien en welke gedichten ze nog meer had geschreven. Het muurgedicht was haar ingang geweest tot het wereldberoemde oeuvre van de dichtster.³²⁴

Ook volgens de voormalige Nederlandse Dichter des Vaderlands Anne Vegter kan poëzie in de openbare ruimte een heel direct effect hebben. Zo beschreef ze in 2013 dat ze meerdere keren heeft meegemaakt dat ze gehaast en geïrriteerd in de ochtendspits het citaat 'Maar ik pleit jullie vrij vandaag, want jullie zijn als mooie mensen geboren' van de Estische dichter Jürgen Rooste zag langsrijden op een vuilniswagen in Rotterdam en daardoor haar haast en irritatie relativeerde. 'Kijk. Dat vind ik nu een pragmatische regel. [...] De regel werkt verzachtend, spreekt je gevoel van liefde weer aan en helpt tegen ergernis.' (Coerwinkel & Ketting 2013: 24) Hester Knibbe vertelde kort na haar aanstelling als stadsdichter van Rotterdam in 2015 dat ze het 'erg plezierig' zou vinden als er nog meer poëzie in de buitenruimte te zien zou zijn. Het project 'Gedicht aan de reiziger' vond zij geweldig en effectief; ze zag altijd mensen de gedichten lezen in de Rotterdamse metro's en metrostations. 'Zo heb ik eens een metro gemist omdat ik met een meneer in discussie was over een

³²⁴ Van Heemstra is niet de enige die in de krant schreef over haar relatie met dat specifieke muurgedicht. Pia de Jong bekende in 2017 in *NRC* dat het gedicht van Dickinson in de Marnixstraat haar troostte toen ze er een periode dagelijks langsfietste – 'toen ik ergens werkte waar ik ongelukkig was' – en het iedere keer las. Het gedicht, 'een van de troostrijkste dichtregels ooit geschreven', liet haar zien dat je niets nodig hebt om een fijne plek te maken, schreef ze, behalve je mijmeringen (De Jong 2017).

gedicht. Poëzie werkt op zo'n plek, als je toch staat te wachten. Dan is het een rustmoment. Een stad knapt op van poëzie, vind ik. Het wordt een boeiender plek.' (Van Weenen 2015a)

Gedichten in de openbare ruimte worden door velen gezien als voor én van iedereen en veel mensen hebben een persoonlijk verhaal over een straatgedicht. Slechts een fractie van deze manieren van toe-eigening van poëzie wordt echter vastgelegd. Keijzer, Brands, Van Heemstra, De Winter, De Jong, Vegter en Knibbe hebben de mogelijkheid gekregen om over hun straatpoëzie-ervaringen te vertellen in een krant of boek. Veel andere ervaringen – ook negatieve, die minder vaak door journalisten worden opgetekend (zie Paragraaf 3.4.1 over protest tegen straatpoëzie) – blijven in het persoonlijk domein van de individuele gebruikers. De gebruikers van straatpoëzie zijn echter niet enkel de personen die de gedichten in de openbare ruimte tegenkomen, het zijn ook de initiatiefnemers van straatgedichten. Hieronder ga ik in op die kant van het gebruik van straatpoëzie.

3.3 Gebruik

Het aanbrengen van poëzie in de openbare ruimte kent verschillende initiatiefnemers en doelen. Sociolinguïst Loulou Edelman richt zich in haar proefschrift *Linguistic landscapes in the Netherlands. A study of multilingualism in Amsterdam and Friesland* (2010) op het multilinguale karakter van wat zij in navolging van de Canadese psycholinguïsten Rodrigue Landry en Richard Y. Bourhis 'linguistic landscape' noemt, oftewel het 'taallandschap' (Edelman 2010: 1-8). Volgens Edelman is het taallandschap een relatief nieuw onderzoekobject, dat in 1977 opkwam en in de late jaren negentig op meer aandacht kon rekenen.

Straatpoëzie is een opvallende omissie in Edelmans empirische en theoretische onderzoek naar het taallandschap van Nederland, aangezien straatpoëzie relatief veel voorkomt in de regio's die zij onderzocht en het fenomeen multilinguaal is. De vijf door Edelman onderscheiden categorieën van actoren die betrokken zijn bij tekst in de openbare ruimte (14-15) zijn echter stuk voor stuk te betrekken op straatpoëzie. Zowel bedrijven³²⁵, vormgevers³²⁶, particulieren³²⁷ en autoriteiten zoals gemeentes³²⁸, als voorbijgangers die bewust of onbewust de taaluitingen in het taallandschap lezen, spelen namelijk een rol bij het gebruik van straatgedichten. Buurtinitiatieven op het gebied van straatpoëzie³²⁹ en anonieme poëziegraffiti³³⁰ kunnen gezien worden als bottom-up-projecten die door en voor particulieren zijn gerealiseerd, terwijl straatgedichten die zijn aangebracht door machthebbende instanties zoals gemeentes en de overheid³³¹ beschouwd kunnen worden als top-down-initiatieven.

³²⁵ Zoals de tekst 'modern technology / owes ecology / an apology' van Alan M. Eddison die de eigenaar van de winkel Nukuhiva in de Zadelstraat in Utrecht op een van de buitenmuren heeft laten schilderen om de ecologische en duurzame aspecten van de daar verkochte kleding te promoten.

³²⁶ Zoals de 'on-site poems' van Nick J. Swarth en Sander Neijns.

³²⁷ Zoals het gedicht 'hallo beste honden' in de Waalstraat in Utrecht, dat bewoners schreven en aanbrachten op een bord in de straat om hondenpoep tegen te gaan.

³²⁸ Gemeentes realiseren bijvoorbeeld vaak de poëzie op monumenten. Soms is de initiatiefnemer een politieke partij. In 2007 nam D66 bijvoorbeeld in Hoorn het initiatief, onder leiding van Ina Bakker, om poëzie aan te brengen in de openbare ruimte om Hoorn te 'verrijken' en in 2011 werd een gedicht van Cornelis Putemmer, de overleden stadsdichter van Hoorn, gerealiseerd op de buitenmuur van de HEMA (Hoorn 2011).

³²⁹ Zoals het gedicht 'Carrière' van Lévi Weemoedt, aangebracht langs de Lichtenvoordseweg in Groenlo, om de betonnen muur daar 'op te fleuren'.

³³⁰ Zoals de tweeëntwintig straatgedichten van de anonieme dichter 'Straathakoe' op de kaart van Straatpoezie.nl.

³³¹ Zoals de vele monumenten met poëzie die op initiatief van de overheid zijn gerealiseerd in Nederland en Vlaanderen. Zie Paragraaf 3.3.2 en de monumenten met poëzie van Ida Gerhardt in Paragraaf 4.3.1.

Hieronder bespreek ik vier doelen die vaak voorkomen bij het gebruik van straatpoëzie door initiatiefnemers, te weten: het plaatsen van poëzie in de openbare ruimte met een esthetisch doel (straatpoëzie als verrijking), het inzetten van straatpoëzie om te herinneren (straatpoëzie als *cultural memory*), het aanbrengen van straatpoëzie als alternatief discours (straatpoëzie als alternatief voor reclame en mainstreamgedachtegoed) en het realiseren van straatgedichten om te democratiseren en verheffen (straatpoëzie als *bildung*).

3.3.1 Esthetisch

Vaak is het doel van straatpoëzie esthetisch: het mooier maken, verfraaien, verrijken en verbeteren van de openbare ruimte. Jan Bruens stelde in 1998 als voorzitter van stichting 'Poëzie op Straat' in Den Bosch bijvoorbeeld dat zijn initiatief bedoeld was 'om het straatbeeld te verrijken' (Kruip 2008). Dát poëzie de kracht bezit om dit te doen, wordt vaak niet uitgelegd; de aanname is dat een muurgedicht die plek mooier maakt.³³²

Soms expliciteren de initiatiefnemers het esthetische doel wel. In Dordrecht legde de gemeente bijvoorbeeld uit dat een nieuwe tunnel aangelegd werd om de bereikbaarheid van de stad en de buitenwijken te verbeteren en dat teneinde 'de esthetische waarde van de tunnel te verhogen', er poëzie in aangebracht zou worden, geschreven door stadsdichter Jan Eijkelboom en ontworpen door de Friese kunstenaar René Knip (Boekendingen 2014) (Afbeelding 12).³³³ Deze manier van redeneren geeft duidelijk aan dat de locatie een *functie* heeft (waar de poëzie niet aan bijdraagt) en daarnaast een *esthetische waarde* (waar de poëzie wel aan bijdraagt).



Afbeelding 12. Een gedicht van Jan Eijkelboom, in een ontwerp van René Knip, als onderdeel van een tunnel in Dordrecht. Foto: Boekendingen.nl.

Het mooier maken van steden en dorpen door middel van straatpoëzie hangt samen met de musealisering van onze openbare ruimte en het inzetten van poëzie als toeristische attractie (waar kritiek op bestaat, zie Paragraaf 3.4). Dit esthetische doel hangt vaak samen met achterliggende functies van poëzie, die ik hieronder bespreek, die door het esthetische mogelijk worden maakt.

³³² Vergelijkbaar met de aanname die Plint gebruikt (en nooit toelicht) dat het lezen en 'hebben' van een gedicht je een gelukkiger mens maakt (zie het hoofdstuk over Plint).

³³³ Het hele gedicht luidt: 'Hier baant de laan zich onder 't spoor een weg'.

3.3.2 Herinneren

Monument: nationale identiteit

Op veel monumenten in de openbare ruimte wordt poëzie gebruikt. Twee bekende voorbeelden zijn het gedicht van Adriaan Roland Holst op het monument op de Dam en het poëziedicht van Hendrik Mattheus van Randwijk op het verzetmonument in Amsterdam.³³⁴ Het gebruik van poëzie op herdenkingsmonumenten is veelvoorkomend en hangt samen met herinnering, emotie en het idee dat in gedichten woorden gevonden kunnen worden die op een unieke manier uitdrukken wat anderen niet kunnen zeggen.³³⁵ Ook is het te plaatsen in 'the memory boom', de toename – in de tweede helft van de twintigste eeuw – van academische aandacht voor het verleden en de wijze waarop er met het in herinnering houden van het verleden wordt omgegaan; een fenomeen waar de Amerikaanse antropoloog Michael M.J. Fischer aan het eind van de twintigste eeuw over publiceerde en een term die de Amerikaanse historicus Jay Winter uitwerkte aan het begin van de eenentwintigste eeuw (Fischer 1986; Winter 2006; Winter 2007). Het onderzoek van de Duits-Britse socioloog Norbert Elias zorgde vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw voor de opkomst van onderzoeksgroepen die zich bezighielden met collectieve herinnering, musea en cultureel erfgoed en eind jaren zeventig startte de Franse historicus en politicoloog Pierre Nora een onderzoeksproject dat zou uitgroeien tot een onderzoekdiscipline rond 'lieux de mémoire'; in Duitsland, Italië, Spanje, Portugal, Oostenrijk en Nederland zijn vervolgens door Nora's theorie geïnspireerde projecten opgezet (Den Boer 2005; Winter 2007).

De Nederlandse cultuurhistoricus Pim den Boer kaart aan dat het lastig is om de Franse term adequaat te vertalen naar het Nederlands – herinneringsplekken, gedenkplaatsen, hechtplaatsen van de herinnering en herinneringsboeien zijn enkele van de opties die weleens zijn gebruikt – maar essentieel is in ieder geval dat 'lieux de mémoire' (zoals monumenten) de vaderlandse geschiedenis 'officieel' overleveren en dat de studie van die plekken belangrijk is om het ontstaan van nationale herinneringen en identiteitspolitiek te kunnen begrijpen (Den Boer 2005: 53-55). De plaatsen, gebouwen en voorwerpen die onze geschiedenis 'dragen' en die onze herinneringen beïnvloeden en zelfs mogelijk maken, doen dat onder andere via materialiteit – de ruimtelijke metafoer 'lieu de mémoire' geeft al aan dat het materiële aspect een belangrijke rol speelt – en die materialiteit speelt ook juist een belangrijke rol in de relatie tussen straatpoëzie en 'the act of remembrance'.

Geschiedenis herinneren

Ook buiten monumenten om wordt poëzie ingezet om te herinneren. Vaak gebruiken dichters de geschiedenis van de locatie als thema voor hun straatgedichten. In 2010 schreef H.H. ter Balkt bijvoorbeeld in opdracht een gedicht dat in Nijmegen op het Gebroeders van Limburgplein in een natuurstenen muur werd gebeiteld om de geschiedenis van de Hessenberg en de stad te 'vangen' (De Gelderlander 2010) en in Gent werd in 2000 het gedicht 'Zoals een blad dat valt' van Lut De

³³⁴ Andere voorbeelden zijn een dichtregel van John van Beek op het Drents Veteranenmonument in Assen, poëzie van Leo Vroman op het Emmeloordse monument 'Cirkels in het groen' en een gedicht van Jan Engelman op het verzetmonument op het Domplein in Utrecht. Ook staat bij de Britse militaire begraafplaats boven Zonnebeke een gedicht van Jan Theuninck op de bibliotheek van 'The Memorial Museum Passchendaele 1917' en in Utrecht staat op het monument ter nagedachtenis van de omgekomen NS-medewerkers in de Tweede Wereldoorlog een gedicht van Hendrik de Vries.

³³⁵ Dit is vergelijkbaar met de functie van poëzie in rouwadvertenties en poëzietatoeages, waarbij in beide gevallen ook herinnering, emotie en het onder woorden brengen van gevoelens een hoofdrol spelen. Zie voor meer informatie de hoofdstukken over poëzie in rouwadvertenties en poëzietatoeages.

Block onthuld op de Kouter, als herinnering aan het feit dat tijdens de Tweede Wereldoorlog dat plein werd gebruikt als deportatieplaats.³³⁶

Poëzie kan in de openbare ruimte ook recente gebeurtenissen in herinnering brengen. In juli 2016 werd bijvoorbeeld in het metrostation van Maalbeek een herdenkingsmuur onthuld ter nagedachtenis aan de slachtoffers van de aanslagen op dat station op 22 maart van dat jaar, waarbij twintig mensen om het leven kwamen. Kunstenaar Benoît Van Innis combineerde in het kunstwerk een illustratie van een olijfboom met aan weerszijden een gedicht van Federico García Lorca in het Frans en Nederlands, met de hoop dat het werk 'een uitdrukking van liefde, hoop en vrede kan zijn' (De Standaard 2016).

Ook het plakkaat met de tekst 'Alles van waarde / is weerloos' van Lucebert in de Poststraat in Leeuwarden herinnert aan een recente gebeurtenis (Afbeelding 13). Op 19 oktober 2013 verwoestte een grote brand daar meerdere winkelpanden en appartementen, waarbij een persoon om het leven kwam. De vader van de overleden student vertelde vijf jaar nadien dat hij geregeld langs het gebouw loopt, om aan zijn zoon te denken en naar de gedenkplaat te kijken. Een bewoner die de brand overleefde, noemde het poëziecitaat op de muur 'een ijkpunt. Ik vind het heel fijn dat dit er is.' (Speerstra & Jonker 2018)



Afbeelding 13. Een citaat van Lucebert op een herdenkingsplaat in Leeuwarden, op de plek waar op 19 oktober 2013 een bewoner omkwam in een grote brand. Foto: Straatpoëzie.nl.

Straatgedichten kunnen ook in bredere zin reflecteren op de geschiedenis van de locatie; niet de herinnering van één bepaalde gebeurtenis, maar een terugblik op de ontwikkeling van de regio. Arthur Lava schreef bijvoorbeeld een gedicht voor in het recreatiegebied Geestmerambacht, waarin hij de potentiële overwegingen van de eerste bewoners van die streek, de Friezen, uiteenzet. De titel van het gedicht, 'Hier zit je goed', verwijst zowel naar de linguïstische als de materiële code: het

³³⁶ In 2012 zorgden Gentse middelbare scholieren ervoor dat het wegens beschadiging verwijderde straatgedicht van De Block, dat in de volksmond bekend is onder de titel 'Een kus op de Kouter', weer terug werd geplaatst op het plein (Nieuwsblad 2012). Straatpoëzie om te herinneren kan overigens ook gaan over een persoonlijke geschiedenis op een bepaalde locatie, zoals het gedicht 'Het Hanengeschrei' van Kees Stip, over een mogelijke autobiografische gebeurtenis van de dichter in die steeg, dat een winkelpandeigenaar in de steeg met die naam heeft geplaatst.

gedicht gaat over het feit dat de Friezen besloten dat ze op deze locatie goed zaten én het gedicht nodigt de lezer uit om plaats te nemen in het landschap, doordat de tekst te lezen is op een oude sluisdeur die functioneert als een gigantische bank (Afbeelding 14).



Afbeelding 14. Het gedicht 'Hier zit je goed' van Arthur Lava in het recreatiegebied Geestmerambacht bij Oudkarspel. Foto: Straatpoëzie.nl.

Ook de historische functie van gebouwen wordt via straatgedichten in herinnering geroepen. In Gorinchem is bijvoorbeeld vóór de ingang van een achttiende-eeuws kruitmagazijn op het Dalembolwerk een bekend fragment uit het gedicht 'Music-Hall' van Paul van Ostaijen aangebracht in een Cortenstaalplaat. De woorden zijn uit de plaat gesneden en de plaat is in de vorm van de deur naar het magazijn op de grond gelegd, alsof de deur door een kruitexplosie werd weggeblazen. Wederom komen de linguïstische code (het woord 'BOEM') en de materiële code (de deur uit het oude kruitmagazijn die wordt nagebootst) hier samen (Afbeelding 15). In dit geval wordt door de combinatie van de codes een extra 'verhaal' verteld, een verhaal dat niet verteld zou worden door enkel de tekst van het gedicht of enkel de drager in de openbare ruimte te plaatsen.



Afbeelding 15. Een fragment uit het gedicht 'Music-Hall' van Paul van Ostaijen in een stalen plaat op het Dalembolwerk in Gorinchem, onderdeel van de Gorinchemse poëzieroute. Foto: Sailing-Dulce.nl.

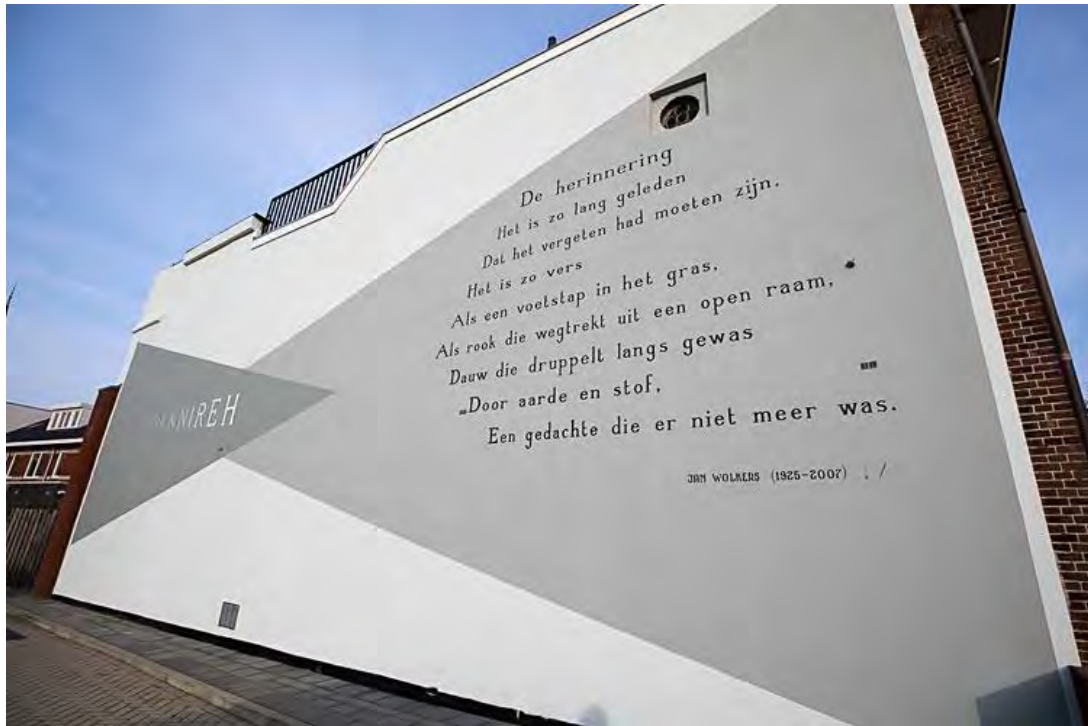
Auteurs herinneren: literatuurgeschiedenis

Een specifieke vorm van straatpoëzie die als doel heeft de geschiedenis te herdenken, is straatpoëzie waarmee de literatuurgeschiedenis in herinnering wordt gehouden. Dit soort straatgedichten manifesteren zich vooral op en bij de oude woonlocaties van literaire auteurs³³⁷ en in straten die vernoemd zijn naar literaire auteurs.

In Heerlen zijn bijvoorbeeld gedichten op straat aangebracht om de aanwezigheid van verschillende auteurs in de stad te benoemen en in Weert is op de Nieuwe Markt een steen te vinden met een gedicht van Gerard Reve, die enige tijd woonde naast 'De Zusters van Liefde'. Stichting Muurpoëzie Zutphen en Stichting Poëzieroute Wassenaar brengen daarnaast enkel gedichten aan van dichters die een link hebben met die plaatsen in de openbare ruimte, een keuze die meerdere straatpoëziestichtingen maken om zowel de regionaliteit als de regionale literatuurgeschiedenis te benadrukken.

In Oegstgeest siert sinds 2017 een gedicht van Jan Wolkers de muur tegenover zijn geboortehuis in de Deutzstraat. 'Cultuurfonds Oegstgeest' nam het initiatief voor het muurgedicht omdat het wilde benadrukken dat Wolkers 'de allerbekendste schrijver uit Oegstgeest' is (Leidsch Dagblad 2017). 'Als je tegen mensen zegt dat je uit Oegstgeest komt, zeggen ze vaak: "Oh, van Terug naar Oegstgeest"', vertelde Margriet Lugt van het Cultuurfonds. 'Met dit muurgedicht laat je zien dat Oegstgeest en Wolkers bij elkaar horen.' (Idem) Veelzeggend is dat het fonds Wolkers' gedicht met de titel 'De herinnering' koos voor op de muur (Afbeelding 16).

³³⁷ Zoals een muurgedicht en -tekening van Dirkje Kuik die buurtbewoners na haar overlijden lieten aanbrengen op de muur tegenover haar woning in de Herenstraat in Utrecht.



Afbeelding 16. Het gedicht 'De herinnering' van Jan Wolkers op de muur tegenover zijn geboortehuis in de Deutzstraat in Oegstgeest, aangebracht in 2017. Foto: Mijn-Blog.nl.

De linguïstische code van het gedicht thematiseert het doel van het gedicht op de muur (het herinneren van Jan Wolkers als Oegstgeestse auteur) en ook de materiële code draagt bij aan dat doel en die betekenis van het gedicht. De tekst is op de muur gezet op een grijs vlak dat de vorm heeft van een driehoek. De linkerhoek van die driehoek verdwijnt achter een donkergrijze driehoek waarop het woord 'herinnering' in witte hoofdletters is geschreven. Het woord moet gelezen worden van rechts naar links (maar de letters staan niet in spiegelschrift), waarbij de letters steeds kleiner en vager worden. De regels van het gedicht zijn links uitgelijnd, maar de linker margelijijn wordt richting de vervagende 'herinnering' getrokken. De vorm van het ontwerp valt samen met de thematiek in het gedicht rond de paradox van gebeurtenissen in het verleden: gebeurtenissen zakken weg in de tijd en in de vergetelheid ('Het is zo lang geleden / Dat het vergeten had moeten zijn. '), maar kunnen in herinnering zo vers en helder blijven als een actuele gebeurtenis ('Het is zo vers / Als een voetstap in het gras,'). In die paradox, die zowel in de linguïstische als de materiële code wordt uitgedrukt, positioneert het muurgedicht zich ook als 'object' in de werkelijkheid: een gedicht dat aanzet om over herinnering na te denken én om een specifieke persoon in herinnering te houden.

In straten die vernoemd zijn naar literaire auteurs wordt geregeld het doel nagestreefd om de bewoners kennis te laten maken met of te herinneren aan (het werk van) de auteurs naar wie de straten in die wijk zijn genoemd. In de Dichterswijk in Utrecht worden bewoners bijvoorbeeld via portretten en fragmenten uitgenodigd de dichters van hun straatnaamborden te leren kennen. Initiatiefnemers Wien de Smet en Sandy Rozemeijer realiseerden in 2009 samen met Stichting Doenja – die als doel heeft de 'leefbaarheid' in Utrecht te vergroten – het project 'Dichterbij Huis'. Samen met andere buurtbewoners kozen ze poëziecitaten uit het werk van Cats, Huygens, Hooft en Da Costa en lieten die door De Ruimte Ontwerpers – die als doel hebben om mensen te verbinden en onderbelichte groepen een stem te geven – schilderen op de muren in de wijk. De Smet en Rozemeijer kozen ervoor om de citaten niet enkel in het Nederlands aan te brengen, maar ook in

vertalingen in alle talen die in die buurt worden gesproken (Arabisch, Berbers, Pools, Chinees, Russisch, Portugees etc.), om de binding tussen de oude literatuur en de huidige meertaligheid van de buurt te vergroten. Grote portretten van de dichters werden gemaakt door heel veel kleine foto's van de buurtbewoners samen te voegen (Afbeelding 17). De initiatiefnemers creëerden hiermee draagvlak voor het project – ze belden bij alle huizen aan om over het project te vertellen en indien gewenst een foto te maken van de bewoners – en legden in zowel beeld als taal een relatie tussen het heden en het verleden.



Afbeelding 17. Een poëziecitaat en een portret van Jacob Cats in de Jacob Catsstraat in Utrecht.
Foto: Multilingua.Blogspot.com.

Dialect: regionale identiteit

Ook streektalen en dialecten worden in de vorm van poëzie in de openbare ruimte behouden. Op Straatpoezie.nl zijn gedichten bijvoorbeeld aangemeld die in het Antwerps, Gronings, Leeuwarders, Fries, Haelens, Grols, Schevenings, Nedersaksisch, Drents, Achterhoeks, Kerkraads, Limburgs, Nimweegs, Rotterdams, Schiermonnikoogs, Stellingwerfs en Twents in de openbare ruimte te lezen zijn.³³⁸ Hierbij valt op dat veel Vlaamse dialecten ontbreken.³³⁹

Verschillende straatpoëzieprojecten en -routes zijn in het leven geroepen met het uitgesproken doel om bepaalde (streek)talen en dialecten te verspreiden en te eren. Zoals het Fries, dat door 'Stichting Poëzietableaus' letterlijk wordt vastgelegd in de openbare ruimte van Leeuwarden. Daarnaast leidt het Poëzijaad Oranjewâld in het bosgebied van Oranjewoud en Katlijk wandelaars langs gedichten van onder anderen Baukje Wytsma en Sanne van der Wal in het Zuidoost-Friese landschap.

Ook het Gronings wordt via poëzie in de openbare ruimte behouden: de 'toalroute' bij Baflo en Rasquert bestaat bijvoorbeeld uit 'Grunneger' gedichten van onder anderen Ede Staal en Sien

³³⁸ Deze benamingen vulden de aanmelders zelf in. In totaal is 1,5% van de aangemelde gedichten op Straatpoezie.nl in een dialect of streektaal. Daarnaast is 1,4% van de aangemelde straatgedichten Friestalig.

³³⁹ Zie voetnoot 513 voor een mogelijke verklaring.

Jentsema. Soms hebben straatgedichten in dialecten het uitgesproken doel om het dialect ‘levend’ te houden. Frans Budé schreef bijvoorbeeld het gedicht ‘lech loer’ (‘Ik kijk’) in het Maastrichts op uitnodiging van de dialectvereniging ‘De Veldekring’, ter gelegenheid van het vijftientigjarige bestaan, waarna de tekst op de gevel van een kapperszaak aan het Onze Lieve Vrouwenplein in Maastricht werd geplaatst (Afbeelding 18).



Afbeelding 18. Een gedicht van Frans Budé in het Maastrichts, op het Onze Lieve Vrouwenplein in Maastricht. Foto: *Straatpoëzie.nl*.

3.3.3 Alternatief discours

Naast de functies van straatpoëzie om een nationale of een regionale identiteit, een nationale of een lokale geschiedenis, en een (specifiek deel van de) literatuurgeschiedenis in herinnering te houden, kan straatpoëzie functioneren als een alternatief discours. (Straat)poëzie kan dit doen door bewust of onbewust ideologieën bloot te leggen en ter discussie te stellen, waarbij een tegengeluid klinkt, stemmen aan het woord worden gelaten die in de heersende retoriek niet aan bod komen en perspectieven worden getoond die in het dominante gedachtegoed onderbelicht blijven.³⁴⁰ Wanneer poëzie buiten het boek treedt, kan dat alternatieve discours extra worden benadrukt. Dit heeft te maken met de betekenis die de materiële code van de non-boekdrager kan toekennen aan die poëzie, maar ook met het feit dat poëzie buiten het boek op verschillende manieren gebruikt wordt en dan vaak op een alternatieve wijze.³⁴¹ Dit geldt ook voor sommige straatgedichten: poëzie in de openbare ruimte kan een alternatief vormen op alle andere taaluitingen in het taallandschap, die vooral gericht zijn op wetten en commercie. Straatgedichten zijn een alternatief voor voorspelbare teksten die voorspelbare dingen van ons vragen op straat (ga hier linksaf, rijd hier 50 km/uur, ga naar deze website, koop dit product etc.). Ook kunnen ze een alternatief vormen op andere

³⁴⁰ Zie voor meer hierover de inleiding van Jeroen Dera, Sarah Posman en mijzelf in de essaybundel *Dichters van het nieuwe millennium* (Dera e.a. 2016: 13-14).

³⁴¹ Zie meer over non-boekpoëzie als ‘beter’ alternatief, een vorm van distinctie dus, het hoofdstuk over Plint.

handelingen op straat.³⁴² In de openbare ruimte valt straatpoëzie namelijk op tussen de andere onderdelen van het taallandschap, die uit zeer functionele teksten bestaan, zoals verkeersborden en reclameteksten. Vooral de relatie tussen straatpoëzie en reclame is interessant, omdat beide tekstsoorten talig zijn, gebruikmaken van dezelfde technieken (namelijk de poëtische functie van taal, zoals beeldspraak, eindrijm, alliteratie, metrum en stijffiguren) en omdat er tegelijkertijd sprake is van hele verschillende tekstdoelen (straatpoëzie roept niet direct op tot handelen en heeft geen commerciële functie³⁴³).

In dit kader wordt straatpoëzie geregeld gepositioneerd als verademing of verrassing ten opzichte van reclame. De Duitse fotograaf en schrijver Nicholas Ganz schreef in *Street Messages* (2005) – naar eigen zeggen de eerste ‘comprehensive publication about the written word in public spaces’ – dat straatpoëzie als een alternatief kan functioneren voor de overige geschreven teksten in de openbare ruimte:

In our daily life, we are exposed to a massive amount of written messages. Advertising is trying to sell us something, street signs guide us on our way or tell us what we are allowed and not allowed to do. [...] This book [*Street Messages*, KvdS] is a celebration of the artists who work with the written word in our public spaces in order to share an alternative, more meaningful, message (Ganz 2015: 9).

Ook volgens de Rotterdamse dichter Gino van Weenen vormen gedichten in de openbare ruimte een ‘tegenwicht’ voor publieke ruimtes waarin we worden ‘[o]ndergesneeuwd door de beeldbombardementen van billboards, neonlichten en gigantische led-schermen’ (Van Weenen 2015b). Voormalig Nederlandse Dichter des Vaderlands Ester Naomi Perquin vertelde in *NRC* dat straatpoëzie

mensen op een andere manier [kan] confronteren met wat taal kan zijn. Als je op het station loopt en er tussen de hamburgerreclames een gedicht hangt, dan knap je daar van op. Niet omdat je ineens met een nieuw wereldbeeld op het perron staat, maar omdat het niks van je vraagt. We zijn in bijna alles klant geworden: politici, organisaties – iedereen wil ons iets verkopen of aanpraten. Een gedicht hoeft niets van je (Fortuin 2017).

Straatpoëzie neemt in de openbare ruimte dan ook vaak dezelfde potentiële ruimte in als die van reclame: op gevels, muren en borden. Ook kan poëzie letterlijk de ruimte van reclame innemen, zoals de Plintposters inabri’s op stations in Nederland en de gedichten die in het openbaar vervoer tussen de advertenties hangen en hingen, zoals op de Tube in Londen, in de metro in Rotterdam en in de bussen in Utrecht. In de jaren zestig werden gedichten overigens al verspreid tussen de advertentieposters, bijvoorbeeld door Ben Klein en Gerd Segers, die in 1966 dertig grote poëzieposters in de binnenstad van Antwerpen op reclamezuilen plakten (Brems & Dams 1987: 22). Het oeuvre van de Schotse dichter en kunstenaar Robert Montgomery is zelfs gebaseerd op de tegenstelling tussen poëzie en reclame; zijn antikapitalistische straatpoëzie verspreidt hij op billboards en in neonlicht in de openbare ruimte, waardoor *The Independent* een interview met hem de titel meegaf: ‘The artist vandalising advertising with poetry’ (Battersby 2012).

³⁴² ‘Stichting Poëzieroute Wassenaar’ stelt bijvoorbeeld: ‘Aan de hand van gedichten aan de gevels, in het straatwerk en in de openbare ruimte kunt u een *alternatieve* wandeling en/of fietstocht maken door het mooie dorp Wassenaar.’ (PoezierouteWassenaar.nl, mijn cursivering)

³⁴³ Zie voor een problematisering en relativering hiervan paragraaf 4.1 over ‘Economie’.

Initiators van straatpoëzieprojecten presenteren het aanbrengen van poëzie in de publieke ruimte soms ook als bewuste keuze om op die plekken *geen* reclame te hebben. In de inleiding van *Steden schuilen niet wanneer het regent. 25 jaar Het gedicht is een bericht* (2013), een bloemlezing van alle poëziedicaten op vuilniswagens in Rotterdam, staat te lezen dat Roteb-directeur Huub Kros het idee er ‘op de hem zo eigen, charmante wijze’ bij de tegenstribbelende Ondernemingsraad doordrukte. Dat was nodig, want de raad had liever ‘gewoon’ voor reclame gekozen: ‘Dan verdien je er tenminste nog iets aan.’ (Coerwinkel & Ketting 2013: 5)

Poëzie kan ook de plaats van reclame innemen door hetzelfde materiaal als reclame te gebruiken als drager. De regel ‘alles van waarde is weerloos’ van Lucebert, die zowel in Rotterdam als in Gent in neonletters op een gevel staat, is daar een goed voorbeeld van. De rode neonletters roepen de verwachting op dat er commercie bij gebaat is. Maarten Inghels gebruikte deze connotaties voor een van de projecten in zijn stadsdichterschap, waarmee hij vooroordelen over wat ‘hoog’ en ‘laag’ is in de openbare ruimte op de schop nam: hij vroeg eigenaren van Antwerpse nachtwinkels om het woord ‘POETRY’ in de vorm van opvallende ledborden in hun etalage te hangen als alternatief voor ‘OPEN’, ‘CLOSED’ of vormen van reclame (Afbeelding 19). Het project was een kritisch antwoord op het besluit dat het Antwerpse stadsbestuur op 1 januari 2015 had genomen rond de invoering van een belasting voor wat zij ‘imagoverlagende winkels’ noemde. Inghels speelt in zijn project met de aanname dat poëzie ‘imagoverhogend’ werkt voor een stad, terwijl nachtwinkels ‘imagoverlagend’ zijn. Gaat de ‘waarde’ of het ‘imago’ van een nachtwinkel omhoog omdat het woord ‘POETRY’ aan de voorkant hangt, zoals de ‘waarde’ van een wijk omhoog gaat als er muurgedichten op de muren staan? ‘[E]igenlijk wil ik op deze manier de vraag stellen of poëzie dan misschien ook niet gewoon imagoverlagend is,’ vertelde hij aan *Gazet van Antwerpen*, ‘Of net imagoverhogend. Daar ben ik nog niet helemaal uit.’ (Gazet 2017)



Afbeelding 19. Het woord 'POETRY' op een ledbord in een Antwerpse nachtwinkel, een project van stadsdichter Maarten Inghels in 2017. Foto: Dries Segers.

Hetzelfde geldt voor gedichten die via lichtkranten te lezen zijn in de openbare ruimte, zoals het gedicht ‘Het licht moet toch ergens vandaan komen’ van Wibo Kosters op een lichtkrant in Deventer. De materiële code schept de verwachting dat de linguïstische code reclame (of nieuws) zal betreffen, waardoor het verschijnen van een gedicht als een verrassing komt en als een alternatief discours gaat functioneren.

Ook kan het voorkomen dat het juist moeilijker wordt voor straatpoëzieinitiatiefnemers als zij poëzie willen aanbrengen op plekken waar meestal reclame staat. Een voorbeeld is het idee uit 2003 van stichting 'Poëzie op Straat' in Den Bosch om aan alle provinciegrenzen borden te plaatsen met de dichtregel 'Op weg naar Brabant wordt de wereld warmer', de beginregel van 'Sonnet voor Brabant', dat Harriët Laurey in 1955 schreef. De stichting schreef in een brief aan de provincie dat automobilisten buiten Brabant op deze wijze 'in een opgeruimde stemming' de provincie binnen zouden rijden (Omroep Brabant 2003). De dichtregel werd gepresenteerd als een alternatief voor 'het afgezaagde "Welkom in Noord-Brabant"' – een die met de allitererende woorden 'weg', 'wordt', 'wereld' en 'warmer' en het vijfvoetige jambische metrum veel meer gebruikmaakt van de poëtische functie dan de bestaande tekst – maar de provincie ging er niet mee akkoord (Kruip 2008).

Het boeiende aan straatpoëzie als alternatief discours is dat zelfs als de linguïstische code het mainstreamgedachtegoed bevestigt³⁴⁴, de poëzie alsnog kan functioneren als een alternatief voor dat dominante discours via de materiële code. Een dichtregel in rood neonlicht, een poëzieposter tussen de advertenties of een muurgedicht tussen de (aan)bevelende borden op straat, vormt als 'nutteloze' en niet-kapitalistische taaluiting alsnog een alternatief voor het overgrote deel van het taallandschap.

Wanneer niet alleen de materiële, maar ook de linguïstische code van straatpoëzie een alternatief discours vormt, wordt er vaak gesproken over poëzie die aanzet tot denken. Voor sommige straatpoëzieorganisaties is dit het voornaamste doel. De gedichtenroute 'Gedichten Langs De Geul' in Zuid-Limburg wil bijvoorbeeld 'nieuw, verrassend en verfrissend' zijn en een straatpoëzieproject van Miriam Van hee heeft als doel '[s]ubtiel ontwrichtend' te zijn (Gedichtenlangsdegeul; Devroe 2013). De naam van één van de oudste straatpoëziestichtingen in de Lage Landen duidt ook op het doel om alternatief en tegendraads te zijn: in de naam TEGEN-BEELD zit de wens een tegenbeweging te zijn, tegen de bestaande beelden op straat, maar ook tegen de beelden die alsmat herhaald worden in ons mainstreamgedachtegoed en tegen het idee dat poëzie alleen in boeken bestaat (Van der Weij 1996: 21). Die Leidse stichting kiest bovendien expliciet voor onder andere politieke en geëngageerde gedichten, waaronder 'Die kind' van de Zuid-Afrikaanse dichter Ingrid Jonker, 'Ode to Joy' van de Nigeriaanse schrijver Chris Abani en 'Aku' van de Indonesische auteur Chairil Anwar. Die gedichten dragen volgens Walenkamp en Bruins een verlangen naar een betere wereld uit en die boodschap wil de stichting doorgeven aan anderen, door de gedichten aan te brengen in de openbare ruimte (Van der Weij 2005: 15-18).

Ook Tsead Bruinja wil expliciet zijn lezers op straat laten nadenken. Hij schreef een gedicht voor op de in totaal achthonderd meter lange witte gootlijst van een rij nieuwe huizen in de Nicolaas Beetsstraat in Leiden, met het doel om de voorbijganger tot nadenken te stemmen (Faro.nl). Ook het aanbrengen van poëzie in de openbare ruimte die niet (meteen) begrijpelijk is, is een manier waarop poëzie een alternatief discours vormt. Anne Vegter stelt dat zij toegankelijkheid geen voorwaarde vindt voor straatpoëzie. De regels die in Rotterdam op vuilniswagens rondrijden, hoeven niet per se gemakkelijk te zijn. 'Het is niet zo belangrijk dat je hem precies begrijpt. De regels zijn beter dan tegeltjeswijsheden, hebben hoe dan ook meerwaarde als rondrijdende raadsels. Ze dagen uit tot eigen gedachten.' (Coerwinkel & Ketting 2013: 24) Ook Behoud de Begeerte vzw had als uitgesproken doel om de voorbijganger niet op zoek te laten gaan naar 'het vanzelfsprekende,

³⁴⁴ Wethouder Yasin Torunoglu zei bijvoorbeeld over de gedichten van stadsdichter Merel Morre die te lezen zijn in de openbare ruimte van Eindhoven dat ze 'de smile factor' activeren en de kracht bezitten om je 'met een brok in de keel' te laten denken: 'ja, zo zit het inderdaad' (Brouwers 2015). Beide aspecten die hij noemt zijn eigenschappen van poëzie die het mainstreamgedachtegoed bevestigt.

maar naar het onvoorspelbare' in de gedichten aan de kunst van België (Buelens & Brems 2004: 9). Lieke Marsman hoopte dat haar gedicht 'Oerknal', dat in 2011 in verschillende talen in de Brusselse metro werd verspreid in het kader van het project 'Transpoesie', mensen even hun dagelijkse bezigheden zou laten vergeten:

Not because everyday life is necessarily a bore, but because I know how I myself can sometimes be inspired when I read a beautiful line somewhere outside of the house, in the bus or train perhaps, sometimes something unintentionally beautiful, that not only brightens up my day, but may also help me look at the work I have to do from a new perspective. It would be amazing if my, or the other authors' poems, could do something similar for some people (Transpoesie 2011).

Uit mijn empirisch onderzoek blijkt dat mensen inderdaad op nieuwe gedachten gezet willen worden door poëzie.³⁴⁵ 'Aan het denken gezet worden' staat in de nationale enquête en in de casusenquêtes namelijk in de top drie redenen die respondenten belangrijk vinden wanneer het gaat om het ervaren van poëzie.³⁴⁶ De Amerikaanse socioloog-econoom Richard Sennett stelt dat 'ontdekken' in de openbare ruimte hetzelfde is als de bereidwilligheid om traditionele ideeën te vervangen en om nieuwe manieren van denken te ontwikkelen (Sennett 1992: 151). Straatpoëzie is één van de onderdelen van het taallandschap die aan deze wens (van de ontvangers) bijdraagt. De doelen (van de zenders) van sommige straatgedichten zijn namelijk democratiseren en verheffen.

3.3.4 Democratiseren en verheffen

Straatpoëzie wordt geregeld gerealiseerd met het doel om de poëzie te democratiseren: in de openbare ruimte worden gedichten gratis aan iedereen aangeboden zonder drempel. 'Wij realiseren gedichten in de openbare ruimte in Wassenaar, om gedichten dichterbij mensen te brengen', stellen de initiators bijvoorbeeld (PoezierouteWassenaar.nl). 'De gedichten op de muren zijn bedoeld voor iedereen', stelt Stichting TEGEN-BEELD, 'Niet alleen voor poëziefhebbers, maar juist ook voor mensen die anders nooit met poëzie in aanraking zouden komen.' (Van der Weij 1996: 26)

Het streven is vaak om poëzie een plaats te geven in het alledaagse leven van mensen. Frans Crone, de zoon van de Utrechtse schrijver C.C.S. Crone, vertelt in Mieke Jansens boek *Als muren spreken* (2005) over de vele citaten van zijn vader die te lezen zijn op muren in Utrecht: 'De teksten zijn terug bij hun oorsprong. De teksten zijn uit het leven gegrepen en ze staan nu daar waar ze ontstaan zijn. Mijn vader haalde de tekst niet alleen uit elkaar, hij bracht het ook weer tot elkaar. De laatste stap is misschien wel het plaatsen van zijn regels op een muur.' (Jansen 2005: 18) Literatuur ontstaat middenin en dankzij het alledaagse leven, luidt het idee, en zou daar ook na verschijning

³⁴⁵ Emy Koopman en Frank Hakemulder gebruiken de term 'stillness' om het effect van literatuur te beschrijven waardoor mensen uitgenodigd worden om na te denken en te reflecteren. Ze lenen dit begrip van de Canadese auteur Yann Martel, die in 2009 stelde dat literatuur kan leiden tot zelfcontemplatie, een effect dat vooral waardevol is 'in times that life seems to be racing by, and we are enveloped by work and a multitude of other activities' (Koopman & Hakemulder 2015: 80). Literatuur kan tot 'stillness' leiden, wat weer ruimte en tijd kan creëren voor 'slow thinking', een vereiste voor (zelf)reflectie. Koopman en Hakemulder benadrukken hierbij dat 'stillness' typisch door literair lezen wordt opgewekt, terwijl bijvoorbeeld het effect 'role-taking' ook door niet-literaire narratieven kan worden veroorzaakt (Idem).

³⁴⁶ In de nationale enquête is 'aan het denken gezet worden' de derde vaakst genoemde reden om poëzie te ervaren, in welk medium dan ook (Van der Starre 2017a: 22). Aan het denken gezet worden is daarnaast voor de respondenten van de casusenquêtes het vierde belangrijkste aspect van een Plintgedicht, het derde belangrijkste aspect van een Candlelightgedicht en het tweede belangrijkste aspect van een Instagedicht en een poëzietatoeage.

een plaats moeten krijgen. De *reden* voor het feit dat het zo cruciaal is om zoveel mogelijk mensen met poëzie in aanraking te laten komen blijft vaak achterwege (net als bij Plint), maar heeft te maken met een verheffingsmoraal die of bildungsideaal dat aan poëzie wordt gekoppeld.

Die twee laatste aspecten hangen samen met het idee dat gedichten een verheffende functie kunnen hebben. Dat idee houdt in dat de gedichten niet alleen de locatie ‘verrijken’, maar ook de buurtbewoners positief beïnvloeden. Kortrijk liet bijvoorbeeld gedichten op vuilniszakken verspreiden om ‘de verzuring in de stad tegen [te] gaan’ (Vancraeynest 2002), in Rotterdam houden Poetry International en de gemeente ‘de mensen wakker’ door ‘het slijk der aarde met de mooiste poëzie’ te combineren op vuilniswagens (Coerwinkel & Ketting 2013: 5) en in Utrecht is een vijftig meter hoog appartementencomplex bedekt met dertienduizend keramieken poëzietegels om ‘de gemeenschapszin in de wijk [te] stimuleren’ (Mei Architects 2016). Straatpoëzie kan ook als doel hebben om mensen op straat dichterbij elkaar te brengen. Eddy Lie hoopte dat zijn speciaal voor die locatie geschreven gedicht ‘Ontmoeting’ op het Ledig Erf in Utrecht een reden zou zijn voor vreemden om elkaar te ontmoeten; het muurgedicht zou kunnen functioneren als een gespreksopener (Lie 2013). De verheffende functie van straatpoëzie is ook te vinden in een gevelgedicht van Charlotte Van den Broeck (Afbeelding 20), dat de Vlaamse overheid in Brussel aanbracht op een gebouw als ‘[d]é ideale zuurstof- en cultuurinjectie ter korte onderbreking van een drukke werkdag’ (Overheid Vlaanderen 2019) en in het muurgedicht ‘Domweg gelukkig in de Dapperstraat’ van J.C. Bloem dat in de Dapperstraat gerealiseerd werd om de Amsterdamse bewoners te helpen ‘een brug [te] slaan’ tussen de vele culturen in de wijk (Selie 2015: 8).



Afbeelding 20. Een gevelgedicht van Charlotte Van den Broeck dat rondom het gehele Herman Teirlinckgebouw in Brussel aan de Havenlaan te lezen is. Foto: Straatpoezie.nl.

De verheffende functie van straatpoëzie kan ook heel educatief worden ingevuld, waardoor het bildungsideaal een uitgesproken didactische vorm krijgt. De Taaltuin in Spangen (Rotterdam) is daar een voorbeeld van; beeldend kunstenaar Fenneke Hordijk ontwierp ‘een taalontwikkende speeltuin’ vol met ‘taalspeelobjecten’ waarop de kinderen kunnen klimmen en springen. Op de speeltoestellen plaatste ze poëzie van Koos Meinderts, Jacques Perk en Paul van Ostaijen (Afbeelding 21). Het doel van die straatpoëzie is om het taalvermogen van de spelende kinderen te

vergroten en ze door de speelse aanraking met de gedichten beter te leren lezen en spellen. Daarnaast stimuleert de taaltuin de aanwezige ouders om 'de taal op een speelse en muzikale wijze in te bedden in de opvoeding' (Fennekehordijk.nl).

Het eeuwenoude idee dat literatuur lezers tot betere mensen maakt, wordt in straatpoëzieprojecten doorgetrokken in het idee dat gedichten de buurt tot een betere leefomgeving maken en (daarmee) de buurtbewoners tot betere burgers. Poëzie op straat lijkt soms één van de hoogst haalbare doelen te zijn in de ontwikkeling van een leefomgeving.

Zowel de democratiserende als de verheffende functie van straatpoëzie worden geregeld als redenen aangevoerd om straatgedichten te financieren uit gemeentelijke subsidies. Een voorbeeld is het gedicht 'De droom van een gelukszoeker' van Aziz Aarab, dat in de Tesselschadestraat in Utrecht op een muur staat. De regels van dat gedicht zijn dankzij een subsidie uit het leefbaarheidsbudget van de gemeente in het Tamazight (Berbers) en Nederlands op de muur aangebracht door de welzijnsorganisatie Doenja, die hiermee 'een fijner leefklimaat in de buurt wil ontwikkelen' (Algemeen Dagblad 2009). 'Een gedicht op de muur staat mooi, zet mensen tot denken aan en ademt een grote creativiteit uit,' legde Korrie Koolen van Doenja destijds uit, 'Daarom denken wij dat de gedichten die we presenteren, bijdragen aan een fijner leefklimaat in de wijk' (Idem).³⁴⁷



Afbeelding 21. Delen van het gedicht 'Marc groet 's morgens de dingen' van Paul van Ostaijen in de Taaltuin in Spangen (Rotterdam). Foto: Straatpoëzie.nl.

³⁴⁷ Een voorbeeld is het project 'Gedachten Lezen', dat het Utrechts Stadsdichtersgilde in 2014 lanceerde, met het doel om de wijken, bewoners en bedrijven in de stad op een creatieve manier met elkaar te verbinden door gezamenlijk gedichten te maken over de plek waar gewerkt en gewoond wordt en die te tonen in de wijk. Het project 'stimuleert burgerbetrokkenheid, participatie en co-creatie', legden de initiatiefnemers destijds uit (Burenmarkt 2014).

3.4 Kritiek

Een belangrijke vraag is of de doelen die ik hierboven uiteen heb gezet (esthetische verrijking, herinneren, alternatief discours en democratiseren en verheffen) wel worden waargemaakt. In deze paragraaf werk ik in het kader van kritiek op straatpoëzie twee negatieve antwoorden uit op die vraag. Het eerste antwoord luidt samengevat: nee, want niet iedereen waardeert straatpoëzie. En het tweede antwoord is: nee, want het bereik en het effect van straatpoëzie worden overschat.

3.4.1 Protest

Straatpoëzie wordt door veel initiatiefnemers gepresenteerd als een democratiserend middel: poëzie wordt naar de mensen gebracht, ook naar de mensen die zelden poëzie ervaren in boekvorm. Wat daarbij vaak over het hoofd wordt gezien, is dat straatpoëzie ook een sterke ondemocratische kant kent; het plaatsen van gedichten in de openbare ruimte wordt niet altijd overlegd met buurtbewoners en omwonenden hebben soms het gevoel dat de poëzie hen van bovenaf wordt opgedrongen.

Het protest kan bestaan uit klachten vanuit esthetische overwegingen. In Utrecht is er bijvoorbeeld protest ontstaan tegen de muurgedichten van Virginie Driesen in de Sint-Janshovenstraat en Carla Huisman in de Staalstraat (Afbeelding 22 en 23). Sommige omwonenden vinden de muurgedichten 'lelijk'; zowel het ontwerp als de tekst. In 2001 kreeg Stichting Zijschrift toestemming van het wijkbureau om de twee gedichten op de muren aan te brengen. Tijdens het schilderwerk bleek dat de omwonenden niet waren geïnformeerd. 'Eén van hen was zo geschrokken van het project dat hij de verantwoordelijke instanties gealarmeerd heeft. Dit resulteerde in een formele klacht.' (Jansen 2005: 11) De schoonheidscommissie bedacht het compromis om klimop onderaan de muur te planten, zodat uiteindelijk de tekst minder opvalt, maar na drie jaar had de plant de onderste regel nog niet bereikt. Een van de tegenstanders die vanuit zijn woonkamer uitkijkt op de tekst vertelde in 2005: 'Ik volg de klimop nauwgezet. Volgend jaar is het zover. Dan verdwijnen de eerste woorden achter het groen. Hoor eens, de een z'n lust is de ander z'n last. Alle mensen die hier wonen krijgen een gele vlek voor hun ogen. Denk maar niet dat al die voorstanders er recht op uitkijken, die werpen er af en toe een blik op. Als het nu voor een halfjaar was, maar het is voor altijd.' (12)



Afbeelding 22. Het gedicht van Virginie Driesen in de Sint-Janshovenstraat in Utrecht. Foto: Straatpoezie.nl.



Afbeelding 23. Het gedicht van Carla Huisman in de Staalstraat in Utrecht. Foto: *Stratpoezie.nl*.

Een andere omwonende merkte op: 'Ik heb Nederlands gestudeerd en wij zijn echte kunstconsumenten, maar dit heeft niets te maken met kunst of poëzie. Ik krijg er onbehaaglijke gevoelens van. Het is pompeus en schreeuwend, het is rijmelarij. Het ergste is nog dat er niet met ons overlegd is. We hebben nog overwogen om de politiek erbij te halen, maar ja, als je alsmaar doorgaat word je ook zo'n idioot.' (13) Het gaat de critici niet alleen om de vormgeving – 'steeds weer die gele muur zien' – maar ook om de tekst: 'steeds weer dezelfde regels lezen, steeds weer lezen dat het zomer is. Soms is het winter, soms is het herfst en als je in je eigen huis bent wil je soms gewoon even helemaal niets.' (Idem)

Ook de kritiek die het gedicht 'Aan een Roosje' van Jacob van Lennep in de Jacob van Lennepstraat in Amsterdam ontving ging over zowel de vormgeving – een muurschildering van Rombout Oomen – als de tekst (Afbeelding 24). In 2004 gooiden omwonenden verbommen op het gedicht en in 2010 werd er 'stop porno' over het gedicht geschreven. Zowel de afbeelding van de naakte vrouw als de erotische thematiek van het gedicht (samen vijftien bij vijftien meter groot) schoten sommige buurbewoners in het verkeerde keelgat. In het gedicht wordt het lichaam van een jonge vrouw bezongen ('k Zou, door hete zucht gedreven, / Aan die borsten, blank en mals, / Duizend, duizend kusjens geven, / 'k Zoende schouders, nek en hals' etc.) en de schildering toont een bijna geheel naakte vrouw.

Het doel van het muurgedicht was om met Europees subsidiegeld 'de sociale binding in de buurt te verbeteren', maar vooral protest – in de vorm van vandalisme, klachten en vele vergaderingen – was het resultaat (Langeveld 2015). De Commissie voor Welstand en Monumenten kwam tot de conclusie dat het om 'functioneel naakt' ging, waarna op kosten van stadsdeel Oud-West matglasstickers en grote planten zijn uitgedeeld aan de bewoners die liever niet uitkijken op het werk. Ook zijn er 'schaamblokjes' toegevoegd aan de muurschildering van de vrouw (Afbeelding 25).³⁴⁸

³⁴⁸ Zie ook Van der Starre 2017d.



Afbeelding 24. Een gedicht van Jacob van Lennep in de Jacob van Lennepstraat in Amsterdam, nadat een verbom tegen het werk was aangegevoerd in 2004. Foto: FranksFoto.nl.



Afbeelding 25. Een gedicht van Jacob van Lennep in de Jacob van Lennepstraat in Amsterdam met toegevoegde 'schaamblokjes'. Foto: Straatpoëzie.nl.

Daarnaast kan het protest tegen straatpoëzie van ideologische aard zijn. Toen 'Stichting Poëzie op Straat' een gedicht van M. Vasalis op een muur van een hervormde kerk in Den Bosch wilde aanbrengen, protesteerde het kerkbestuur er bijvoorbeeld tegen. Volgens de bestuursleden was het gedicht 'te negatief over Gods schepping' (Kruip 2008). De stichting bracht het gedicht uiteindelijk

aan op een gevel tegenover de Sint Janskerk (Afbeelding 26), maar ook daar was niet iedereen blij mee. 'André Megens, onze vormgever', vertelde initiatiefnemer Erwin Verzandvoort, 'werd tijdens het schilderen van het gedicht, min of meer belaagd door priesters in opleiding. Maar het is nooit tot bekladden van de muur gekomen.' (Idem)



Afbeelding 26. Een gedicht van M. Vasalis op een muur op het Sint Janskerkhof in Den Bosch.

Foto: *Stratpoezie.nl*.

Ook de manier waarop een buurt wordt neergezet of aangesproken in een gedicht kan slecht vallen bij bewoners en voorbijgangers. Marianne Selie deed in 2015 bijvoorbeeld verslag van de kritiek die marktkraamhouders op de Dappermarkt in Amsterdam hadden op het gedicht 'Domweg gelukkig in de Dapperstraat', dat op die locatie op een muur staat:

[Op de Dappermarkt] wordt de tekst vooral opgevat als provocatie en belediging, niet als poëtische evocatie. Op de markt, tegenover het gedicht, staat een kraam met leggings en kousen. 'Met zulke teksten worden we als schlemielen afgebeeld,' zegt de vrouw. 'Het is denigrerend. Het gaat niet goed met de klandizie, ze kunnen beter gewone reclame maken voor de markt.' In de kroeg op de hoek zit stamgast Hans (66). 'Dat zijn de marktkoopliden niet meer, hoor, domweg gelukkig in de Dapperstraat. Die regel is een aanfluiting, is het soms ironisch bedoeld? Wat een ongelukkige tekst. [...] Ik loop hier elke dag langs, maar gelukkig ben ik niet in de Dapperstraat.' (Selie 2015: 9)

Bovendien kunnen voorbijgangers zich storen aan het (gemeentelijke) geld dat aan straatpoëzie wordt besteed. Het gedicht dat Martin Reints schreef en Jacques Peeters vormgaf voor op het aquaduct bij Twellingea, wekte bijvoorbeeld op dat gebied kritiek op. Een inwoner van Twellingea, die over het aquaduct moet om van huis naar werk en terug te komen, vertelde in 2007 dat hij die regels niet kon ontwijken, hoe graag hij dat ook zou willen. Daarom fietste hij er, 'plichtsgetrouw hartgrondig vloekend', tweemaal per dag langs. 'Dit is onzinnig geld over de balk gooien!' en 'Belachelijk!' riep hij dan tijdens het passeren van de poëzie (Bosma 2007: 8).

Ook de drager van straatpoëzie kan voor kritiek zorgen. Over het gedicht 'Bemuurde Weerd' van J.C. Bloem, dat op de Ganzenmarkt in Utrecht op een rioolputdeksel staat, zei een voorbijganger bijvoorbeeld in 2005: 'Slordig, vies, ik vind niet dat het hoort, niet op een rioolput. Iedereen loopt eroverheen, en als iets mooi is, moet het niet zo zijn dat je eroverheen loopt. Een rioolput, dat is toch smerig, zo heb je geen respect voor de dichter.' (Jansen 2005: 44)

De reële uitwerking en effecten van straatpoëzie kunnen dus flink afwijken van de beoogde doelen. Selie, die naast het muurgedicht in de Dapperstraat ook de poëzie van Jacob Israël de Haan op het Homomonument in Amsterdam en het muurgedicht 'een minimum' van Ramsey Nasr in Antwerpen onderzocht door gesprekken aan te gaan met voorbijgangers in 2015, kwam ook tot de conclusie dat straatpoëzie zeker niet altijd een succes is:

Natuurlijk, dit zijn maar drie voorbeelden van poëzie in de openbare ruimte. Ze geven echter wel te denken. Steeds waren de ambities groot: via het gedicht moest de sociale samenhang worden bevorderd, de emancipatie gestimuleerd, de armoede een gezicht gegeven, de marktverkoop opgekrikt. Maar zo werkt het niet. Vaak komen de goede bedoelingen als een boemerang terug bij de initiatiefnemers (Selie 2015: 10).

Naast de kritiek op straatpoëzie in de vorm van protest tegen specifieke straatgedichten bestaat er kritiek op een meer algemeen niveau. De Nederlandse schrijver en vertaler Bas Heijne schreef in 2002 in *NRC* bijvoorbeeld een kritisch stuk over het verspreiden van poëzie in de openbare ruimte om het volk te verheffen. In die tijd maakten, zoals gezegd, verschillende vormen van poëzie buiten het boek een *boom* door; een ontwikkeling die Heijne omschrijft als de 'onverwachte opleving van de poëzie in Nederland' en het 'plotselinge poëzieoffensief' (Heijne 2002). Volgens Heijne is die opleving te verklaren doordat poëzie, die voor de 'geest' staat, als tegenwicht wordt ingezet in een materialistische samenleving waar steeds minder plaats is voor verbeelding en fantasie. Het verspreiden van poëzie begint volgens Heijne veel op 'zendelingenwerk' te lijken, 'een sociaal bindmiddel, iets wat je samen moet doen om er beter van te worden', terwijl zo'n verheffingsmoraal in een ideale samenleving niet nodig zou moeten zijn. Heijnes droombeeld is een maatschappij waarin poëzie 'op een natuurlijke wijze uit een cultuur voort[komt]', waardoor het niet nodig is 'om argeloze mensen overal waar ze gaan met dichtregels te bestoken, in de hoop dat er iets van blijft hangen' (Idem).

Een andere vorm van algemene kritiek op straatpoëzie is het protest tegen musealisering.³⁴⁹ Het 'volhangen' van de openbare ruimte met poëzie kan namelijk gezien worden als een symptoom van de musealisering van de openbare ruimte, waarbij gebouwen, straten, grachten, parken en andere onderdelen van vooral stadscentra worden geconserveerd, zoals objecten in musea worden geconserveerd. Het doel hierbij is om enerzijds de huidige staat van die objecten en locaties te bewaren voor toekomstige generaties en anderzijds om ze op zo'n manier te presenteren dat ze toeristische trekpleisters worden die het publiek wil komen bekijken (De Jong 2001). De term

³⁴⁹ De Duitse filosoof Hermann Lübke introduceerde in 1977 het begrip 'Musealisierung'; eerst in de beperkte betekenis van het groeiend aantal musea en later ook als term voor 'allerlei vormen van institutionalisering van historische belangstelling in de hedendaagse samenleving' (Den Boer 2005: 41). De Duitse kunstwetenschapper Eva Sturm werkte het concept in 1991 verder uit. Zij legde toenemende musealisering uit als de tendens om al het cultuurgoed te bewaren, te beschermen en te herstellen, opdat het niet verloren gaat. In haar studie maakte Sturm onderscheid tussen de musealisering binnen en buiten musea. Buiten musea worden bijvoorbeeld dorps- en stadsgezichten, hele dorpen, natuurgebieden, industrieel erfgoed en objecten in de openbare ruimte geconserveerd (Struyk 1997).

‘musealisering’ kent veel negatieve connotaties omdat ‘levende’ steden tot ‘dode’ musea worden gemaakt en openbare ruimte wordt veranderd in commodificatieruimtes voor toeristen (Mientjes 2013). Onder andere via smartphoneapplicaties wordt de stad omgetoverd tot een museum waarover dag en nacht ‘verhalen’ beschikbaar zijn. Hierbij staat ‘een ongekennde massale “historisering”’ centraal (Struyk 1997). Een belangrijke vraag is echter welke verhalen worden verteld, wiens geschiedenis wordt gepresenteerd en aan wie deze historische narratieven worden gecommuniceerd, stelt de Nederlandse mediawetenschapper Alexandra Mientjes terecht in het artikel ‘Is Amsterdam Turning into a Museum?’ (Mientjes 2013).

Kritiek op straatpoëzie hangt geregeld samen met kritiek op musealisering. Historicus Ton van Schaik is bijvoorbeeld sceptisch over het aantal regels dat van C.C.S. Crone op muren in Utrecht is geplaatst: ‘Het risico is dat je de stad musealiseert of dat je er een soort Efteling van maakt. Kunnen de mensen het niet beter zelf ontdekken? De huizen, de grachten, de kerken en de bochtjes in de straten zijn op zichzelf al interessant.’ (Jansen 2005: 16)

Ook routes door steden en dorpen, zoals beeldende kunst-, geschiedenis- en architectuurroutes, worden gezien als een kenmerk van de musealisering van de openbare ruimte (Oosterling 2002). Straatpoëzieroutes kunnen hier ook bij gerekend worden: Nederland en Vlaanderen kennen tientallen routes die bezoekers met of zonder gids kunnen volgen langs straatgedichten. Hierbij worden poëzieroutes vaak als een alternatief gepresenteerd voor historische of architecturale routes. De poëzieroute ‘Sprekende gevels’ in Middelburg wordt door de Tourist Shop bijvoorbeeld gepromoot als een route die apart staat van de negen stadswandelingen die zij ook aanbieden. De poëzieroute toont ‘een ander aspect’ van de Zeeuwse hoofdstad, een kenmerk van Middelburg dat anders is dan anders (Sijnke z.j.).

3.4.2 Overschatting

Naast het feit dat niet iedereen straatpoëzie waardeert, luidt een tweede antwoord op de vraag of de doelen van straatpoëzie wel worden waargemaakt: nee, want het bereik en het effect van straatpoëzie worden overschat. De cijfers uit het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland (2017)* geven namelijk aan dat Nederlandse volwassenen het zomaar tegenkomen van poëzie – op straat, maar ook op andere dragers – over het algemeen waarderen en dat bijna de helft van de Nederlandse volwassenen na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie zou willen lezen of horen, maar ook dat bijna een op de drie dit niet graag wil. Bovendien voegen de correlaties tussen het tegenkomen van poëzie aan de ene kant en de overige variabelen aan de andere kant een belangrijk perspectief toe op deze uitkomsten. Het lezen van (delen van) een poëziebundel correleert namelijk met het zomaar tegenkomen van poëzie, in welke drager dan ook.³⁵⁰ Oftewel: hoe vaker je poëzie in boeken leest, hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt. Deze correlaties werken allebei de kanten op – dus het is ook zo dat ook hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt, hoe vaker je een poëziebundel leest – maar die relatie is minder sterk.

Interessant is dat de resultaten suggereren dat het ten eerste mogelijk is om je alertheid voor poëzie te ‘trainen’, en ten tweede dat het zomaar tegenkomen van poëzie het lezen van

³⁵⁰ Deze correlatie geldt voor de relatie tussen het lezen van een zelfgekochte poëziebundel aan de ene kant en aan de andere kant alle manieren waarop je poëzie kunt tegenkomen die in dit onderzoek onderzocht zijn: in de krant, in een tijdschrift, op televisie, op de radio, op een website, op social media, tijdens een gelegenheid, in het eigen huis, in het huis van iemand anders en dus ook in de openbare ruimte (Van der Starre 2017a: 19). De relatie is het sterkst tussen het lezen van (delen van) een poëziebundel en het tegenkomen van poëzie in een tijdschrift. Dit zou ermee te maken kunnen hebben dat mensen die vaak (delen van) een poëziebundel lezen, vaker literaire tijdschriften lezen (35).

poëziebundels kan bevorderen. De resultaten kunnen namelijk betekenen dat je alertheid voor poëzie toeneemt als je vaker poëzie ervaart. Bovendien zou een toename van het zomaar tegenkomen van poëzie ook een groei in het lezen van poëziebundels kunnen betekenen.³⁵¹ De laatstgenoemde potentiële conclusie is – in combinatie met de hierboven genoemde behoefte naar meer poëzie die bij een deel van de mensen wordt opgewekt door straatpoëzie – een interessante onderbouwing van het idee dat straatpoëzie een vorm van ‘instappoëzie’ kan zijn: het tegenkomen van een gedicht op straat kan iemand stimuleren om een poëziebundel te gaan lezen.³⁵² Dit kan, zoals ik eerder beargumenteerde in *Poëzie in Nederland* (2017), een reden zijn om vanuit poëzieleesbevorderingsoverwegingen meer poëzie aan te brengen in de openbare ruimte en daarbij expliciete verwijzingen op te nemen naar plekken waar meer poëzie gelezen of beluisterd kan worden.³⁵³

Opvallend is bovendien dat de correlaties ook gelden voor de openbare ruimte: hoe vaker je in een poëziebundel leest, hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt op straat.³⁵⁴ Dit is opvallend omdat de openbare ruimte juist een plek is waar poëzie gratis toegankelijk is voor iedereen en waar iedereen – zou je wellicht intuïtief stellen – evenveel kans maakt op het tegenkomen van poëzie. Zoals aangegeven, baseren veel straatpoëzie-initiatieven zich op dat idee: de openbare ruimte is dé plek om poëzie te democratiseren, omdat iedereen op straat te bereiken is. Daarnaast laat de kaart op Straatpoezie.nl zien dat poëzie inderdaad overal te vinden is: van dorpen en stadscentra, tot natuurgebieden en buitenwijken, van tunnels en bruggen, tot de Waddeneilanden en langs kanalen.³⁵⁵

Hoe is de correlatie dan toch te verklaren? Plausibel is dat mensen die vaker poëziebundels lezen, meer met poëzie bezig zijn in hun leven en daardoor meer straatpoëzie opmerken en/of beter onthouden. Een andere mogelijkheid is dat poëziebundellezers meer soorten teksten in de openbare ruimte als poëzie beschouwen. Daarnaast bestaat de kans dat er meer poëzie te lezen is op plekken in de openbare ruimte waar veel mensen komen die poëziebundels lezen, zoals bibliotheken en boekhandels.

Dit aspect van straatpoëzie kan geschaard worden onder wat de Amerikaanse socioloog Robert K. Merton het Mattheüseffect heeft genoemd (Merton 1968) en de Canadese taalpsycholoog Keith Stanovich heeft uitgewerkt in het verband met leesontwikkeling (Stanovich 1986).³⁵⁶ Het effect beschrijft Stanovich als de ‘rich-get-richer and poor-get-poorer patterns of reading achievement’; kinderen die op vroege leeftijd met lezen en voorlezen bezig zijn, verbeteren de leescompetenties

³⁵¹ Voor beide situaties geldt dat het niet zeker is of dit het geval is, omdat de analyses van deze relaties *statistische correlaties* onderzoeken en geen *causale verbanden*. Om hier uitsluitsel over te geven, is meer empirisch onderzoek nodig.

³⁵² Het idee dat poëzie buiten het boek ‘instappoëzie’ kan zijn, komt ook voor bij Instagrampoëzie, Plintproducten en poëzie in rouwadvertenties.

³⁵³ Zie Van der Starre 2017a: 26-27.

³⁵⁴ Hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest, hoe vaker je zomaar poëzie tegenkomt in de openbare ruimte (Somers’ $d = .327$ ($p < .001$)); dit is een significante, sterke positieve relatie. De omgekeerde relatie is minder sterk (het is een matig sterke positieve relatie); hoe vaker je poëzie zomaar tegenkomt in de openbare ruimte, hoe vaker je een zelfgekochte poëziebundel leest (Somers’ $d = .202$ ($p < .001$)). Ook bij gekregen poëziebundels en geleende bundels is er een significante, sterke positieve relatie, maar minder sterk dan bij een zelfgekochte bundel (zie Bijlage I).

³⁵⁵ Er zijn overigens wel provincies waar inwoners vaker dan gemiddeld poëzie tegenkomen in de openbare ruimte, bijvoorbeeld Friesland en Utrecht (zie Bijlage I).

³⁵⁶ De term verwijst naar het Bijbelcitaat ‘Want wie heeft zal nog meer krijgen, en wel in overvloed, maar wie niets heeft, hem zal zelfs wat hij heeft nog worden ontnomen.’ (Mattheüs 25:29)

en breiden de woordenschat uit, waardoor ze meer gaan lezen, waardoor ze beter worden in lezen, waardoor ze meer gaan lezen etc., resulterend in een verschil op het gebied van lees- en woordenschatniveau tussen kinderen die wel en niet op vroege leeftijd beginnen met lezen.³⁵⁷ Bovenstaande cijfers laten zien dat ook wat betreft straatpoëzie van een Mattheüseffect gesproken kan worden: mensen die al *actief* met poëzie bezig zijn (bijvoorbeeld door poëziebundels te lezen) komen ook *passief* vaker met poëzie in aanraking (bijvoorbeeld in de vorm van straatpoëzie).

De vraag dringt zich hierbij op of poëzie in de openbare ruimte wel echt zo democratiserend en verheffend is als sommige initiatiefnemers geloven. Als gedichten in de openbare ruimte vooral mensen bereiken die uit zichzelf toch al poëzie lezen in boeken, is straatpoëzie dan niet alsnog vooral een 'nicheproduct' voor leden van een 'elite', die via andere wegen al tot poëziegebruikers zijn gemaakt?³⁵⁸ De cijfers van de nationale enquête laten zien dat een antwoord op die vraag niet eenvoudig is. Aan de ene kant komt bijna iedereen poëzie tegen in de openbare ruimte, waarden de meeste mensen die ervaringen, genereren die momenten bij sommigen een behoefte aan meer poëzie en zou het kunnen dat het tegenkomen van straatpoëzie leidt tot het lezen van poëziebundels. Aan de andere kant bestaat er kritiek op straatgedichten in het algemeen (ze zouden niet nodig moeten zijn en ze zijn onderdeel van de storende musealisering van onze openbare ruimte) en op specifieke straatgedichten in het bijzonder (waarbij de kritiek van esthetische en ideologische aard is en mensen de poëzie onnodig en beledigend vinden). Bovendien lijkt er sprake te zijn van een Mattheüseffect: vooral mensen die al uit zichzelf bezig zijn met poëzie, worden door straatpoëzie bereikt. Straatpoëzie heeft dus de potentie om, zoals andere vormen van non-boekpoëzie die in dit onderzoek centraal staan, 'instappoëzie' te zijn, maar met het risico dat vooral mensen van 'buiten' naar 'binnen' getrokken worden die al (deels) 'binnen' zijn.

Om een beter beeld te krijgen van de relatie tussen 'buiten' en 'binnen' bij straatpoëzie, ga ik hieronder in op de relatie tussen aan de ene kant straatpoëzie en aan de andere kant het papieren boek, erkende dichters en de economie.

4. Buiten vs. binnen

Straatpoëzie wordt geregeld in een juxtapositie met poëzie in boeken geplaatst. 'Een serieuze dichtbundel zou ik nooit kopen, maar de dichtregels op de Rotterdamse vuilniswagens zou ik voor geen goud willen missen', opende de Nederlandse journalist en stadsgids Mirjam de Winter bijvoorbeeld een column in *NRC* (De Winter 2017). Volgens sommigen is de noodzaak van het kopen van poëziebundels zelfs deels door het grote aanbod aan poëzie op straat vervangen. 'Eigenlijk hoef je geen bundel meer te kopen,' stelde Marianne Selie bijvoorbeeld, 'want de poëzie ligt tegenwoordig op straat, op een dienblad tegen de muur.' (Selie 2015: 8)

Het is echter niet zo dat er geen relatie bestaat tussen straatpoëzie en poëziebundels. Geregeld worden gedichten uit boeken gehaald om in de openbare ruimte te worden geplaatst en

³⁵⁷ Zie voor meer over het Mattheüseffect rond literatuur in Nederland en Vlaanderen: Raad voor Cultuur 2018: 52 en De Bruijn 2015: 18, 23, 35. Merton had al laten zien dat beroemde wetenschappers meer geloofwaardigheid en succes genieten met nieuwe publicaties dan onbekende wetenschappers, ook wanneer de kwaliteit van het werk hetzelfde is (Merton 1968). Het Mattheüseffect werd later in verschillende vormen ook gevonden in de politicologie, antropologie, pedagogie, psychologie en bestuurskunde.

³⁵⁸ Deze resultaten zijn ook interessant in het licht van eerdere onderzoeken die door Richard Sennett en de Iraans-Amerikaanse antropoloog Roxanne Varzi zijn gedaan naar hoe het komt dat mensen bepaalde dingen in de openbare ruimte wel en niet zien. Sennett stelt dat mensen ervoor *kiezen* om iets wel of niet te zien op straat (Sennett 1992) en Varzi's onderzoek toont aan dat mensen in de openbare ruimte automatisch keuzes maken over wat ze *willen* zien (Varzi 2006: 127).

als gedichten speciaal voor een locatie worden geschreven, worden die meermaals daarna opgenomen in een boek. Dit laatste gebeurt vooral bij stadsdichters die aan het eind van hun ambt een boek uitgeven met een overzicht van hun 'stadsgedichten'. Opvallend is dat in die boeken de gedichten bijna altijd vergezeld gaan van informatie over de totstandkoming van het gedicht en één of meerdere foto's van het gedicht op locatie.³⁵⁹

Rutger Kopland schreef verschillende gedichten in opdracht voor de openbare ruimte. In zijn bundel *Over het verlangen naar een sigaret* (2001) bundelde hij die in een deel met de titel 'Publieke werken'. Marco Goud merkt op dat Kopland geen van die gedichten opnam in zijn *Verzamelde gedichten* (2006), omdat de dichter niet helemaal tevreden was met het opnemen van dat werk in een bundel. 'Deze gedichten zullen tezamen met andere, merendeels nooit eerder gebundelde gedichten, worden gepubliceerd in combinatie met foto's van de locaties en gebeurtenissen waar ze naar verwijzen', lichtte Kopland toe (Goud 2008: 239). Blijkbaar was Kopland van mening dat die extra informatie nodig was om die gedichten tot hun recht te laten komen, vergelijkbaar met de overzichtsboeken van stadsdichters.

Daarnaast komt het voor dat gemeentes of straatpoëziestichtingen bundels uitgeven met alle gedichten die te lezen zijn in een bepaalde openbare ruimte. Deze boeken functioneren als naslagwerk voor liefhebbers, maar ook als gids om routes te volgen langs de straatgedichten.

In de materiële code van straatgedichten is bovendien soms een remediatie van het papieren boek terug te vinden. De meest voorkomende vorm van muurgedichten is bijvoorbeeld een nabootsing van een boekpagina, waarbij het gedicht met zetletters op een rechthoekig vlak op een muur staat. Ook wordt in de non-boekdragers van gedichten in de openbare ruimte soms het papieren boek nagebootst (Afbeelding 27 en 28). Daarnaast wordt in de communicatie rond straatpoëzie soms de vergelijking gemaakt tussen het boekmedium en de openbare ruimte. Jan Bruens, de voormalige voorzitter van stichting 'Poëzie op Straat' in Den Bosch, verwoordde het bijvoorbeeld als: 'De stad is de dichtbundel, de gevels de bladzijden.' (Kruip 2008)



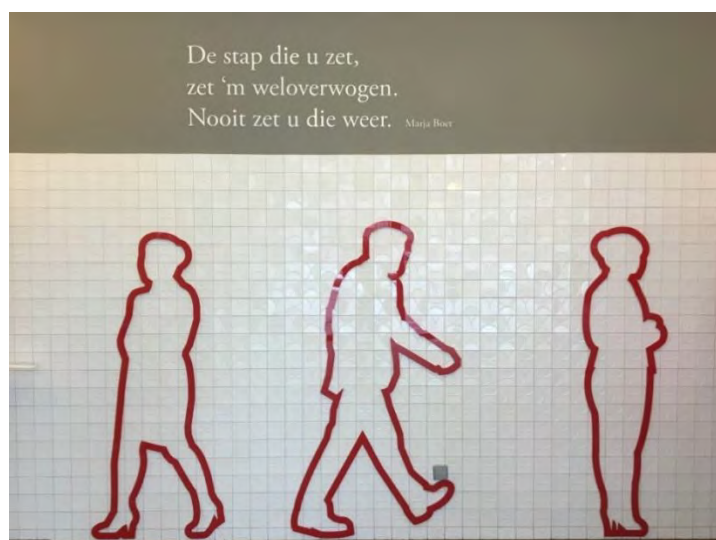
Afbeelding 27. Het gedicht 'Allerschoenen' van Pierre Kemp in Helmond. Foto: DorsoDuro.nl.

³⁵⁹ Zie bijvoorbeeld de boeken met 'stadsgedichten' van de stadsdichters van Antwerpen, die bijna op encyclopedische wijze een overzicht geven van de projecten die de stadsdichters gedurende hun termijn hebben verwezenlijkt en die stuk voor stuk straatpoëzie bevatten (AntwerpenBoekenstad.be).



Afbeelding 28. Het gedicht 'De Gestorvene' van Ida Gerhardt in Bovenkarspel. Foto: Straatpoezie.nl.

Soms bestaat straatpoëzie geheel buiten het boekcircuit om: bijvoorbeeld wanneer een dichter het gedicht speciaal voor die locatie schrijft en niet (later) opneemt in een boek, of wanneer initiatiefnemers een gedicht selecteren uit een non-boekdrager voor op straat. Dit was bijvoorbeeld het geval bij het gedicht 'De stap die u zet, / zet 'm weloverwogen. / Nooit zet u die weer.' van Marja Boet, dat sinds 2015 op het Noorderplein in Emmen te lezen is (Afbeelding 29). Een gemeenteambtenaar las het gedicht op de website Gedichten.nl en koos op basis daarvan de tekst voor deze locatie.³⁶⁰ Ook leidt straatpoëzie soms tot verspreiding van het gedicht in andere non-boekdragers, zoals de vele foto's van straatgedichten op social media en de gevallen waarbij iemand via straatpoëzie bij een poëzieregels uitkomt om te laten tatoeëren.³⁶¹



Afbeelding 29. Een gedicht van Marjo Boet op het Noorderplein in Emmen. Foto: Straatpoezie.nl.

³⁶⁰ Zie <https://straatpoezie.nl/gedicht/de-stap-die-u-zet-2/>

³⁶¹ Zoals de respondent in de poëzietatoeage-enquête met een tatoeage van de regel 'straten schuilen niet wanneer het regent' van de Russisch-Amerikaanse dichter Joseph Brodsky, die ze kende van een vuilniswagen in Rotterdam in het project 'Het gedicht is een bericht'.

Ook een blik op de vaakst voorkomende dichters in de database van Straatpoëzie.nl – die bestaat uit bijna 2.500 gedichten van ongeveer elfhonderd dichters – verschaft informatie over de relatie tussen het medium boek en straatpoëzie, zoals Tabel 1 laat zien.³⁶²

	Dichter	Aantal gedichten
1	Ida Gerhardt	38
2	Lucebert / Paul van Ostaijen / Pien Storm van Leeuwen / Anton van Wilderode	24
3	Ingmar Heytze / Ina Stabergh / Straathaikoe / Nick J. Swarth	23
4	Tine Hertmans	21
5	Y. Né	19
6	Herman de Coninck / Frit Criens / Rutger Kopland	18
7	J.J. Slauerhoff	16
8	Jules Deelder / Willem Wilmink	14
9	Gerrit Achterberg / Ann van Dessel / Margreet Schouwenaar	13
10	Andries de Jong / Meland Langeveld / Judith Nieken / M. Vasalis / Hein Walter	12

Tabel 1. Een overzicht van de top tien van vaakst voorkomende dichters op Straatpoëzie.nl, met het aantal aangemelde gedichten per dichter (stand van zaken juni 2020) (n = 2.481).

Opvallend is dat deze top tien een mix is van levende en dode dichters, vrouwen en mannen en dichters met verschillende mate van bekendheid. Er staan canonieke overleden dichters in (onder wie Gerhardt, Lucebert, Van Ostaijen, Slauerhoff, Vasalis, Kopland, De Coninck en Achterberg), dichters die ook bekend zijn als liedschrijver (onder wie Wilmink) en bekende levende dichters (onder wie Heytze). De lijst bevat echter ook veel minder bekende dichters (onder wie Stabergh, Criens, Né en Wind) en een pseudoniem van een anonieme dichter (Straathaikoe). Deze top tien laat een andere mix van dichters zien dan bijvoorbeeld de top tien met vaakst gebruikte gedichten in bloemlezingen of schoolboeken en de vaakst genoemde dichters door Nederlandse volwassenen.³⁶³ Ook toont de lijst een nummer één die voor sommigen wellicht onverwacht is. Veelzeggend is bijvoorbeeld dat Guus Middag in zijn necrologie over Ida Gerhardt in *NRC* schreef: ‘Vreemd genoeg is geen van de gedichten van deze klassieke dichteres klassiek geworden, en voor zover ik weet heeft zij ook geen gevleugelde regels nagelaten.’ (Middag 1997) Een wat merkwaardige conclusie over de dichter wier poëzie, blijkt nu, het vaakst voorkomt in de openbare ruimte.³⁶⁴

4.1 Economie

Wanneer een gedicht uit een poëziebundel van een dichter die nog leeft of korter dan zeventig jaar geleden is overleden op een muur wordt gezet, dient hiervoor toestemming te worden aangevraagd bij de dichter of de erven en kan de rechthebbende weigeren, voorwaarden stellen en/of om een vergoeding vragen. Dit gebeurt in het geval van straatpoëzie echter – al zijn hier geen officiële cijfers over bekend – lang niet altijd. Aan Tjitske Jansen werd bijvoorbeeld geen toestemming gevraagd om

³⁶² In deze tabel is de categorie ‘Onbekend’ (straatgedichten van een anonieme of onbekende auteur, pseudoniemen uitgezonderd) niet opgenomen; dat zijn er honderdzeventig op Straatpoëzie.nl (stand van zaken juni 2020).

³⁶³ Vgl. de lijsten met de vaakst voorkomende dichters in de poëziehandboeken voor het middelbaar onderwijs (Dera 2019).

³⁶⁴ Meer dan de helft van de poëzie die op dit moment (juni 2020) van Gerhardt te lezen is in de openbare ruimte, was ook al tijdens haar leven op die plekken te lezen.

een titelloos gedicht van haar aan te brengen in de Chopinstraat in Nijmegen. Ze reageerde dan ook verbaasd toen *Wijkkrant Nijmegen-Oost* haar erover contacteerde: 'Nee, ik wist niets van dit gedicht op de muur,' vertelde ze in 2008, 'Ik weet wel dat in Amsterdam ook iemand het gedicht ergens op een muur heeft geschreven. Alleen hebben ze daar mijn naam er niet bij gezet.' (Van Huizen 2008: 5)

Achter het plaatsen van een gedicht in de openbare ruimte zonder toestemming van de rechthebbende(n) lijken ideeën schuil te gaan die samenhangen met het feit dat het gebruik van het gedicht geen commerciële functie heeft: er hoeft geen vergoeding aan de dichter of erven betaald te worden, is dan het idee, want de initiatiefnemers verdienen ook geen geld aan het straatgedicht. Ook de gedachte dat straatgedichten op een bepaalde manier 'van iedereen' zijn, kan hierbij een rol spelen. Abdelkader Benali merkte eens op dat de poëzieregels die op de Rotterdamse vuilniswagens rondrijden in de psyche van de stad en haar bewoners verankerd zitten (Coerwinkel & Ketting 2013: 38) en Carla Huijsman gaf eens aan het gevoel te hebben dat sinds een gedicht van haar op een muur in Utrecht staat, het niet meer van haar is: 'De tekst is min of meer een eigen leven gaan leiden. Het is niet meer jouw tekst, al heb je hem wel geschreven.' (Jansen 2005: 13)

Het is echter niet zo dat straatpoëzie zich geheel onttrekt aan de commercie. Straatpoëzie kan namelijk zoals gezegd onderdeel uitmaken van de toeristische aantrekkelijkheid van steden en dorpen. Sommige straatpoëzie-initiatieven worden zelfs actief als commerciële trekpleisters gepresenteerd. Nunspeet noemt zichzelf bijvoorbeeld 'Nunspeet Gedichtendorp' en stelt dat zij gedichten op muren plaatst om 'poëzie tot attractie' te maken (De Weekkrant 2010). En de VVV-website van Naarden Vesting stelt dat het volgen van de straatpoëzieroute 'een belangrijke culturele toevoeging' is voor de bezoekers van de regio (VerenigingVestingstad.nl). Watou staat bovendien al jaren bekend als 'poëziedorp', waar mensen in de zomer heenreizen als vakantie- of weekenduitje.

Het inzetten van straatpoëzie als 'beleving' en 'ervaring' is ook terug te zien in de vele straatpoëziewandelingen en -fietsroutes die worden aangeboden door VVV-kantoren van steden, dorpen en natuurgebieden. 'Stichting Poëzie op Straat' in Den Bosch organiseert bijvoorbeeld in samenwerking met de VVV wandelingen en boottochten langs de gedichten op straat (Kruip 2008). Soms gebeuren zulke toeristische activiteiten ook op particulier initiatief, zoals de poëziewandelroute rond Aalden en Zweeloo, die werd gerealiseerd door particulieren, in samenwerking met 'Dorpsbelangen Aalden' (Aaldenrondomme z.j.).

Dit toeristische aspect van straatpoëzie laat zien dat het fenomeen een economische kant heeft (er wordt geld mee verdiend), maar dat het zeer zelden de dichters zijn die er financieel gewin mee behalen. Net als het geval is met de overige poëzie-ervaringen in de top tien van vaakst voorkomende manieren waarop volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie, is straatpoëzie een vorm van poëzie die mensen vooral gratis ervaren. Daarnaast geldt dat áls er geld wordt uitgegeven aan die ervaring, die inkomsten niet gaan naar de dichters.

4.2 Reacties van dichters

Ondanks het feit dat er vaak geen toestemming wordt gevraagd aan de rechthebbende(n) en de dichters er zelden iets aan verdienen, verspreiden dichters hun poëzie over het algemeen graag in de openbare ruimte. Joke van Leeuwen vertelde bijvoorbeeld in 2009: 'Van mij hoeft niet alles wat ik opschrijf op papier te staan. De stad gebruiken als drager, op een originele manier, vind ik veel inspirerender dan mijn gedichten alleen te laten afdrukken.' (Zijlmans 2009) En volgens Derek Otte is het allermooiste wat je als Rotterdamse dichter kunt bereiken dat poëzieregels van jouw hand rondrijden op een vuilniswagen (De Winter 2017).

Auteurs reageren echter soms kritisch op straatpoëzie van anderen. Over het gedicht van Adriaan Roland Holst op het monument op de Dam (Afbeelding 30) ontstonden zelfs hevige discussies. W.F. Hermans (die het gedicht 'zeeslangentaal' noemde) en Harry Mulisch (die het over 'hautaine, van verachting getuigende onzin' had) hadden er geen goed woord voor over. Victor van Vriesland was van mening dat het gedicht op die plek vooral toegankelijkheid miste:

Hier had geen litteratuur moeten staan die in de eerste plaats litteratuur is, maar een voor ieder begrijpelijk, diep menselijk woord. Dat de dichter Roland Holst zo weinig gevoel voor de voorbijganger heeft gehad, dat hij heeft geweigerd, voor één keer – goed, uit zijn erkende en bewonderenswaardige hoogte, maar dan toch tót hen, dus zo begrijpelijk mogelijk voor de eenvoudigen, – te spreken, is rondweg harteloos te noemen en een treurig blijk van de versplintering van onze cultuur (geciteerd in Reints 1996).

Opvallend is dat in dit soort discussies tussen auteurs over poëzie in de openbare ruimte, de drager van de poëzie een cruciale rol speelt. Van Vriesland heeft toegankelijkheid hoog in het vaandel staan, *omdat* het gedicht voor zoveel voorbijgangers te lezen is. De potentieel democratiserende functie van straatpoëzie, die veel initiatiefnemers van straatgedichten als doel nastreven, blijkt ook een hoofdrol te spelen voor de dichters.

Deze manier van verbanden leggen tussen de materiële en linguïstische code komt daarentegen zelden voor bij letterkundigen die over die gedichten schrijven. H.G. van den Doel koos bijvoorbeeld het gedicht op het Monument op de Dam van Holst als één van de acht gedichten in *creatief gedichten lezen. analyses van moderne poëzie* (1968), een boek dat hij speciaal uitbracht voor docenten die door de mammoetwet hun literatuurlessen meer op tekstanalyse moesten toespitsen dan op literatuurgeschiedenis (Van den Doel 1968: 7). In zijn dertien pagina's tellende analyse van het gedicht merkt hij slechts twee dingen op over de drager van de poëzie. Ten eerste dat het gedicht evenals het monument verschillende niveaus heeft (maar hij gaat vervolgens enkel in op de niveaus van de linguïstische code en niet op die van de materiële code of de relatie tussen die twee). Ten tweede merkt hij op dat de zinnen in hoofdletters achter elkaar staan (maar deze observatie gebruikt hij enkel om de vraag op te werpen of de tekst poëzie of proza betreft).



*Afbeelding 30. Een gedicht van Adriaan Roland Holst op het Monument op de Dam in Amsterdam.
Foto: Flickr.com.*

Om dieper in te gaan op de betekenisvolle relatie tussen de linguïstische en materiële code van straatpoëzie, beschrijf ik hieronder de verschillende lagen van die materiële code en presenteer ik material readings van het gedicht ‘Het carillon’ van Ida Gerhardt.

4.3 Materiële code

De materiële code van straatpoëzie bestaat uit verschillende lagen, die allemaal kunnen bijdragen aan de betekenis van het gedicht of citaat op die plek. Hieronder loop ik de drie lagen langs, waarbij ik voor iedere laag stilsta bij de betekenisgenererende mechanismen die op dat niveau van de materiële code in werking kunnen treden. De mechanismen die ik aangaande de eerste laag (oftewel de context van een straatgedicht) bespreek, zijn de mogelijke koppeling met de locatie, het gebruik van de stijlfiguur prosopopoeia en de pragmatische lyrische aanspreking. Op het niveau van de tweede laag (de specifieke materiële drager van de tekst) ga ik in op de mogelijke zelfreferentialiteit, ironie, betekenisverandering door isolatie en wijziging van het genre. Ten slotte richt ik me bij het onderzoeken van de derde laag van de materiële code (de verschijningsvorm van de tekst) op de vormgeving, de iconiciteit, de eventuele aanpassingen in de linguïstische code en de mogelijke schriftelijke interactie tussen de poëzie en de voorbijgangers.

De eerste laag van de materiële code is de omgeving van het straatgedicht. Veel gedichten die te lezen zijn in de openbare ruimte hebben een relatie met die plek, bijvoorbeeld doordat het gedicht verwijst naar een historische gebeurtenis op of in de buurt van die locatie of naar een dichter die daar gewoond of gewerkt heeft. Als de poëzie speciaal voor die plek geschreven is, komt het voor dat het straatgedicht die relatie expliciteert in de tekst van het gedicht zelf of in een paratekst. Als een straatgedicht uit een bestaande bron is gehaald, kan de relatie impliciet zijn. Een voorbeeld is het gedicht ‘Alpejagerslied’ van Paul van Ostaijen, dat op de gevel van het ingangsbouw van de Sociale Wetenschappen in Leuven staat (Afbeelding 31). De faculteit koos dit gedicht van Van Ostaijen – over twee mannen die elkaar op straat tegenkomen en elkaar kort begroeten door de hoge hoed van het hoofd te lichten – volgens de Vlaamse socioloog Koenraad Matthys omdat de thematiek zo goed past bij wat er in het gebouw onderzocht en onderwezen

wordt: ‘omdat het gaat over sociale conventies is het zeer toepasselijk voor ons vakgebied’ (Van Houdenhove 2014).³⁶⁵ De locatie activeert dus bepaalde betekenislagen in het gedicht, die wellicht in een versie van het gedicht op een andere locatie minder prominent zouden zijn.



Afbeelding 31. Een gedicht van Paul van Ostaijen op een gebouw van de Sociale Wetenschappen in de Parkstraat in Leuven. Foto: Stratpoezie.nl.

In de eerste laag van de materiële code van straatpoëzie moet ook het fenomeen geplaatst worden van wat ik de pragmatische lyrische aanspreking noem. Deze houdt in dat er sprake is van een lyrische aanspreking (een ‘ik’ spreekt een ‘jij’ aan en die niet terugspreekt), waarbij er signalen in de

³⁶⁵ Het gevelgedicht heeft overigens ook een architecturale functie. De architecten Poponcini en Lootens gebruikten het gedicht als zonnewering – door de letters uit te snijden in gegalvaniseerde stalen platen – ‘opdat het op warme dagen geen broeikas zou worden achter de zuidelijke gevel’. Vormgever Henk Visch plaatste de bovenste regels van het gedicht in een groter font dan de onderste, zodat het hele gedicht leesbaar is vanaf de begane grond (Van Houdenhove 2014).

linguïstische code zijn die erop wijzen dat de aangesprokene de reële poëziegebruiker is die op dat moment het gedicht leest. Bij een pragmatische lyrische aanspreking in straatpoëzie komt de context van de aanspreking in de linguïstische code overeen met de context van de reële lezer in de materiële code; het gedicht spreekt de lezer op straat aan en thematiseert daarbij vaak de handeling van het lezen van poëzie op die specifieke plek en in die specifieke drager. Dit plaatst de lezer in de positie van lezer én aangesprokene, in plaats van in de positie van lezer en 'luistervink', wat normaliter de positie is van de lezer van lyriek.³⁶⁶

In de tekst van 'Een goed stadsgedicht' van Stijn Vranken, te lezen wanneer de Londenbrug in Antwerpen openstaat, wordt er bijvoorbeeld een 'u' aangesproken (Afbeelding 32), waarbij de aspecten die aan de 'u' worden toegeschreven – u herkent een goed stadsgedicht meteen, u wordt verrast door het gedicht en het gedicht stelt u een vraag – tijdens de lectuur van het straatgedicht ook daadwerkelijk het geval kunnen zijn. Ook de eigenschappen van het stadsgedicht die in het straatgedicht worden beschreven – een rake titel, het opent gevat, het hangt in de weg (letterlijk en figuurlijk) aan de onderkant van een enorme brug, het is grappig, het verrast en het stelt een vraag – kunnen als 'waar' worden ervaren tijdens het lezen. De lezer van het gedicht kan zich door deze kenmerken – waarvan sommige extra nadruk krijgen door de opvallende rode kleur van de woorden – dus heel direct en persoonlijk aangesproken voelen, wat extra kan bijdragen aan het verrassende en humoristische effect van het straatgedicht.



Afbeelding 32. Een gedicht van Stijn Vranken op de Londenbrug in Antwerpen, enkel te lezen wanneer de brug openstaat. Foto: Nieuwsblad.be.

³⁶⁶ De aangesprokene is dan een afwezige persoon of entiteit die door het lyrisch subject wordt aangesproken, terwijl de lezer als bijstaander 'meeluistert'. Deze lyrische situatie komt overigens ook voor in straatpoëzie, bijvoorbeeld in de strofe uit het gedicht 'Adrianus VI' van Els van Stalborch dat te lezen is op de Pausdam in Utrecht, waarin het lyrisch subject de eerste en enige Nederlandse paus uit de zestiende eeuw aanspreekt, en in het gedicht 'Tyne Cot' van Jan Theuninck op de Britse militaire begraafplaats boven Zonnebeke, waarin het lyrisch subject de in de Eerste Wereldoorlog omgekomen soldaten aanspreekt.

Hetzelfde geldt voor het gedicht 'Dit zegt de muur' van Rutger Kopland in de Sint Vitusstraat in Naarden (Afbeelding 33). Door de jij-vorm en de gebiedende wijs wordt de reële lezer aangesproken en benoemt het gedicht wat die lezer op dat moment aan het doen is (omhoog aan het kijken en het gedicht aan het lezen) en wat die wellicht aan het doen is (onder andere even vergeten wie en waar hij of zij is). De pragmatische lyrische aanspreking kan onder andere vervreemding opwekken: door de combinatie van de linguïstische en materiële code komt Koplands gedicht in Naarden in zekere zin 'tot leven' en kan de lezer het idee hebben te ervaren hoe het zou zijn als een muur echt kon spreken.³⁶⁷ Kopland gebruikt hiervoor de stijlfiguur prosopopoeia³⁶⁸, een vorm van personificatie waarbij een levenloos object een stem krijgt.³⁶⁹



Afbeelding 33. Een gedicht van Rutger Kopland in de Sint Vitusstraat in Naarden. Foto: *Straatpoezie.nl*.

³⁶⁷ Rutger Kopland speelde vaker met het aanspreken van de reële lezer en het verwijzen naar de materiële drager in zijn straatgedichten. In Leeuwarden ligt er bijvoorbeeld op de Boterhoek een tegel met het gedicht 'Een steen in Leeuwarden': 'Je staat te lezen en daar staat / in Leeuwarden ligt voor mij / een steen en die is deze. / Maar nu je dit leest / ligt hij te zeggen / in je hoofd ben ik voor jou / geen steen meer.'

³⁶⁸ De term 'spreekende objecten'-gedichten wordt ook wel voor dit fenomeen gebruikt (zie bijvoorbeeld Milnor 2014: 63).

³⁶⁹ Marco Goud merkt op dat deze stijlfiguur vaker wordt gebruikt in gedichten die speciaal worden geschreven voor de openbare ruimte (Goud 2008: 245). In het besproken gedicht van Kopland wordt er met de stijlfiguur gespeeld omdat het gedicht niet de muur of het gebouw in de ik-vorm een stem geeft, zoals bijvoorbeeld Gerrit Kouwenaar doet in 'stenen gedicht' dat op een wooncomplex aan de Panamalaan in Amsterdam is aangebracht of Ingmar Heytze doet in het gedicht 'De schuilkerk spreekt' aan de Oudegracht in Utrecht, maar een lyrisch subject in de derde persoon over de muur spreekt en in directe rede weergeeft wat die muur zegt. In zekere zin laat het lyrisch subject de muur spreken, vergelijkbaar met de pragmatische situatie waarin de initiatiefnemer van het muurgedicht (in Koplands geval 'Stichting Gedichten op de Muur in de Vesting Naarden') de muur in figuurlijke zin laat spreken.

De aanspreking in straatgedichten met een pragmatische lyrische vorm is een voorbeeld van interpellatie, in de woorden van de Franse filosoof Louis Althusser. De directe aanspreking zorgt ervoor dat de aangesprokene gedwongen wordt een subjectpositie in te nemen, waarbij in de aanspreking zelf de condities van die subjectpositie vervat zitten (Althusser 1971: 11). De aanspreking in het gedicht van Kopland zorgt er bijvoorbeeld voor dat je 'moet' voelen dat je zweeft en tijdens het lezen van het gedicht van Vranken 'moet' je je bijvoorbeeld afvragen of het schip de tijd vervoert die je staat te verliezen. In andere gevallen is de 'opdracht' veel explicieter. In het gedicht dat Jan Engelman speciaal voor het verzetsmonument op het Domplein in Utrecht schreef, wordt de lezers bijvoorbeeld op een gebiedende wijs verteld wat hen te doen staat ('Gedenk uw dooden' en 'Draag voort hun vlam'). De lyrische aansprekingsvorm (op het niveau van de linguïstische code) is dus in zichzelf al ideologisch. De materiële vorm (op het niveau van de materiële code) is bij straatpoëzie ook al in zichzelf ideologisch te noemen – zoals ik reeds besprak – wat ervoor zorgt dat straatpoëzie met een pragmatische lyrische vormgeving op meerdere manieren ideologisch geladen is.³⁷⁰

De tweede laag van de materiële code van straatpoëzie is de specifieke materiële drager van de tekst. Het is in deze laag dat de zelfreferentialiteit van straatpoëzie tot stand kan komen. Dit is het geval wanneer straatgedichten in de linguïstische code verwijzen naar de materialiteit van hun eigen drager, zoals 'muur', 'steen' 'straat', 'glas'³⁷¹, maar ook bijvoorbeeld 'spruit' of 'broodkruimel'.³⁷² De zelfreferentialiteit van poëzie in boeken, die bijvoorbeeld aan te wijzen is in isotopieën rond 'pen', 'papier' en 'hand' en in deiktische woorden, wordt geregeld beschouwd als een autonomistisch kenmerk van poëzie; een 'hier' of 'nu' in een gedicht verwijst naar een tijdstip en plaats die enkel in de talige werkelijkheid van dat gedicht bestaan. De aard van deixis is in het geval van straatpoëzie echter veel minder autonomistisch. Deiktische elementen van gedichten in de openbare ruimte verwijzen namelijk expliciet naar een werkelijkheid die direct buiten het gedicht bestaat, zoals de drager, de locatie en de lezer. In bovenstaand gedicht van Kopland (Afbeelding 33) is er bijvoorbeeld sprake van ruimtedeixis ('deze muur', 'daar'), persoonsdeixis ('je') en tekstdeixis

³⁷⁰ Vanuit een marxistisch ideologiekritisch perspectief is vaker beweerd dat de linguïstische code van poëzie op zichzelf al ideologisch is (zie bijvoorbeeld Eagleton 2002) en George Bornstein schreef eerder al over de ideologische aspecten van de materiële code van poëzie, die hij de bibliografische code noemt (Bornstein 2001).

³⁷¹ Marco Goud bespreekt enkele voorbeelden hiervan in Goud 2007. Uiteraard kunnen gedichten in de openbare ruimte ook naar boekgerelateerde thema's verwijzen. In zulke gedichten ontstaan spanningen tussen de materiële code waaraan het gedicht refereert (het papieren boek) en de materiële code waarin het gedicht bestaat (bijvoorbeeld een muur of steen in de openbare ruimte). Het gedicht 'Onvervreemdbaar' van Ida Gerhardt handelt bijvoorbeeld over het lezen van papieren boeken en is op verschillende plekken in de openbare ruimte van Nederland aangebracht vóór en bij boekhandels en bibliotheken. De leeservaring die centraal staat in de linguïstische code van dat gedicht (het individueel en in stilte lezen van boeken, 'ver van de dagelijksheid vandaan') contrasteert met de leeservaring die de lezers van dat gedicht in de openbare ruimte hebben; in een non-boekdrager, in een collectieve en sociale ruimte en midden in de alledaagse context van de openbare ruimte.

³⁷² Het titelloze gedicht 'Elke spruit van de aarde / keert weer in haar schoot' van Nick J. Swarth was bijvoorbeeld in 2012 tijdelijk te lezen in het Turkaabos in Diessen, waarbij de letters gevormd waren door 794 spruitjes die op een boomstronk waren bevestigd, in een ontwerp van Sander Neijns (Onsitepoetry.eu). En de regels 'het besef / een broodkruimel te zijn / op de rok van het universum' van Lucebert waren in 1991 tijdelijk te lezen langs de Kromme Nieuwegracht in Utrecht, in het kunstwerk 'Woorden Uit Brood Op de Plank', waarbij de letters gevormd waren uit brood, in opdracht van Lucebert gemaakt door een meesterbakker (Deiters 1991).

(‘dit gedicht’).³⁷³ De zelfreferentialiteit van straatpoëzie kan ook een vorm van iconiciteit zijn. Wanneer de linguïstische code van een gedicht over een materialiteit gaat die overeenkomt met de materiële code van de tekst, vallen vorm en inhoud samen en is de poëzie iconisch.³⁷⁴

De tweede laag van de materiële code van straatpoëzie is bovendien de laag waarin het isoleren van tekst kan leiden tot genrewijziging en betekenisverandering. Met de eerste term bedoel ik dat teksten die in andere versies vanuit een institutioneel perspectief geen poëzie zijn, in de openbare ruimte toch als poëzie beschouwd kunnen worden. De negen teksten van C.C.S. Crone die op verschillende muren in Utrecht te lezen zijn, komen stuk voor stuk uit zijn *novelles*, maar worden door velen beschouwd als poëzie. Andere voorbeelden zijn liedteksten³⁷⁵, essaycitatens³⁷⁶, romanfragmenten³⁷⁷, activistische teksten³⁷⁸ en ‘versieringsteksten’³⁷⁹ die in de openbare ruimte als poëzie worden beschouwd (gebaseerd op het feit dat al deze tekstsoorten door mensen zijn aangemeld op Straatpoezie.nl). Het isoleren van een citaat, in combinatie met het toevoegen van enjambementen en het verzorgen van een als ‘plechtig’ te ervaren vormgeving en presentatie in de openbare ruimte, lijken factoren te zijn om een tekst als poëzie te beschouwen.

Het plaatsen van een citaat in de openbare ruimte kan niet alleen het genre van die tekst wijzigen, ook de betekenis kan door het weglaten van de tekstuele context van een tekst (het weglaten van een deel van de linguïstische code dus) veranderen. Een voorbeeld waarbij dit gebeurt is het citaat ‘Walk smiling o’ver / this paradise’³⁸⁰, dat op een muur in de Byronstraat in Utrecht is aangebracht en afkomstig is uit het lange en verhalende gedicht ‘Childe Harold’s Pilgrimage’ van Lord Byron (Afbeelding 34). Door het isoleren van dat citaat lijkt de tekst een complete zin te zijn (benadrukt door de hoofdletter ‘W’) die de lezer in gebiedende wijs vertelt hoe op die plek gelopen dient te worden (waarbij het deiktische ‘this’ lijkt te refereren aan de directe omgeving). De twee regels die voorafgaan aan het citaat in het complete gedicht, laten echter zien dat er in de langere versie geen sprake is van gebiedende wijs, maar een beschrijving: ‘And peasant girls, with deep blue eyes, / And hands which offer early flowers, / Walk smiling o’er this paradise;’ (Byron 1831: 63).

³⁷³ Er is weinig onderzoek gedaan naar deixis in de bestudering van poëzie, in tegenstelling tot in taalkundig onderzoek, waarschijnlijk omdat, stelt Irena Barbara Kalla, deixis in poëzie ‘als bijzonder onbetrouwbaar element wordt beschouwd, als “pseudo-deixis” in de bewoordingen van Jonathan Culler’ (Kalla 2013: 279). Jonathan Culler stelt dat deixis in poëzie vooral zo weinig onderzocht is omdat de vorm als *gênant* wordt ervaren (hij richt zich op persoonsdeixis, in de vorm van de apostrofe) (Culler 1981). Een andere reden is dat deixis wordt beschouwd als een restant van de orale oorsprong van poëzie die nu (zogenaamd) niet meer relevant is, waarbij een dichter een publiek aansprak (of toezong) dat in dezelfde tijd en op dezelfde plaats aanwezig was. Zie voor een uitwerking van het ontbreken van deixisonderzoek in de bestudering van poëzie: Engler 1987: 65-74.

³⁷⁴ Straatpoëzie kan ook in de derde laag van de materiële code iconisch zijn, zoals ik hieronder toelicht.

³⁷⁵ Bijvoorbeeld een tekst van Hans Dorrestijn uit het lied ‘De keukenprinses’ van de LP *Bofkont* (1974) op een muur in de Achterdoelen in Ede. Het citaat luidt: ‘Niet alles wat mijn moeder kookt / dat smaakt ons even fijn / Maar de nasmaak krijg je makkelijk weg / met zeep en terpentijn’.

³⁷⁶ Bijvoorbeeld een citaat van Erasmus op een zuil op het Kruisplein in Rotterdam afkomstig uit het satirische essay ‘Lof der zotheid’ (1511). Het citaat luidt: ‘De / belangrijkste / voorwaarde / voor / geluk / is / dat je wilt zijn / wat je bent’.

³⁷⁷ Bijvoorbeeld een fragment uit het prozawerk ‘Ideeën’ (of ‘Ideen’) (1879) van Multatuli aan de Marktgracht in Almere en in de Van Oldebarneveltstraat in Rotterdam. Het citaat luidt: ‘van de maan af / gezien zijn we / allen even groot’.

³⁷⁸ Zoals Loesje-posters.

³⁷⁹ Zoals het ‘woord’ ‘Toetoetoeoeoet’ op een parkeergarage in de Boezemweg in Rotterdam.

³⁸⁰ Het woord ‘o’ver’ op de muur is niet enkel een wijziging ten opzichte van de langere versie van het gedicht (waar ‘o’er’ staat), het is ook een spelwijze die ingaat tegen de regel dat een apostrof gebruikt wordt om het weglaten van een letter aan te duiden (en kan daardoor gezien worden als een fout).



Afbeelding 34. Een citaat uit een gedicht van Lord Byron in de Byronstraat in Utrecht. Foto: Straatpoëzie.nl.

Ook in het geval van het citaat ‘de meeste / mensen / zijn andere / mensen’ van Oscar Wilde, dat langs de Crooswijkse singel in Rotterdam te lezen is, is er sprake van een betekeniswijziging door isolatie. Dit citaat kan voor Rotterdammers een intertekstuele relatie aangaan met de tekst ‘de omgeving / van de mens / is de medemens’ van Jules Deelder, dat verderop in de stad te lezen is langs de Nieuwe Binnenweg.³⁸¹ Beide citaten zijn in neonletters aangebracht op een muur en bevinden zich in een sociale context: Deelders woorden staan tussen de terrassen van horecagelegenheden en het citaat van Wilde staat op het gebouw van Stichting Pameijer, die mensen ondersteunt voor wie deelnemen aan de samenleving lastig is, bijvoorbeeld door psychische problemen of een verstandelijke beperking. Beide teksten zijn bovendien op te vatten als een positieve en geëngageerde boodschap aan de voorbijganger over de sociale omgang met anderen.³⁸² De oorsprong en het genre van het citaat van Wilde zijn echter veel minder opbeurend en verkondigen een veel negatievere boodschap over de mensheid. Ook al beschouwen velen de tekst als een gedicht³⁸³, in werkelijkheid zijn de woorden afkomstig uit een lange brief – die naderhand onder de titel ‘De Profundis’ verscheen – die Oscar Wilde na zijn veroordeling wegens sodomie vanuit de gevangenis in Reading naar zijn vriend Lord Alfred Douglas stuurde in 1897. In die brief schreef de Ierse dichter: ‘Most people are other people. Their thoughts are someone else’s opinions, their lives a mimicry, their passions a quotation.’ (Wilde 2007: 1084)

³⁸¹ Dit soort intertekstualiteit in en tussen straatpoëzie komt ook in explicietere vormen voor, zoals de regel ‘Van alles is weer waardeloos’ van Jack Segbars, dat in 1997 in neonletters werd aangebracht op het ateliergebouw op Rotterdam-Zuid. De regel is een anagram van en een reactie op de regel ‘alles van waarde is weerloos’ van Lucebert op de Blaak. ‘Dit gebied is armer en kent veel sociale problemen. Zo vormt het een tegenbeeld voor het beeld in het centrum van de stad’, lichte Segbars zijn regel toe. ‘Met de verhaspeling van de tekst, wordt een commentaar geleverd op het originaliteitsdogma van de moderne kunst. [...] Het is ook een verzuchting over de openbare kunst in het algemeen. Tot slot wil het een vrijplaats zijn voor negativisme, als tegenhanger voor een opgedrongen positiviteit.’ (Segbars z.j.)

³⁸² Paul Walters schreef in 2016 over het muurcitaat van Wilde bijvoorbeeld: ‘Zo aan die gevel straalt het iets uit als “We zijn allemaal anders, en daarin hebben we elkaar te respecteren”’ (Walters 2016).

³⁸³ Zelfs de gemeente Rotterdam refereert aan de tekst als poëzie: ‘De regel komt uit het gedicht van de Engelse Oscar Wilde’ (Gemeente Rotterdam 2019).

Een laatste mogelijk aspect van de tweede laag in de materiële code van straatpoëzie is ironie. Een spanning tussen de linguïstische en materiële code van een straatgedicht kan uitnodigen tot een ironische lezing van die poëzie, die niet altijd geactiveerd wordt in de boekversie van hetzelfde gedicht. Een voorbeeld is 'Aan mijn eigen gedicht' van Wisława Szymborska (Afbeelding 35), dat in een vertaling van Karol Lesman te lezen is op een buitenmuur van het voormalige pand van uitgeverij De Geus aan de Oude Vest in Breda en als een 'souvenir' achtergelaten werd door Annemarie Jans en Eric Visser, die in 2016 die uitgeverij verhuisden naar Amsterdam (Hendriks 2017). Het ironische aan dit muurgedicht is dat het lyrisch subject in de aanspreking van het gedicht vier opties langsloopt aangaande het lot van het gedicht, maar dat geen van de mogelijkheden inhoudt dat het gedicht op een muur terecht komt, terwijl de reële poëziegebruiker op die plek die mogelijkheid aan den lijve ondervindt.



Afbeelding 35. Een gedicht van Wisława Szymborska (op de muur staat Wisława), in een vertaling van Karol Lesman, aan de Oude Vest in Breda. Foto: BNdeStem.nl.

De derde laag van de materiële code van straatpoëzie is het ontwerp van de tekst, waarbij onder andere lettergrootte, kleur, lay-out en de materialiteit van de letters een rol spelen. Voor het gedicht 'De Letters van Utrecht', dat gebeiteld is in de stoep van de Oudegracht in Utrecht, is bijvoorbeeld speciaal een nieuw lettertype ontworpen door Hanneke Verheijke van 'Avant La Lettre'. Het gedicht wordt iedere zaterdagmiddag op straat uitgebreid met één letter- of leesteken dat ter plekke in een steen wordt gebeiteld. De tekst wordt geschreven door het Utrechts Stadsdichtersgilde (ongeveer honderdvijftig tekens per dichter), waarbij het idee is dat toekomstige generaties dichters het gedicht voor altijd blijven verder schrijven. Het font draagt bij aan de betekenis van het gedicht, leggen de initiatiefnemers uit, en heeft ook functionele eigenschappen:

Het is een eigentijdse letter geworden, waarbij de schreven verwijzen naar de handmatige manier van steenhouwen. De driehoekige schreefjes staan niet op iedere plek waar je ze zou verwachten, er staat er maar maximaal één per letter. Zo worden de letters niet te klassiek en krijgen ze een eigenheid die speciaal bij De Letters van Utrecht hoort. Er is bij het ontwerpen rekening gehouden met het steenhouwen. De letters zijn bijvoorbeeld op alle plaatsen even dik; ze worden dan ook overal even diep uit de stenen gehouwen en er zijn geen kwetsbare randjes of lijntjes (De Letters van Utrecht 2012).

Ook het lettertype dat sinds 1986 wordt gebruikt voor het project 'Poems on the Underground' in Londen draagt betekenis in zich. De gedichten zijn namelijk vormgegeven in het lettertype 'Johnston Underground'³⁸⁴, het font dat Edward Johnston in 1913 in opdracht van The Underground Electric Railways Company of Londen ontwierp en dat in 1916 in gebruik werd genomen. De belangrijkste reden voor Frank Pick, destijds Commercial Director van het ondergrondse metrosysteem, om over te gaan op een speciaal ontworpen lettertype was 'to redesign the company's posters and signage to make them more distinctive and stop them being mistaken for adverts' (Felton 2016). Honderd jaar later staat het lettertype over heel Londen – the Tube, bussen, boten, taxi's, trams en meer – en is het volgens de Britse grafisch vormgeving Paul Felton 'one of the most recognisable typefaces on the planet' (Idem). Door dit lettertype te gebruiken voor de gedichten die te lezen zijn in de metro's, worden de gedichten – die tussen de advertenties hangen – onderscheiden van reclame en in verband gebracht met de initiatiefnemer, de locatie en de geschiedenis van die locatie.

Niet alleen het lettertype kan een betekenisgevende rol spelen bij straatpoëzie, ook het ontwerp van de tekst kan daaraan bijdragen. Het titelloze gedicht van Ingmar Heytze op een muur in de Heycopstraat in Utrecht is bijvoorbeeld vormgegeven als een SMS-je op het scherm van een (oude) mobiele telefoon, te zien aan het rechthoekige witte vlak, het envelopicoontje linksboven en de twee 'knoppen' rechtsboven het gedicht (Afbeelding 36). Het ontwerp kan ervoor zorgen dat het gedicht als een letterlijke boodschap wordt gelezen dat het lyrisch ik 'van boven' naar de aangesprokene stuurt. Ook benadrukt het ontwerp – en de paratekst '160/160' – dat het gedicht behoort tot het subgenre 'SMS-gedicht', waarin gedichten, overeenkomstig met dat type bericht op de telefoon, precies honderdzes en twintig tekens lang moeten zijn, inclusief leestekens en spaties.

³⁸⁴ In sommige edities is de titel van het gedicht gezet in 'Johnston Underground' en de rest van het gedicht in 'Gill Sans', een lettertype dat een moderne variant is op 'Johnston Underground'.



Afbeelding 36. Een gedicht van Ingmar Heytze in de Heycopstraat in Utrecht. Foto: Elgar Snelders.

Het ontwerp van het straatgedicht kan ook iconisch zijn, zoals de hoger geplaatste letters 'op' en de gekleurde letters 'voor de bloemen' in een titelloos gedicht van Hans Vlek op een muur in de Korte Putstraat in Den Bosch laten zien (Afbeelding 37).



Afbeelding 37. Een gedicht van Hans Vlek in de Korte Putstraat in Den Bosch. Foto: Straatpoezie.nl.

Ook aanpassingen in de linguïstische code van straatgedichten ten opzichte van boekversies van die gedichten vallen in de derde laag van de materiële code. In Grossel staat sinds 2004 bijvoorbeeld een replica van een vroegere dorpspomp met daarop een kwatrijn van Ida Gerhardt: ‘Doe de welpomp zingen / wat diep in de aarde sliep / ten dagelicht kwam springen / het klare water diep.’ In de bundel *Buiten schot* (1947) luiden de regels in een veel langer gedicht van Gerhardt echter: ‘Ik deed de welpomp zingen / wat koel in de aarde sliep’. De wijzigingen zorgen ervoor dat het straatgedicht in de gebiedende wijs de lezer toespreekt, dat het woord ‘diep’ herhaald wordt en dat de regels metrisch anders lopen. Dat laatste was ook het effect van een toegevoegd woord in een muurgedicht van Gerard Reve in Machelen, dat door twee poëziekenners opgemerkt werd omdat het een afwijking in het metrum veroorzaakte (Nieuwsblad 2011).

Soms is bekend dat de aanpassingen bewust zijn doorgevoerd. Een voorbeeld is het muurgedicht ‘O muze in het morgenlicht / O minnares en slank gedicht / er is een godin verscholen’ van Jan Engelman in de Gouvernestraat in Rotterdam (Afbeelding 38). Die regels vormen de derde strofe in het gedicht ‘Vera Janacopoulos’, dat in de boeken van Engelman niet het woord ‘godin’, maar ‘god’ bevat.³⁸⁵ De vrouwelijke versie van dat woord op de muur creëert een semantische relatie tussen de drie regels – muze, minnares, godin – die in de boekenversie van het gedicht ontbreekt. Bovendien gaat de tekst via die drie woorden een relatie aan met de context (de eerste laag in de materiële code dus), namelijk de Gouvernestraat in Rotterdam, die bekendstaat als de ‘Muze Mile’, dankzij de verzameling muurgedichten die in die straat zijn aangebracht rond het thema ‘muze’, waaronder een citaat van de band Muse en twee regels van de Servische dichter Dejan Stojanovic.³⁸⁶



Afbeelding 38. Drie regels uit een gedicht van Engelman, in de Gouvernestraat in Rotterdam.
Foto: *Stratpoezie.nl*.

³⁸⁵ Dat de tekst op de muur afwijkt van eerdere versies van de tekst wordt aangegeven door de toevoeging van ‘Naar:’ vóór de naam van de dichter. Deze toevoeging ontbreekt in veel andere gevallen van straatpoëzie waarin wijzigingen zijn doorgevoerd in de linguïstische code.

³⁸⁶ De tekst van Muse luidt: ‘I traveled half the world / to say / You are my muse’. De regels van Stojanovic luiden: ‘Recognize your muze / among the multitude of whispers’.

Een laatste mogelijke aspect van de derde laag van de materiële code van straatpoëzie is de schriftelijke interactie tussen het gedicht en voorbijgangers. Het kunnen protestteksten zijn die mensen over of bij straatgedichten schrijven, zoals ‘Stop porno!’ over het gedicht ‘Aan een Roosje’ (Afbeelding 24 en 25), maar ook ludieke teksten, zoals op een Utrechtse gedenksteen met een tekst van Clare Lennart. De tekst³⁸⁷, die Lennart in 1960 over het Nicolaaskerkhof schreef en die in 1992 op een plakkaat werd aangebracht op een buitenmuur van de Nicolaïkerk, werd in april 2017 beklad door vandalen, die met hun graffiti reageerden op Lennarts woorden (Afbeelding 39).



Afbeelding 39. Een tekst van Clare Lennart op een muur van de Nicolaïkerk in Utrecht, met graffiti die voorbijgangers in april 2017 toevoegden. Foto: Dick Goosen.

Een voorbeeld van schriftelijke interactie tussen straatpoëzie en voorbijgangers die veel aandacht heeft gekregen in de media, is de aanpassing van het poëziecitaat op het verzetsmonument aan het Weteringcircuit in Amsterdam, op de plek waar tijdens de Tweede Wereldoorlog dertig verzetsstrijders werden gefusilleerd.³⁸⁸ In de nacht van 3 op 4 maart 2008 werd het poëziecitaat op het monument van verzetsstrijder Hendrik Mattheüs van Randwijk – ‘een volk dat voor tirannen zwicht, / zal meer dan lijf en goed verliezen / dan dooft het licht...’ – beklad. Het woord ‘tirannen’ werd aangepast tot ‘korannen’; een ongrammaticale meervoudsvorm van ‘Koran’, die overigens wel in het metrum van het citaat past. De vandalen reageerden hiermee hoogstwaarschijnlijk op de controversie rond de aankondiging van de anti-islamitische film *Fitna* (2008) (Verstraete 2017). De aanpassing kreeg felle kritiek, terwijl Geert Wilders de initiatiefnemers van de misdaad loofde.³⁸⁹ In

³⁸⁷ De tekst luidt: ‘De vroomheid, de schoonheid, de jeugd, de dood, / de waanzin en de ouderdom troffen hier te zamen’.

³⁸⁸ Mijn dank gaat uit naar Maria van Leeuwen, die in 2018 onder mijn begeleiding in de Research Master Nederlandse Literatuur en Cultuur aan de Universiteit Utrecht een essay schreef over deze casus en wier inzichten ik hier met toestemming deels heb gebruikt.

³⁸⁹ Op 15 april 2008 zei Geert Wilders tijdens een debat over zijn film *Fitna* (2008) in de Tweede Kamer: ‘Gelukkig zijn er in Nederland nog heel veel mensen die de capitulatie niet willen tekenen. Ik put moed uit hun verzet, bijvoorbeeld van de landgenoten die ’s nachts het monument van Van Randwijk in Amsterdam tijdelijk aanpasten. Even stond daar de tekst: “Een volk dat voor korannen zwicht, zal meer dan lijf en goed verliezen. Dan dooft het licht.”’ (Tweede Kamer 2008)

2017 plaatste PVV-Kamerlid Fleur Agema een foto van het aangepaste monument als ‘banner’ op haar Twitterpagina (Afbeelding 40), wat haar op heftige kritiek kwam te staan.³⁹⁰



Afbeelding 40. De foto van het aangepaste poëziedicaat van Henk van Randwijk op het verzetmonument aan het Weteringcircuit in Amsterdam die PVV-kamerlid Fleur Agema in 2017 tijdelijk gebruikte als Twitter-banner.

Het feit dat het aangepaste poëziedicaat in dit geval op een monument staat (een drager met veel betekenis en met een hoge waarde in de openbare ruimte) speelde duidelijk een essentiële rol in de reacties op beide incidenten. Aan het vandaliseren van een herdenkingsmonument wordt zwaar getild, zowel door het rechtssysteem, de overheid, de media, als de samenleving.³⁹¹ Ook de aard van de aanpassing hing direct samen met de kritiek; het ging dit keer niet om protest op het muurgedicht an sich en ook niet om ‘ludieke’ teksten in graffitivorm, maar een doelbewuste, zorgvuldig uitgevoerde en zeer politiek geladen aanpassing van het citaat. De aanpassing specificieerde wat er onder ‘het kwaad’ moet worden verstaan (volgens de vanden, Wilders en Agema: islamisering) en zorgde ervoor dat het monument tijdelijk een blik richtte op de (mogelijke) toekomst, in plaats van op het verleden.

Nu ik de betekenisgenererende mechanismen in de drie lagen van de materiële code van straatpoëzie heb toegelicht, presenteer ik hieronder de material reading van één specifieke casus.

4.3.1 Material readings

Het gedicht ‘Het carillon’ van Ida Gerhardt koos ik om verschillende redenen als material reading-casus in dit hoofdstuk. Ten eerste is Ida Gerhardt de dichter van wie de meeste gedichten aangemeld zijn op Straatpoëzie.nl (38 gedichten in totaal) en van wie dus hoogstwaarschijnlijk de

³⁹⁰ Harm Ede Botje richtte zich in *Vrij Nederland*, een blad waar Van Randwijk hoofdredacteur van was geweest, bijvoorbeeld tot Kamerlid Agema: ‘Weet je wel wie Henk van Randwijk is? Hij was als hoofdredacteur van *Vrij Nederland* niet alleen een dapper man die verhoren door de Duitsers doorstond, die zijn organisatie door de oorlog leidde, die na de oorlog als eerste op de Dam een toespraak hield, hij was ook links, heel erg links zelfs. Om in PVV-vocabulaire te spreken: een opperpriester van de Linkse Kerk. En jij, Fleur Agema, een van de PVV-angels, een van de vrouwen die Geert Wilders blijft volgen ondanks zijn minder-minder-uitspraken, zet een tekst op je Twitter-account van een man die – mocht hij nog leven – alle Marokkanen die jullie het land uit zouden willen zetten in huis zou nemen. Die zich juist verzette tegen een politiek van uitsluiting, die zich keerde tegen alles wat rechts was.’ (Ede Botje 2017)

³⁹¹ Bijvoorbeeld: ‘Een beroemd oorlogsmonument dat op walgelijke wijze wordt gebruikt voor politieke propaganda. Dichter bij heiligschennis kun je in Nederland niet komen.’ (Jole 2017)

meeste gedichten te lezen zijn in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. Ten tweede is Gerhardts gedicht 'Het carillon', samen met Gerhardts gedicht 'Onvervreemdbaar', het vaakst voorkomende gedicht in de database.³⁹² Ik bespreek hieronder drie non-boekversies van het gedicht, naast het gedicht in manuscript-, tijdschrift- en boekvorm. Deze casus biedt de kans om het belang van de drager van poëzie te onderzoeken door in een comparatieve studie de betekenisvolle rol van de linguïstische en materiële codes bloot te leggen.

Dat de historische context van het gedicht 'Het carillon' – zoals het feit dat Gerhardt het gedicht in 1941 schreef en het feit dat zij het schreef nadat ze het carillon een lied van Valerius hoorde spelen – aanleiding is geweest voor historici om het gedicht te bespreken in het kader van cultuurgeschiedenis, *cultural memory* en herdenkingscultuur is logisch. Dat dit gedaan is zonder zelfs te benoemen dat het gedicht zich ook fysiek op herdenkingsmonumenten bevindt, is des te opvallender.³⁹³

'Het carillon' in manuscript, tijdschrift en bundels

Ida Gerhardt schreef 'Het carillon' tijdens de Tweede Wereldoorlog, hoogstwaarschijnlijk naar aanleiding van het luisteren naar het carillon in Kampen, waar zij toen woonde en als leraar klassieke talen aan het Gemeentelijk Lyceum werkte (Koenen 2012: 298). Het manuscript van het gedicht dat zich in de collectie van het Literatuurmuseum bevindt (Afbeelding 41), toont een net en strak handschrift, waarin de interpunctie nadrukkelijk is aangegeven en alle hoofdletters zijn onderstreept; wellicht aanwijzingen die bedoeld waren voor de redactie en/of drukker van *De Gids*. In de materiële code valt het bovendien op dat Gerhardt een dubbele onderstreping heeft geplaatst onder de titel, vijf strepen onderaan het gedicht heeft gemaakt en rechtsonder haar naam inclusief initialen en twee keer de woorden 'oorlogsjaar 1941' heeft genoteerd.

³⁹² Op Straatpoëzie.nl staat 'Het carillon' op vier plekken aangegeven op de kaart. Daarnaast is het gedicht op nog drie plekken in Nederland te lezen, maar omdat deze plekken strikt gezien geen openbare ruimte zijn (twee keer een kerkklok en een keer in de hal van een gebouw), staan ze niet aangegeven op Straatpoëzie.nl.

³⁹³ De historicus Susan Legêne plaatste bijvoorbeeld in het hoofdstuk 'Canon van verschil. Musea en koloniale cultuur in Nederland' in het boek *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (2005) het gedicht 'Het carillon' in een historische context en koppelde het aan de manier waarop 'de canon van de vaderlandse geschiedenis' zich ontwikkelt, maar liet de rol van het gedicht in de openbare ruimte geheel onbenoemd (Legêne 2005: 127), terwijl zes van de zeven versies van 'Het carillon' in de (semi-)openbare ruimte in 2005 al jaren bestonden.

Het Carillon

Ik zag de menschen in de straten,
hun armor en hun grouw gezicht, -
toen streek er over de gelaten
een luisteren, een vloed van licht.

Want boven in de klokketoren
na 't donker - bronnen vreeslaan
lieto over heel de stad te hooren
de bucardier te spelen aan.

Valtrius: - een statig ningen
waarin de zwart klak bewoog,
doorstrooid van lichter sprankelingen,
„Wij slaan het oog tot 't omhoog.

En rijn tusschen de naamloos velen,
gedrongen aan de huiminkant
slond ik te luisteren naar dit spelen
dat nono van mijn geschonden land.

Dit spraktoort samenkomen
in Hollonds licht over de stad, -
Nooit heb ik wat ons werd ontnomen
noo bitter, bitter lijfsood.

Jela G. M. Gerhardt
Oorlogsjaar 1941

Oorlogsjaar 1941

Abbeelding 41. Handschrift van 'Het carillon' uit 1941. Foto: Collectie Literatuurmuseum, © A.P. ten Bosch.

In augustus 1941 verscheen het gedicht in *De Gids* (jaargang 105, deel III, p. 93). De materiële code van deze versie bestaat uit het feit dat het gedicht hier onderdeel werd van een tijdschrift dat, opgericht in 1837, al meer dan een eeuw bestond en waarvan de redactie tijdens de Tweede Wereldoorlog om moest gaan met kwesties rond het wel of niet publiceren van politieke teksten in bezettingstijd. Het lukte de redactie om *De Gids* buiten de Nederlandsche Kultuurkamer te houden, maar het wakend oog van de bezetter had zeker invloed op de inhoud van het blad. Dit is zowel te zien aan de linguïstische als aan de materiële code van 'Het carillon'. De tekst 'oorlogsjaar 1941', dat in het handschrift zelfs twee keer vermeld staat, is niet overgenomen in *De Gids*. De kans bestaat dat dit als overbodig werd beschouwd (alle lezers wisten uiteraard dat 1941 een oorlogsjaar was) of dat deze tekst later is toegevoegd aan het manuscript, maar het is ook mogelijk dat er niet gekozen is voor een expliciet verband met de oorlog, om de kans te verkleinen dat het gedicht de bezetter

tegen de borst zou stuiten. Dat de redactie hiermee rekening hield, is te zien aan grote wijziging³⁹⁴ in de linguïstische code: in de laatste regel van de vierde strofe is 'mijn geschonden land' vervangen door 'mijn geteisterd land'. Uit briefwisselingen tussen Gerhardt en *De Gids*-redactie blijkt dat Gerhardt verzocht werd 'geschonden' te vervangen. De redactie stelde het alternatief 'heldhaftig' voor, maar daar was Gerhardt het niet mee eens³⁹⁵, waarna uiteindelijk werd gekozen voor 'geteisterd'.³⁹⁶

Toen Gerhardt het gedicht als slotgedicht opnam in haar tweede bundel, *Het veerhuis* (1945) dat na de bezetting verscheen, veranderden de linguïstische en materiële code wederom. Gerhardt moderniseerde de spelling, voegde drie komma's toe, veranderde 'geteisterd' terug naar 'geschonden' en sloot het gedicht onderaan af met 'Oorlogsjaar 1941'. Bovendien plaatste ze het gedicht, samen met 'Mei 1940', in een afdeling met de titel 'Oorlogsverzen', een wijziging in de materiële code van het gedicht die de tekst expliciet in het kader van de Tweede Wereldoorlog plaatst. Deze historische en politieke betekenislaag van 'Het carillon' werd ook in andere materiële codes benadrukt, zoals bij de opname van het gedicht in de bloemlezing *Geuzenliedboek 1940-1945* (1975), samengesteld door H.M. Mos en M.G. Schenk³⁹⁷, en in de bloemlezing *Nooit heb ik wat ons werd ontnomen zo bitter, bitter liefgehad. Verzetspoëzie en geuzenliederen uit de jaren 1933-1945* (1995), waarvoor samenstellers C.J. Aarts en M.C. van Etten zelfs de twee slotregels van 'Het carillon' als titel van de bloemlezing kozen.³⁹⁸ De politieke aspecten van het gedicht in de context van de Tweede Wereldoorlog werden ook geactiveerd toen de drager van het gedicht een stem en de context van het gedicht de Nationale Dodenherdenking werd: op 4 mei 1973 droeg Henk van Ulsen, acteur en ex-leerling van Gerhardt, 'Het carillon' voor op de Dam in Amsterdam (Woestenledig 2010).

'Het carillon' in Schiedam

Op 4 mei 1955, tien jaar na de bevrijding, werd in het park de Plantage, aan de Gerrit Verboonstraat in Schiedam, een bronzen beeld van kunstenaar Jan van Luyn onthuld (Afbeelding 42), vlakbij het huis waar Ida Gerhardt van 1910 tot 1914 gewoond had.

³⁹⁴ Dit is de grootste wijziging, naast het feit dat de punt en het laatste aanhalingsteken in regel 12 zijn omgedraaid en in regel 15 'luisteren' in dienst van het metrum is vervangen door 'luist'ren'.

³⁹⁵ Gerhardt schreef in een brief aan de redactie: 'Want het vers valt er m.i. wel mee, als ik daaraan ga veranderen. Mijn overheerschend gevoel was een grenzeloos medelijden met deze geschonden mensen, in dit geschonden land. Valerius zingt van ons – geschonden – land. Zóó is de gedachtengang. "Heldhaftig" legt m.i. een geheel verkeerd accent. Als het gedicht aanstoot geeft, zal het voorlaatste vers dat eerder doen, dacht ik ("wat ons werd ontnomen"). Ik zou niet aarzelen met galgenhumor aan te voeren, dat R'dam niet geheel intact is – dat valt toch niet tegen te spreken.' (Van den Berg 2007: 47, originele onderstreping)

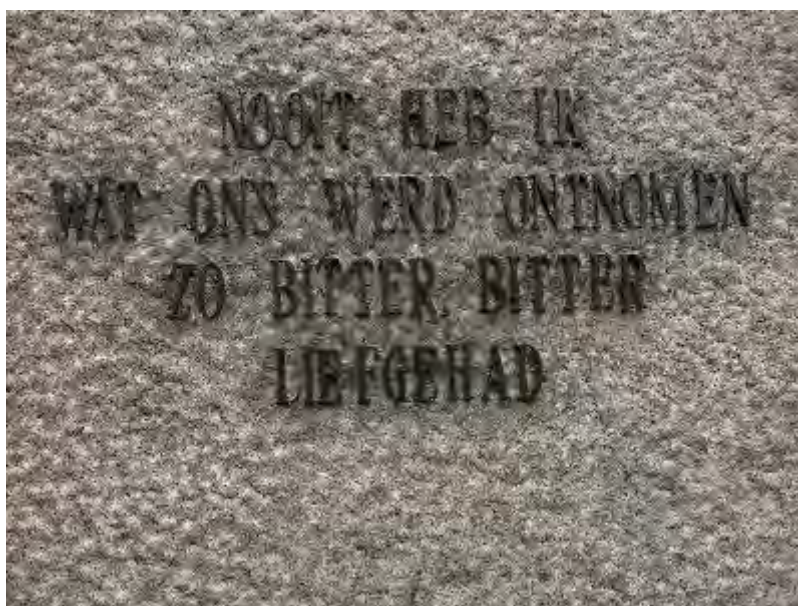
³⁹⁶ Opvallend genoeg impliceert Mieke van den Berg dat de tekst niet werd aangepast (Van den Berg 2007: 47) en stelt Rita Bonte zelfs expliciet dat de tekst ongewijzigd bleef (Bonte 1997: 227). Het is onduidelijk waarom Van den Berg en Bonte dit beweren. Het kan zijn dat Gerhardts partner, Marie van der Zeyde, heeft volgehouden dat het gedicht niet is aangepast, al is dit makkelijk te weerleggen door *De Gids* te raadplegen (tegenwoordig ook via DBNL).

³⁹⁷ Met 'geschonden land' en met een aantekening achterin: '*Het carillon*, door Ida Gerhardt. Geïnspireerd door klokkenspel in Kampen, van de Nieuwe Toren. Ida Gerhardt was daar lerares.' (Mos & Schenk 1975: XXI)

³⁹⁸ Gerhardt nam het gedicht zelf nog op in *Vroege Verzen* (1978), een selectie uit bundels die niet meer te verkrijgen waren, en in haar *Verzameld werk* (1980).



Afbeelding 42. Een citaat uit 'Het carillon' op een monument in de Plantage in Schiedam.
Foto: Standbeelden.VanDerKrogt.net.



Afbeelding 43. Een citaat uit 'Het carillon' op het monument in de Plantage in Schiedam. Foto: Schrijversinfo.nl.

Op de stenen sokkel staan de laatste elf woorden uit het gedicht 'Het carillon' (Afbeelding 43):

NOOIT HEB IK
WAT ONS WERD ONTNOMEN
ZO BITTER, BITTER
LIEFGEHAD

Het citaat bestaat in het manuscript, in *De Gids* en in *Het veerhuis* uit twee regels die het gedicht afsluiten. Hier zijn de twee regels door het toevoegen van twee enjambementen echter opgedeeld in vier regels. Het jambische metrum werkt ook in dit citaat, maar doordat de achttien metrische regels ontbreken die in andere versies aan deze woorden voorafgaan, ligt de klemtoon hier logischer op 'nooit' dan op 'heb', waardoor het citaat met een antimetrie begint en die foregrounding 'nooit' extra benadrukt (in het volledige gedicht dwingt het jambische metrum eerder tot een klemtoon op 'heb'). Bovendien ontbreekt door het isoleren van dit citaat het rijmschema, waardoor de woorden 'samenkomen' en 'stad' niet resoneren in respectievelijk 'ontnomen' en 'liefgehad'. De repetitio wordt door de plaatsing van 'zo bitter, bitter' in een eigen regel extra benadrukt en ook het woord 'liefgehad' kent foregrounding door het toegevoegde enjambement. De gecentreerde lay-out van het citaat zorgt er bovendien voor dat de woorden zagezegd leiden tot en uitkomen bij dat laatste woord, dat daardoor de kern wordt van het citaat.

Op het monument worden twee namen vermeld: 'J. v. LUYN - J.E. STOXEN', de kunstenaar en de kunstgieter die het standbeeld realiseerden. De naam van Ida Gerhardt wordt nergens vermeld, iets wat tot meerdere verzoeken leidde om de naam van de dichter alsnog toe te voegen aan het monument (Van den Berg 2007: 79). Door het ontbreken van Gerhardts naam, in combinatie met de vormgeving in metalen hoofdletters op de sokkel, de ontbrekende aanhalingstekens en het ontbreken van een punt aan het eind van de zin, functioneert de tekst eerder als de naam van het kunstwerk dan als een poëzicitaat. In combinatie met het bronzen beeld van de vrouw, wordt daarnaast het vermoeden gewekt dat de 'ik' in de tekst de vrouw is. Door het ontbreken van de viereenhalf overige strofen is de tekst bovendien breed interpreteerbaar. In de langere versie wordt het duidelijk dat 'zo' verwijst naar nooit (eerder) of naar een moment, namelijk het moment van het 'sprakeloze samenkomen' van de ik met andere 'mensen in de straten' die stilstaan en om te 'luisteren naar dit spelen'; het geluid van het carillon dat een lied van Valerius ten gehore brengt. Zonder deze context is het echter onduidelijk waar 'zo' naar verwijst en zou de tekst ook gelezen kunnen worden met een ander begrip van de combinatie van 'nooit' en 'zo', namelijk in de zin van 'dat heeft me nooit zoveel gedaan': 'wat ons werd ontnomen heb ik nooit zo liefgehad'. Dit is een lezing van de tekst die ingaat tegen de bestaande interpretaties van de regels in 'Het carillon'. Ook strookt de interpretatie niet met de functie van het standbeeld. Wel is het een lezing die mogelijk wordt gemaakt door de materiële code van de tekst.

Het kunstwerk werd in 1955 geplaatst als een bevrijdingsmonument dat de inwoners van Schiedam herinnert aan iedereen die tijdens de bezettingsjaren door oorlogsgeweld omkwam en aan 'de herwonnen vrijheid en vrede' (4en5mei.nl). Deze functie wordt echter niet geëxpliciteerd op de locatie: de parateksten die bijvoorbeeld verwijzen naar de datum van de onthulling van het beeld, het jaar waarin de tekst werd geschreven of de data van de Tweede Wereldoorlog, ontbreken. In die zin benadrukt de materiële code van de poëzie op deze locatie de esthetische waarde van de woorden, niet de politieke, ook al heeft de drager van de tekst een opgelegde functie die politiek en historisch is.

'Het carillon' in Groningen

Op 16 april 1995, vijftig jaar nadat de Groningers werden bevrijd, werd de laatste strofe van 'Het carillon' op een nieuwe luidklok in de Martinitoren geplaatst (Afbeelding 44):³⁹⁹

MARTINUS

DIT SPRAKELOZE SAMENKOMEN
EN HOLLANDS LICHT OVER DE STAD -
NOOIT HEB IK WAT ONS WERD ONTNOMEN
ZO BITTER, BITTER LIEFGEHAD.

Het citaat is in hoofdletters weergegeven op de klok, in een gecentreerde lay-out. Opvallend genoeg is er niet gekozen voor de strofen uit het gedicht waarin de klokken worden genoemd (de tweede en derde strofe), maar voor de strofe waarmee het gedicht wordt afgesloten. De titel van het gedicht is weggelaten en boven de strofe staat 'Martinus', de naam van de klok, waardoor deze naam de functie van titel van de tekst lijkt in te nemen. Onder de tekst staat 'Ida Gerhardt – oorlogsjaar 1941', een paratekst (dezelfde die in het manuscript en in *Het veerhuis* staat) die de naam van de auteur vermeldt, alsook het jaar waarin de tekst is geschreven en de situatie waarin het gedicht tot stand kwam. Deze informatie relateert aan de tekst die daar weer onder staat, waarin vermeld wordt dat de klok met deze tekst in gebruik werd genomen op de dag dat Groningen vijftig jaar bevrijd was.



Afbeelding 44. Een strofe uit 'Het carillon' op de luidklok 'Martinus' in de Martinitoren in Groningen.

Foto: Mieke van den Berg.

³⁹⁹ Naast de luidklokken heeft de Martinitoren een beiaard (carillon). Ida Gerhardt hoorde het carillon in de Martinitoren geregeld spelen toen zij als docent Oude Talen werkte op het Stedelijk Gymnasium in Groningen, van 1936 tot en met 1940, vooral toen ze in september 1937 verhuisde naar een kamer op het Martinikerkhof (Van den Berg 2007: 35). 'Het carillon' schreef ze zoals gezegd in 1941, toen ze naar Kampen was verhuisd, waar ze ook het carillon hoorde spelen.

In de materiële code van deze tekst worden twee betekenislagen uit het gedicht samen geactiveerd: het thema van de Tweede Wereldoorlog en het thema van het carillon. Opvallend is dat alle verwijzingen naar het carillon in de linguïstische code zijn weggelaten; de titel en de twee strofen over het carillon ontbreken. Deze semantische laag wordt echter vervangen door de materiële code; de materiële drager van de tekst is een klok.

‘Het carillon’ in Kampen

Op 16 april 1987 werd een door Rob Busser ontworpen gedenksteen op het Koeplein vóór de Nieuwe Toren in Kampen geplaatst, met daarop een citaat uit het gedicht ‘Het carillon’ (Afbeelding 45):

EEN TUSSEN DE
NAAMLOOS VELEN

Het citaat, uit de vierde strofe van ‘Het carillon’, is in witte hoofdletters weergegeven. Ten opzichte van de versie in *Het veerhuis* is het woord ‘En’ weggelaten aan het begin van het citaat. Hierdoor verschilt het aantal lettergrepen in dit citaat van het aantal lettergrepen in de regel in het complete gedicht, waardoor het metrum niet hetzelfde verloopt. Ook staan er, anders dan in de bundel, geen accenten op ‘een’, waardoor het lidwoord theoretisch ook als gelezen en uitgesproken zou kunnen worden met een sjwa. Daarnaast is er een enjambement toegevoegd tussen ‘de’ en ‘naamloos’, waardoor ‘naamloos velen’ benadrukt wordt.

Het woord ‘naamloos’ staat door het enjambement en de lay-out midden op de gedenksteen en neemt hierdoor een centrale positie in. Dit woord staat in een tegenstrijdige relatie met de enige andere tekst dan het citaat op de steen, namelijk de naam ‘IDA GERHARDT’, die in grotere en dikkere hoofdletters boven het citaat is geplaatst. De naam is door de materiële code prominent aanwezig en kan door de plaatsing als titel gelezen worden van het citaat, of als de persoon die door de daarop volgende tekst beschreven wordt (als in ‘Ida Gerhardt, zij is of was een tussen de naamloos velen’). Het feit dat Gerhardt hier juist wél een naam heeft (anders dan in sommige van de hierboven beschreven versies van het gedicht) en het feit dat het citaat tussen vele andere gedenksteden met namen en citaten ligt op het Koeplein⁴⁰⁰, zorgt voor een spanning tussen de materiële en linguïstische code. Gerhardt is op dit plein juist één tussen de vele naamhebbenden. Hier dient opgemerkt te worden dat het woord ‘naamloos’ in het citaat deel uitmaakt van de woordgroep ‘de naamloos velen’ en dus niet iets als ‘de vele naamlozen’ betekent. Het is niet zo dat er veel mensen zonder naam zijn; er zijn zoveel mensen, dat er geen naam voor bestaat, het zijn er onnoembaar veel.

⁴⁰⁰ Op het plein liggen dezelfde stenen met namen en citaten van andere Kampenaren.



Afbeelding 45. Een citaat uit 'Het carillon' op een gedenksteen op het Koeplein in Kampen.
Foto: Mieke van den Berg.

Anders dan in de andere materiële codes van versies van (delen van) 'Het carillon', wordt hier noch verwezen naar de thematiek van het carillon, noch naar die van de Tweede Wereldoorlog. De tekst is esthetisch (wat benadrukt wordt door de esthetische maar betekenisloze bloemen onder en naast het citaat) en biografisch (de naam van de auteur is een prominent aanwezige paratekst). Paratekstuele kennis die niet direct verbonden is aan de fysieke drager van de tekst is het feit dat Gerhardt in Kampen gewoond en gewerkt heeft en tijdens de bezetting het carillon in de Nieuwe Toren aan het Koeplein heeft horen spelen, waarna ze 'Het carillon' schreef.



Afbeelding 46. Een gedenksteen met een citaat uit 'Het carillon' op het Koeplein in Kampen.
Foto: Mieke van den Berg.

Tijdens het plaatsen van de gedenksteen op 16 april 1987 (Afbeelding 46) speelde W. Theo van Dijk, de zoon van de beiaardier Theo W. van Dijk die in de jaren veertig het carillon bespeelde, op verzoek van Ida Gerhardt op het carillon in de Nieuwe Toren het lied 'Heer die Uw tent in de hemelen spreidt' van Valerius, de zestiende-eeuwse dichter en componist Adriaen Valéry uit Middelburg. De regel 'Wij slaan het oog tot U omhoog', die tussen aanhalingstekens in het gedicht 'Het carillon' staat (maar niet is opgenomen op de gedenksteen), is een letterlijk citaat uit dat lied (opgenomen in *Nederlandsche Gedenck-clanck* (1626), een verzameling geuzenliederen uit de Tachtigjarige Oorlog waarin onder andere het verzet tegen de Spaanse bezetter wordt gethematiseerd). Door het lied op het carillon te spelen tijdens de onthulling van de gedenksteen werden, in de woorden van Gerhardt over dat evenement, 'de woorden "wij slaan het oog tot U omhoog" tot werkelijkheid en waarheid' (Van den Berg 2007: 43). Via deze gebeurtenis is er toch een verband gelegd tussen het citaat aan de ene kant en de historische ontstaansgeschiedenis en de door de Tweede Wereldoorlog beïnvloede thematiek van het gedicht aan de andere kant.

5. Conclusie

Het tegenkomen van gedichten in de openbare ruimte is een fenomeen dat al eeuwenlang bestaat en aan het begin van de eenentwintigste eeuw op nummer drie staat in de vaakst voorkomende poëzie-ervaringen onder Nederlandse volwassenen. De doelen waarmee straatpoëzie wordt gerealiseerd – het esthetisch verrijken van een buurt, het verheffen van het volk, het democratiseren van poëzie, het in herinnering houden van een deel van de (literatuur)geschiedenis, het creëren van een nationale of regionale identiteit en het bieden van een alternatief discours – worden soms, maar zeker niet altijd, behaald.

Straatpoëzie laat zien dat macht en zeggenschap over zowel de openbare ruimte als de poëzie complex zijn in deze vorm van non-boekpoëzie. Het muurgedicht 'Aan een Roosje' van Jacob van Lennep problematiseert door de top-down-uitvoering bijvoorbeeld de democratiserende werking van straatpoëzie en de activistische aanpassing van het Hendrik Mattheus van Randwijk-citaat op het verzetsmonument in Amsterdam laat bijvoorbeeld zien hoe politiek en zwaar beladen zowel de linguïstische als materiële code van straatpoëzie kunnen zijn.

Die materiële code van straatpoëzie bestaat uit verschillende lagen, waarop bepaalde poëtische mechanismen geactiveerd kunnen worden. De pragmatische lyrische aanspreking, die via deiktische woorden tot stand komt, speelt in straatpoëzie een belangrijke rol wat betreft het (letterlijk) aanspreken van reële gebruikers. De material readings van het gedicht 'Het carillon' van Ida Gerhardt laten bovendien zien dat de 'significance' van een gedicht kan verschillen naargelang de eigenschappen van de materiële code, ook wanneer de linguïstische code hetzelfde blijft.



POËZIJATOEAGES
POËZIE OP LICHAMEN

5. Poëzietatoeages. Poëzie op lichamen

‘Once upon a time, there were people who enjoyed quoting from classic literary texts, and people who enjoyed getting tattoos, and rarely the twain did meet. But tattoos have gone mainstream, and the result is a paradox of the digital age: Nowadays, nothing demonstrates a commitment to literature better than words inked on skin.’

Mark Lewis (2009)

‘The human body is the most personal canvas for self-expression and messaging.’

Aaron Deter-Wolf & Carol Diaz-Granados (2013: xi)

1. Inleiding: ‘performances of the self’

Onze huid vertelt van alles over ons, zoals onze leeftijd, gezondheid en de omgeving waarin onze voorouders leefden. Huid kan echter ook meer tonen dan enkel biologische feiten; omdat we met opzet onze huid kunnen aanpassen, verkondigt zij ook onze identiteit en individualiteit. In het boek *Skin. A Natural History* (2013) plaatst de Amerikaanse antropoloog Nina G. Jablonski in het hoofdstuk ‘Statements’ het tatoeëren van de huid centraal: dat is namelijk een van de langst bestaande en meest voorkomende manieren om een statement te maken. Al reeds millennia brengt de mens pigment aan op de huid – strikt gesproken *onder* de huid, door het pigment met een scherp voorwerp enkele millimeters onder het huidoppervlak te plaatsen – om permanente markeringen te maken. ‘People use their skin as a canvas,’ schrijft Jablonski, ‘to advertise their identity, their social status, and their social and sexual desirability.’ (Jablonski 2013)

De Britse historicus Jane Caplan, één van de grootste namen op het gebied van hedendaags onderzoek naar tatoeages (of tattoos; ik gebruik deze twee termen als synoniemen), stelt over de eenentwintigste eeuw: ‘Tattooing is now more physically and culturally visible than at any other time in Western societies.’ (Caplan 2010: 123) In Nederland en Vlaanderen is dit ook te merken: een op de negen inwoners van Nederland boven de twaalf jaar draagt een tatoeage, het aantal tattooshops in Nederland is tussen 2009 en 2017 bijna verdrievoudigd⁴⁰¹ en in België worden zo’n half miljoen nieuwe tatoeages per jaar gezet (Van Linge 2017; Van Poppel 2017). ‘Nog niet eens zo gek lang geleden waren zeelieden en dames van lichte zeden de enigen die paradeerden met een tatoeage,’ stelde de Nederlandse columnist Linda Akkermans in 2019 in het *Brabants Dagblad*, ‘maar een tattoo is inmiddels net zo burgerlijk als een Volvo, een labrador of een weekendje naar Center Parcs.’ (Akkermans 2019)

Tatoeages kennen een lange geschiedenis; ze worden al millennia lang om een grote verscheidenheid aan redenen gebruikt. Vooral in Westerse landen wordt de geschiedenis van de tatoeage gekenmerkt door negatieve connotaties. De twee betekenissen van het woord ‘stigma’ (of ‘stigmata’) geven dat goed aan: de letterlijke betekenis in het Latijn en Grieks is ‘steek, prik, brandmerk, merkteken’, terwijl de figuurlijke betekenis een ‘ongunstige stempel’ is. Beide betekenissen zijn van toepassing op de geschiedenis van het tatoeëren in het Westen. De vermeldingen van ‘stigma’ in klassieke teksten worden beschouwd als enkele van de oudste verwijzingen naar tatoeages in geschreven tekst en de negatieve connotaties rond het dragen van tatoeages zijn vanaf de Oudheid tot en met vandaag van toepassing (Jones 2000). Alhoewel het

⁴⁰¹ Er zijn bijna twaalfhonderd tattooshops in Nederland. Ter vergelijking: in de jaren tachtig waren dat er vijf (Van der Velden 2011).

ongunstige imago en de vooroordelen die tatoeages oproepen enigszins zijn afgenomen in hedendaagse Westerse culturen, bestaan die negatieve connotaties nog steeds.⁴⁰² De associaties tussen tatoeages en ‘de Ander’ – zowel de etnische ‘Ander’ (‘the savage’, ‘the primitive’) als de sociale ‘Ander’ (criminelen, matrozen, prostituees) – hebben ervoor gezorgd dat het samenbrengen van tatoeëren en literatuur niet voor iedereen een vanzelfsprekende combinatie vormde, zoals de Amerikaanse journalist Mark Lewis in het citaat bovenaan dit hoofdstuk stelt. Toch kent de literaire tatoeage een lange geschiedenis, die begint met het aanbrengen van tekst op de huid en via ‘The Tattoo Renaissance’ uitkomt bij de hype van de ‘literaire tatoeage’ in de eenentwintigste eeuw.

In dit hoofdstuk staat de poëzietatoeage centraal, een specifieke soort literaire tatoeage, die ik definieer als een permanente tatoeage waarin tekst verwerkt is die de drager zelf als poëzie beschouwt, waarbij het kan gaan om een compleet gedicht of een poëzied citaat.⁴⁰³ Poëzietatoeages zijn een interessante vorm van poëziegebruik omdat ze hele persoonlijke, vaak emotionele toe-eigeningen zijn van poëzie, die ver afstaan van de literaire actoren die vanuit een boekcentrisch perspectief op het literaire veld machthebbend zijn. Poëzietatoeages bestaan grotendeels buiten de auteursfunctie om: vaak hebben de auteurs, uitgevers of erven van de getatoeëerde tekst geen weet van de tatoeage en is er dus ook geen toestemming gevraagd voor het gebruik. Bovendien blijkt dat voor veel poëzietatoeagedragers de persoonlijke ‘significance’ van de gekozen poëzie van veel groter belang is dan de auteursintentie of de oorspronkelijke context van de woorden in het werk van de auteur.

Zowel de linguïstische als de materiële code van de poëzietatoeage zijn hierbij van belang: de ‘significance’ zit namelijk zowel in de tekst als in de drager van die tekst. Een tekstuele tatoeage is een uitnodiging om, zoals de literatuur- en mediawetenschapper Sonja Neef in 2006 uiteenzette, je niet ‘direct’ of ‘onmiddellijk’ op de betekenis van de getatoeëerde tekst te richten, zoals de neiging om *door* een boek heen te kijken naar de betekenis van een tekst, maar de betekenis te zoeken in de combinatie van de tekst en de drager: ‘Unlike writing on paper or on a computer screen, the signifier of tattooed writing cannot be conceived as an almost invisible medium that “immediately” links us to a signified meaning. Rather, it arrests the gaze and makes us aware that a tattoo, like ballet or theatre, takes the living body as its medium.’ (Neef 2006: 227) Dit betekent, legt Neef uit, dat tatoeages ‘performances’ zijn, want een tatoeage “‘does” the self’ (231). In dit hoofdstuk laat ik zien dat poëzietatoeages unieke en overtuigende vormen zijn van ‘performances’ van ‘the self’; vooral de functie van de poëzietatoeage als de uiting van een levensmotto toont dit aan.

Nadat ik aandacht heb besteed aan de geschiedenis van de tatoeage in het algemeen, de geschiedenis van de tekstuele tatoeage in het bijzonder en poëzietatoeages in Nederland en Vlaanderen aan het begin van de eenentwintigste eeuw, licht ik het empirisch luik van dit hoofdstuk toe en zet ik uiteen wat er bekend is over de gebruikers en het gebruik van poëzietatoeages. Daarna onderzoek ik de relatie tussen ‘buiten’ en ‘binnen’, door in te gaan op groepsprojecten, de reacties

⁴⁰² De Nederlandse schrijver en microbioloog Rosanne Hertzberger toonde in 2011 bijvoorbeeld in een *NRC*-column een vorm van walging ten opzichte van tatoeages; iets wat volgens Juliet Fleming nog bij veel mensen in de eenentwintigste eeuw het geval is en het best beschreven kan worden met Julia Kristeva’s term ‘abjection’ (Fleming 2000: 63). Hertzberger stelt onder de kop ‘Tatoeages, de ultieme minachting van het lichaam’ dat tatoeages een vorm van zelfverminking zijn, dat ze ‘het tragische gevolg [zijn] van een verregaande vorm van individualisme die welig tiert onder precies die 18-29 generatie’ en dat het terecht is dat mensen met tatoeages geweigerd worden door potentiële werkgevers: ‘Een tatoeage is direct bewijs dat iemand tot zeer discutabele maar onomkeerbare besluiten in staat is. Ik begrijp wel dat een werkgever zo iemand weigert. Dat zijn geen vooroordelen, dat zijn oordelen.’ (Hertzberger 2011)

⁴⁰³ Dit is ook de definitie die in de enquête over poëzietatoeages is gehanteerd (zie Paragraaf 3).

van dichters, de kritiek op het fenomeen, de economische aspecten en het gebruik van tijdelijke poëzietatoeages als promotiemateriaal. Ten slotte analyseer ik de materiële code van poëzietatoeages en presenteer ik een material reading van de Neeltje Maria Min-tatoeage van Sandra Hoving, een van de respondenten uit de poëzietatoeage-enquête.

2. Geschiedenis

Het oudste voorbeeld van een bewaard getatoeëerd lichaam is een Chinchorro-mummie uit Chili, die rond 6000 v.Chr. leefde en een 'snortatoeage' droeg op de bovenlip (Deter-Wolf & Diaz-Granados 2013: xii). Beroemder is de verzameling tatoeages op de huid van 'Ötzi', die leefde rond 3300 v.Chr. en wiens lichaam in 1991 werd gevonden aan de Italiaans-Oostenrijkse grens. Op de huid over zijn ruggengraat en meerdere gewrichten staan zwarte lijnen getatoeëerd, die hoogstwaarschijnlijk met medische redenen waren aangebracht om de klachten van artritis te verzachten (xi-xii).

In de klassieke Oudheid in Europa speelde het tatoeëren van de huid ook een rol. In teksten van schrijvers uit de Griekse en Romeinse Oudheid zijn beschrijvingen te vinden van 'stigma' en 'stigmata' op de huid, die door onderzoekers lange tijd als brandmerken of tijdelijke tatoeages zijn begrepen, maar sinds het eind van de twintigste eeuw ook als verwijzingen naar permanente tatoeages worden beschouwd (Jones 2000: 16). Herodas, een Griekse auteur uit de derde eeuw v.Chr., schreef bijvoorbeeld over tatoeages op de voorhoofden van criminelen en in de vijfde eeuw n.Chr. waren tatoeages gebruikelijk in Griekenland, blijkt uit afbeeldingen en komedies uit die tijd (8-9). Ook de vroege Israëliërs en moslims gebruikten tatoeages, zoals blijkt uit verboden in het *Oude Testament* en de *Koran*.⁴⁰⁴ Christelijke tatoeages zijn bovendien bekend door de beschrijvingen die de Griekse historicus Procopius van Caesarea in de vijftiende eeuw, de Britse wereldreiziger en auteur Fynes Moryson in de zeventiende eeuw en de Franse socioloog Emile Durkheim in de twintigste eeuw publiceerden (Fleming 2000: 78).

Lange tijd heeft – onterecht – het idee gedomineerd dat de traditie van tatoeages in het Westen pas begon bij de introductie van de tatoeagekunsten door Europese wereldreizigers die de Polynesische eilanden in Oceanië bezochten in de achttiende eeuw. Deze misvatting wordt ook wel 'The Cook Myth' genoemd, omdat de eerste vermelding van het woord 'tatoeage' in de Europese geschiedenis afkomstig is van de Britse kapitein en cartograaf James Cook, die in juli 1769 schreef over de praktijk van 'tattooing', die hij had waargenomen op het eiland Tahiti tijdens zijn reis door Oceanië (Jones 2000: 1; Friedman 2014). Hij baseerde het woord op de Polynesische onomatopoeie 'ta-ta', dat 'slaan, kloppen, krassen' betekent en waarschijnlijk het geluid nabootst van de trommel die tijdens het aanbrengen van de permanente huidversieringen klonk.⁴⁰⁵ De aantekeningen van Cook werden pas voor het eerst postuum gepubliceerd in 1893⁴⁰⁶, maar al tijdens zijn leven introduceerde hij de praktijk in Europa. In 1774 bracht Cook namelijk een getatoeëerde man uit

⁴⁰⁴ In het *Oude Testament*, hoofdstuk 19, vers 28 van Leviticus: 'Gij zult om een dood lichaam geen snijding in uw vlees maken, noch schrift van een ingedrukt teken in u maken; ik ben de Heere!'. In de *Koran*: 'Een schorpioen mag een vrouw net zo vaak steken als ze tatoeages heeft. Maar God zal haar genade schenken, wanneer zij zoveel geld aan de armen geeft als benodigd zou zijn om al haar tatoeages te bedekken' (geciteerd in Hesselt van Dinter 2005: 185).

⁴⁰⁵ De kans bestaat dat ook het Javaanse woord 'tau', dat 'wond' of 'litteken' betekent, invloed heeft uitgeoefend op het woord 'tattoo', dat vanaf 1790 een ingang vond in verschillende Europese talen en vanaf begin 1900 in het Engels de huidige betekenis heeft aangenomen (Caplan 2000a: xxi).

⁴⁰⁶ Charles Darwin had toen reeds in zijn boek *The Descent of Man* (1871) over zijn reis op de Beagle (1831-1836) over zijn fascinatie met het tatoeëren geschreven, die begon toen hij permanente lichaamsversieringen op Tahiti waarnam.

Tahiti mee die in Engeland bekend zou komen te staan als 'Omai' (Fleming 2000: 67). Omai werd als attractie ingezet bij circussen, *freak shows* en tentoonstellingen. Ook Westerse mensen met tatoeages reisden in de achttiende en negentiende eeuw door Europa als populaire 'getatoeëerde attracties' (Oettermann 2000: 193).⁴⁰⁷ Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw kwam er aandacht voor het idee dat de geschiedenis van het tatoeëren in Europa veel verder teruggaat dan de ontdekkingen van Cook in de achttiende eeuw (Gustafson 2000: 17). Niet alleen bleken tatoeages al eeuwen eerder onderdeel te zijn geweest van de Westerse cultuur, zoals hierboven beschreven, ook bleken Europese reizigers en kolonisten in de zestiende en zeventiende eeuw al in aanraking te zijn geweest met tatoeagepraktijken in 'the Americas', Azië en Afrika, zonder dat ze getatoeëerde mensen mee terug hadden genomen naar Europa (Fleming 2000: 67).

De tatoeagekunst kende in Europa een opleving aan het eind van de negentiende eeuw door de uitvinding van de elektrische tatoeëermachine. Thomas Edison ontwikkelde in 1875 de 'Stencil Pen', die gaatjes prikte in een papier dat over de te verven oppervlakte was gelegd, waarna kleurstof gestrooid werd in de perforaties (Hesselt van Dinter 2005: 48). Het apparaat was bedoeld om op eenvoudige wijze lijnen over te brengen op textiel, maar Samuel O'Reilly zag er potentie in voor zijn drukbezochte tatoeagestudio in New York. Hij verbeterde de machine voor het gebruik op de huid en patenteerde in 1891 de eerste elektrische tatoeëermachine (Idem). Omdat tatoeages vanaf dat moment op een snellere, makkelijkere, minder pijnlijke en gedetailleerdere manier konden worden aangebracht, groeide de tatoeagemarkt en werd vooral het aanbrengen van 'flash' – kleine, kleurrijke tatoeages gebaseerd op bestaande ontwerpen – alsmaar populairder (Govenar 2000: 215).

In 1914 concludeerde de Amerikanase marinechirurg Ammen Farenholt na een studie van twaalf jaar dat ongeveer zestig procent van de marineleden in de VS tatoeages droegen. Patriottische tatoeages en zee-emblemen waren over de jaren heen minder populair geworden, schreef hij, terwijl 'all sorts of lettering, including lucky numbers, important dates, happy mottoes, and wordy tributes to lost comrades or past glories, held first place in the navyman's favor' (214). In de jaren 1920 en 1930 nam het aantal tatoeages onder zeelieden in de VS af en heerste het idee dat die afname samenhang met een afname aan patriottisme (219). In de jaren vijftig nam de populariteit van tatoeages in het algemeen af in de VS doordat veel mariniers en soldaten een burgerlijk leven gingen leiden in woonwijken, maar begin jaren zestig werd een opkomst van tatoeages in de populaire cultuur⁴⁰⁸ en reclamewereld waargenomen: tatoeages werden in advertenties getoond om associaties met mannelijkheid en rebellie op te wekken en het dragen van tatoeages begon een positie in te nemen in de mainstreamcultuur van het Westen (230).

De heropleving van tatoeages sinds de jaren zestig in Westerse landen is bekend komen te staan als 'The Tattoo Renaissance', een term van de Amerikaanse kunsthistoricus Arnold Rubin (Rubin 1988; Fleming 2000: 61). Die heropleving zorgde ervoor dat tatoeages een centralere plek innamen in de mainstreamcultuur (Caplan 2000a: xii). De 'social relocation' van tatoeëren bracht de gentrificatie van de praktijk met zich mee en resulteerde in een 'elevation of tattooing into a socially elaborated art form' (Fleming 2000: 61). Vanaf de jaren zestig waren er telkens meer tatoeëerders die een kunstopleiding hadden gevolgd en werd het tatoeagecircuit georganiseerder, met eigen congressen, tijdschriften, boeken, websites, musea en een veel grotere variatie aan 'stromingen' (Benson 2000: 240). Bovendien kreeg de tatoeagecultuur telkens meer nieuwe aspecten waar niet

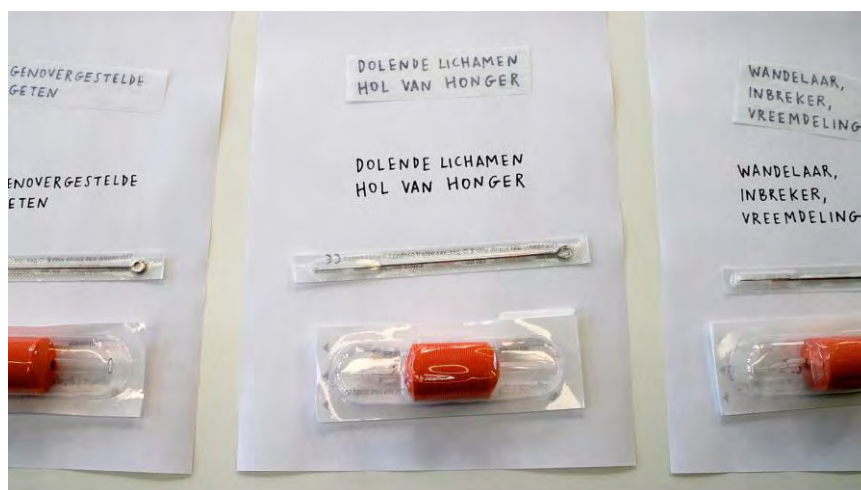
⁴⁰⁷ In 1930 reisden er ongeveer driehonderd mensen in de VS rond als getatoeëerde showartiest (Oettermann 2000: 209).

⁴⁰⁸ De populaire getatoeëerde hoofdpersoon van de Amerikaanse tekenfilmserie *Popeye the Sailor* (220 afleveringen tussen 1960 en 1963) is hier een voorbeeld van.

iedereen blij mee was: 'The history of both tattooing and piercing in the twentieth century is thus thoroughly entangled in the processes of commodification, cultural appropriation and global deracination that many of its more articulate and influential practitioners would oppose.' (Benson 2000: 242)⁴⁰⁹

De technische kant van het aanbrengen van tatoeages is sinds de uitvinding van de elektrische tatoeëermachine door Samuel O'Reilly in 1891 haast niet veranderd; de machine is vrijwel hetzelfde gebleven en ook de inkt die gebruikt wordt is al jaren hetzelfde, afgezien van een uitbreiding in het aantal beschikbare kleuren (Atkinson 2003: 110).⁴¹⁰ De tatoeëermachine werkt vergelijkbaar met een naaimachine: een of meerdere naalden bewegen dankzij een externe elektrische bron razendsnel op en neer (tussen de vijftig en drieduizend keer per minuut) in een kleine tube, waardoor de scherpe punt van de naald in en uit de tube schiet. Nadat de gewenste plek op de huid schoongemaakt is (en eventueel geschoren), neemt de tatoeëerder de machine in de hand, doopt de punt van de naald in een inktpot met de gewenste kleur en beweegt de in- en uitschietende naald over de huid. De naald penetreert de huid ongeveer drie millimeter diep en laat de inkt tegelijkertijd in de minuscule gaten sijpelen. De perforatie is diep genoeg om te voorkomen dat de inkt het lichaam verlaat en ondiep genoeg om de kleur van de inkt waarneembaar te maken door de huidlagen heen. Afgezien van individuen die in Oceanië, in gevangenis en in sommige Westerse hipstersubculturen kiezen voor handmatig tatoeëren (ook wel bekend als 'hand-poking', 'tapping' en 'thuispriktatoeages', waarbij dikkere naalden handmatig in de huid worden geslagen), worden alle permanente tatoeages op deze elektrische manier gezet.

Tatoeërders kunnen het ontwerp uit de losse pols tatoeëren op de huid ('free hand tattooing'), maar kiezen er vaker voor om tatoeage op de gewenste plek met een stift voor te tekenen of op de huid te drukken via inkt op een stuk papier, waarbij de tattoo in spiegelbeeld op het papier wordt gedrukt of geprint en zorgvuldig op de huid wordt achtergelaten (Afbeelding 1). Daarna wordt de elektrische tatoeëermachine gebruikt om de lijnen en vlakken op die plek permanent te maken.



Afbeelding 1. Het gedicht 'Honger' van Maarten Inghels, handgeschreven op papier door de dichter en gekopieerd op vloeipapier, om op de huid van de vrijwilligers te drukken en met naalden te vereeuwigen. Zie voor meer over dit poëzietatoeagegroepsproject Paragraaf 4.2.1. Foto: Eveline Briand.

⁴⁰⁹ Voor gedetailleerdere overzichten van de geschiedenis van de tatoeage, zie Hambly 1925, Rubin 1988, Caplan 2000a en Fleming 2000.

⁴¹⁰ De technische beschrijving die volgt is gebaseerd op Atkinson 2003: 110.

De redenen om tatoeages aan te brengen op de huid zijn uiteenlopend. Vele zijn esthetisch van aard. Daarnaast kan in de geschiedenis van de tatoeage een onderscheid worden gemaakt tussen aan de ene kant tatoeages die onder dwang werden aangebracht, dit is vooral het geval in de vorm van tatoeëren als straf en machtsvertoning, en aan de andere kant tatoeages die uit vrije wil zijn aangebracht. In de eerste categorie vallen bijvoorbeeld tatoeages die aangeven welke misdaad een persoon heeft begaan, wat iemands nummer is in een systeem (bijvoorbeeld in de concentratiekampen tijdens de Tweede Wereldoorlog) of bij welke 'eigenaar' iemand hoort (bijvoorbeeld tot slaaf gemaakten en prostituees).⁴¹¹ In de tweede categorie kan het bijvoorbeeld gaan om tatoeages die tonen bij welke stam, kast, *gang*, *clan* of partner iemand hoort, wat iemands bloedtype is (bijvoorbeeld bij SS'ers in de Tweede Wereldoorlog), hoeveel mensen iemand heeft vermoord, hoe lang iemand in de gevangenis heeft gezeten, om iemands mannelijkheid te tonen, om gewrichten soepeler te maken, om vrouwen tegen verkrachting te beschermen door leden van volkeren die tatoeages afkeuren wegens hun geloof, om als vrouw moreel door het leven te gaan of om familieleden te kunnen identificeren als ze worden gedood.⁴¹²

Ook in de Westerse tatoeagetraditie van de eenentwintigste eeuw speelt de functie van de tatoeage in groepsvorming nog steeds een rol. Henk Schiffmacher, de bekendste Nederlandse tatoeëerder, spreekt bijvoorbeeld geregeld van een gemeenschap van getatoeëerden door de term 'de stam der Getekenden' te gebruiken (bijvoorbeeld Schiffmacher 2005: 6; Schiffmacher 2008: 8). Hij verdeelt in veel van zijn teksten over (de geschiedenis van) tatoeages de wereldbevolking op in twee groepen: mensen die tatoeages dragen en mensen die dat niet doen, waarbij het duidelijk is bij welke van de twee groepen zijn voorkeur ligt. In het voorwoord dat hij schreef voor het boek *De wereld van de tatoeage* (2005) van de Nederlandse antropoloog Maarten Hesselt van Dinter, vertelt hij:

De getatoeëerde mens bekommert zich nauwelijks om de ongetatoeëerden, maar de niet getatoeëerde mens ergert zich mateloos aan deze uiting van kracht, durf, bravoure, van dat wat men in de Pacific *mana* noemt, de magische kracht van het getatoeëerd zijn, tegenover de schijtlijster die deze stap niet durft te nemen, de niet geïnitieerde, de maagd. Tatoeage, getatoeëerd zijn is een van 's wereld beste manieren om te laten zien dat je een ziel hebt, je durft te leven. Het is openheid, communicatie, celebratie. Lezers, niet getatoeëerd zijn is een handicap, is iets niet geproefd hebben, ergens niet geweest zijn, onwetend zijn, de Bob zijn; mee zijn wezen stappen zonder het beleefd te hebben (Hesselt van Dinter 2005: 6).

Duidelijk is dat Schiffmacher de tatoeage als een teken van moed ziet. Niet alleen zijn tatoeages het bewijs van de moed om een naald herhaaldelijk in het lichaam te laten zetten, met een permanent litteken als gevolg, ze zijn ook te beschouwen als een metonymia voor wat 'binnen' zit: de ziel van een moedig persoon die 'durft te leven'.

Schiffmachers citaat laat ook zien dat hij iedereen die getatoeëerd is, beschouwt als lid van één en dezelfde gemeenschap, namelijk 'de stam der Getekenden'.⁴¹³ Dit is een idee dat ingaat tegen de heersende opvatting dat hedendaagse tatoeagedragers geen gemeenschap vormen. De Canadese socioloog en cultuurwetenschapper Michael Atkinson betoogt bijvoorbeeld dat er in de

⁴¹¹ Zie Schrader 2000: 174, Gustafson 2000: 26-28 en Anderson 2000: 107.

⁴¹² Zie Anderson 2000: 102-104, Schrader 2000: 185-189 en Caplan 2000b: 167.

⁴¹³ De Amerikaanse auteur Mary Roach gebruikt in het voorwoord van *Tattoos. Wetenschap* (2012) ook de term 'stam' om aan de dragers van tatoeages te refereren (Roach 2012: vii) en Atkinson gebruikt ook de termen 'tribe' en 'tribalists' om te refereren aan tatoeagedragers (Atkinson 2003: 100-101).

eenentwintigste eeuw niet gesproken kan worden van een ‘tattooing subculture’, omdat het fenomeen daarvoor te wijdverspreid, te vaak voorkomend en te divers is; er bestaat geen centrale ideologie of motivatie rond tatoeages en het overgrote deel van getatoeëerden leidt geen leven dat ingericht is rond de activiteit van het tatoeëren (Atkinson 2003: 96).⁴¹⁴ Liever spreekt hij van ‘figurations’, een term die de Duits-Britse socioloog Norbert Elias introduceerde voor de ‘complex web[s] of social relationships based on individual and group interdependencies – such as a family, a school, a workplace, a community, an economy, or a political sphere’ (6). Atkinson laat bijvoorbeeld zien dat tatoeages een essentiële rol spelen in de figuraties ‘Gothics, Straightedgers, Psychobillies, Riot Grrrls, and Ravers’ (99), waarbij de tatoeages gemeenschapsgevoel en groepsvorming versterken via het vormen van cultureel-politiek protest.

Mijn onderzoek laat zien dat veel poëzietatoeagedragers een identiteit uitdragen met hun tatoeages (zie Paragraaf 3.3.2), maar geen collectieve culturele ideologie. Ook is er zelden sprake van een cultureel-politieke boodschap die wordt gecommuniceerd via de lichaamsversieringen. Bovendien refereert geen een van de respondenten in de poëzietatoeage-enquête, anders dan Atkinsons respondenten, aan een op de tatoeages gebaseerde gemeenschap waar ze zichzelf (wel of niet) in plaatsen.

2.1 Onderzoek naar tatoeages

Onderzoek naar tatoeages kan opgedeeld worden in studies binnen de antropologie, criminologie en sociologie. Antropologisch onderzoek richtte zich voornamelijk op de tatoeagetraditie in Oceanië, zoals hierboven besproken, terwijl criminologisch onderzoek zorgde voor het grootste deel van de beschikbare kennis over de geschiedenis van tatoeages in Westerse landen. De twee bekendste onderzoekers van tatoeages op dit gebied zijn de Franse criminoloog Alexander Lacassagne, die rond 1870 de tatoeages onderzocht van duizenden veroordeelde soldaten in Algerije, en de Italiaanse criminoloog Cesare Lombroso, die in zijn studies uit dezelfde tijd tatoeages expliciet in verband bracht met criminaliteit. Volgens hem waren tatoeages, net als een laag voorhoofd, doorlopende wenkbrauwen, een kleine herseninhoud en stevige kaken, een teken dat de persoon met die kenmerken een deterministische hang kende naar criminaliteit (Schiffmacher 2008: 235). Ook de semi-wetenschappelijke, vaak hobbyistische en soms jarenlange aantekeningen van leger-, marine-, gevangenisartsen en politieagenten bieden een historische kijk op de tatoeagetrends van voorbije tijden (Caplan 2000b: 157; Bradley 2000: 138-140). Daarnaast geven uitgebreide registraties van criminelen die aankwamen in Australië een beeld van welke tatoeages op lichamen meereisden van Europa naar de andere kant van de wereld (Maxwell-Stewart & Duffield 2000: 118). Vanzelfsprekend hebben de beperkingen van deze perspectieven op het fenomeen sterk bijgedragen aan de negatieve connotaties die tatoeages tot op de dag van vandaag met zich meedragen in de Westerse wereld. Deze werden versterkt door de dominante overtuiging dat tatoeagepraktijken pas naar het Westen kwamen nadat Europese kolonistoren de praktijk introduceerden vanuit Oceanië, die resulteerde in een ‘powerful impulse to ascribe tattooing to the “ethnic Other” beyond Europe and hence, by a familiar dialectic of derivation and reascription, to the “class Other” within this culture too’ (Caplan 2000a: xv).

Sociologisch onderzoek naar tatoeages kwam vooral aan het eind van de twintigste eeuw op en hing samen met de centrale positie die het lichaam in die periode in algemene zin begon in te nemen in de sociologie: ‘Arising out of virtual obscurity in the 1980s, the subject of corporeality has

⁴¹⁴ Een uitzondering, stelt Atkinson, zijn tatoeëerders (Atkinson 2003: 96).

never been more consequential in sociological research than now. Theory, methods, and substantive foci of investigation are all affected by our return to bodies', schreef Michael Atkinson (Atkinson 2003: ix). Volgens Atkinson liggen twee trends ten grondslag aan 'the general "turn to" bodies in theory and research' (11). De eerste is een toename van publicaties over lichaamsmodificatie, onder invloed van feministische, poststructuralistische, postmoderne en fenomenologische theorieën. Het lichaam wordt beschouwd als een '*text of culture* – that is, how bodily shape, size, appearance, movement, and experience influence and are influenced by one's interaction with others in particular culture' (11, originele cursivering). De tweede trend is het groeiend ongeloof in dominante culturele metanarratieven, zoals die over mannelijkheid en vrouwelijkheid, die universele richtlijnen voorschrijven voor de manier waarop lichamen moeten bestaan. Het lichaam wordt onthaald als dé plek waar identiteit wordt gecreëerd en getoond: 'Using the body to signify and perform identity' (21). Essentieel bij deze 'performance', betoogt Atkinson, is het feit dat het lichaam altijd onderdeel is van een sociale context van andere lichamen (Idem).

De Britse antropoloog Alfred Gell wordt met zijn boek *Wrapping in images. Tattooing in Polynesia* (1993) beschouwd als de grondlegger van deze nieuwe vorm van onderzoek naar tatoeages, die door sociologen verder is uitgewerkt. Gells nieuwe ideeën over het lichaam, in combinatie met 'The Tattoo Renaissance' waarin het dragen van tatoeages mainstream werd, hebben sinds de millenniumwisseling gezorgd voor een bredere kijk op de geschiedenis van de tatoeage en een interdisciplinaire kijk op de studie van de tatoeage. In de interdisciplinaire en diachronische essaybundel over de tatoeage in Europa en de VS, *Written on the Body. The Tattoo in European and American History* (2000), bracht Jane Caplan bijvoorbeeld veertien artikelen van evenveel wetenschappers samen om een doorsnee te tonen van het verbrede onderzoek naar tatoeages. Caplan stelt in het voorwoord van dat boek dat één van de hoofddoelen van de essaybundel in het bijzonder – en van het onderzoek naar tatoeages sinds de jaren negentig in het algemeen – is om tatoeages onder een wetenschappelijk vergrootglas te plaatsen, buiten de negatieve connotaties met criminaliteit om (Caplan 2000a: xii). De Brits-Hawaïaanse antropoloog Makiko Kuwahara combineert in zijn boek *Tattoo. An anthropology* (2005) bijvoorbeeld de fenomenologische aanpakken van Husserl en Merleau-Ponty, de theorieën van Foucault en Bourdieu en het werk van Butler om te laten zien dat het lichaam sociaal en historisch geconstrueerd is en dat identiteit een performance is die zich onder andere via het lichaam manifesteert (Kuwahara 2005: 3-5).

Vooraf Gells ideeën over de spanningen tussen 'binnen' en 'buiten' in de tatoeagekunst hebben een grote invloed gehad op het onderzoek na 1993. Tatoeages bevinden zich tegelijkertijd *op* en *onder* de huid, stelt Caplan in het verlengde van Gell, en die 'interaction or play between the "interior" and "exterior" aspects of the tattoo' wordt ook weerspiegeld in het gebruik van tatoeages als 'a marker of difference, an index of inclusion and exclusion' (Caplan 2000a: xiv), zoals uit verschillende voorbeelden in dit hoofdstuk zal blijken. Tatoeages hebben in het verleden en het heden een variatie aan tegenstellingen tussen 'insiders' and 'outsiders' geconstrueerd, zoals 'gecivileerd vs. barbaren', 'niet-crimineel vs. crimineel', 'niet-gestraft vs. gestraft', 'dominante cultuur vs. subgroep' en, vul ik Caplan aan, 'vrij vs. gevangen', 'jong vs. oud', 'vrouw vs. man', 'stam vs. niet-stam' en 'religieus vs. niet-religieus'.

Deze tegenstellingen zijn uiteraard niet uitsluitend of geheel helder. Zo worden dezelfde tatoeages gebruikt door verschillende groepen die tegenover elkaar geplaatst zouden kunnen worden. De trend van 'The New Tribalism' (zie Paragraaf 2.4) is hier een goed voorbeeld van: tatoeages in die trend doorbreken historische tijden, locaties, culturen en doelen. In die zin 'reizen'

tatoeages al eeuwen lang van lichaam naar lichaam. Caplan: 'The tattoo has been a promiscuously travelling sign in Western culture, moving literally on the homeless bodies of the slaves, criminals, pilgrims, sailors, soldiers and transported convicts [...] and typically represented in official discourse as something that has arrived from somewhere else – from another culture, another country, another epoch.' (Caplan 2000a: xv) Een grote verandering in de manier waarop tatoeages bestaan, stelt Caplan

is the fact that the tattoo itself has become the traveller, where once it was the bearers of tattoos who were so mobile. Perhaps it would be more accurate to say that traveller status has always been a shared property of both the images and their bearers, but that in recent decades the hierarchy of that association has been reversed, as the tattooed have appropriated images from a world of cultural repertoires without leaving their own hometowns (Caplan 2010: 137).

Het idee van tatoeages die 'reizen' en daardoor bestaan op lichamen – tegenover het idee van mensen die reizen en daardoor tatoeages op hun lichamen hebben staan – waar Caplan over schrijft, sluit in het geval van poëzietatoeages aan bij het in dit onderzoek centrale idee dat poëzie in de vorm van gedichten en citaten circuleert. Om de circulatie van poëzie via lichamen historisch te kaderen, ga ik hieronder eerst in op de geschiedenis van de tekstuele tatoeage.

2.2 Geschiedenis van tekstuele tatoeages

Tatoeages worden over het algemeen beschouwd als een visuele cultuuruiting, waarin beelden, patronen en kleuren een essentiële rol spelen, maar net als bij Instagram, posters en muurschilderingen, kan ook bij de op visuele prikkels gerichte tatoeage geschreven tekst een rol spelen. In de klassieke Oudheid werden teksten al op de lichamen van tot slaaf gemaakten getatoeëerd om 'eigendom' over hen te waarborgen: 'tene me quia fugi, et revoca me domina meo' ('houd me tegen, want ik ben weggelopen, en breng me terug naar mijn meester') werd dan bijvoorbeeld op het voorhoofd getatoeëerd (Gustafson 2000: 26; Jones 2000: 9). Ook het tatoeëren van teksten op de huid om als bezweringen en formules bescherming te bieden aan de drager is bekend, zoals in Thailand en Birma, waar mensen in het Sanskriet 'Kogels op mij afgevuurd zullen van koers veranderen' als een tatoeage dragen (Hesselt van Dinter 2005: 74-76).

Bekende taaluitingen in tatoeages zijn de namen van geliefden, vrienden en familieleden, eventueel in combinatie met illustraties en geboorte- en/of overlijdensdata. Politieke statements en slogans zijn ook terug te vinden in tatoeages, zoals 'Dood aan tirannen' of 'Dood aan Franse officieren', die Lombroso archiveerde bij gevangenen in Italië aan het eind van de negentiende eeuw, of 'Geboren onder een slecht gesternte', een tatoeage die Lacassagne in dezelfde periode op het lichaam van een seriemoordenaar las, die opgepakt werd omdat een overlevende de getatoeëerde tekst als signalement had doorgegeven aan de politie (Hesselt van Dinter 2005: 46).

De Duitse literatuurwetenschapper Sabine Mödersheim maakte in 1996 een vergelijking tussen moderne tatoeages en historische emblemen. Volgens haar refereren veel tatoeages aan het eind van de twintigste eeuw niet alleen aan emblematiek uit de zestiende en zeventiende eeuw, de twee fenomenen komen ook conceptueel overeen, omdat beelden en woorden worden gecombineerd, citaten op vernieuwende manieren worden gecontextualiseerd en de gebruikers zich ermee onderscheiden van anderen (Mödersheim 1996: 309). Ook wanneer moderne tatoeages enkel uit tekst bestaan – Mödersheim geeft als voorbeelden 'We make our own heaven or hell', 'Rats get fat while good men die' en 'Zeit, Wind, Frau und Glück / verändern sich in Augenblick' – zijn

er parallellen te trekken met historische emblemen: in beide gevallen functioneren de teksten als motto's en 'signs of reassurance' voor de drager. Bovendien lijkt het in beide situaties niet uit te maken of de inscripties origineel of uniek zijn, 'What seems to count more is the individual adoption of a suitable motto or inscription. [...] The tattoo serves, like the *impresa*, to convey a self-understanding and presents the individual's general opinions and attitudes.' (314) Ten slotte speelt in zowel de historische als de contemporaine gevallen het ontwerp van de tekst een grote rol: het lettertype, de kleur, de grootte, de plaatsing, de eventuele afbeeldingen die bij de tekst staan (Idem).

De uitvinding van de elektrische tatoeëermachine maakte het makkelijker om tekst op de huid te schrijven, omdat kleinere lettertypen nauwkeuriger konden worden geplaatst. Volgens de Britse antropoloog Susan Benson zijn tekstuele tatoeages typisch voor modern Europa: 'a very European set of preoccupations – most significantly, perhaps, with “the word made flesh”, whether political slogan, religious motto or more personal memoranda to the self' (Benson 2000: 239). Een bijzonder type tekstuele tatoeage is de poëzietatoeage.

2.3 Geschiedenis van poëzietatoeages

Tekstuele tatoeages zijn volop aanwezig in de geschiedenis van de tatoeage, maar historische voorbeelden van poëzietatoeages zijn schaars. Twee voorbeelden uit de Angelsaksische geschiedenis geven een interessante kijk op de functie van dit soort tatoeages in het verleden.

De Schotse wereldreiziger William Lithgow, een hoveling van James I, koning van Engeland, liet aan het begin van de zeventiende eeuw in Jeruzalem verschillende tatoeages zetten om het samengaan van de Schotse en Engelse kroon te vieren. In 1640 publiceerde Lithgow een tekst waarin hij de tatoeages beschrijft; één daarvan, noteert hij, is een gedicht dat hij voor zijn koning op zijn rechterarm liet tatoeëren ('I fixed these lines for King James'⁴¹⁵):

Long may he live, and long may God above
Confirm, reward, increase his Christian love:
That he (bless'd king of men) may never cease
To keep this badge, the sacred prince of peace.
And there's the motto of this maiden crown
Haec nobis invicta miserunt, ne'ever won (geciteerd in Fleming 2000: 80-81, originele cursivering).

De mix van adoratie voor koning James I, verwijzingen naar het christendom en een lichaam als drager is opvallend aan dit gedicht. Niet alleen is dit een overtuigend voorbeeld van een tatoeage op de huid van een Europeaan vóór de ontdekking van tatoeagepraktijken in Oceanië door kapitein Cook, het is ook een vroeg voorbeeld van het gebruik van poëzie op de huid om op een hele persoonlijke manier een herinnering vast te leggen (de reis naar Jeruzalem), om waardering te tonen (voor 'zijn' koning) en om tot een groep te behoren (namelijk tot de groep Holy-Land Pilgrims, waarvan velen destijds tatoeages lieten zetten in Jeruzalem). Daarnaast was het getatoeëerde gedicht een politiek statement: James I, koning van Engeland (voorheen James VI, koning van Schotland), kan beschouwd worden als een controversiële figuur in de geschiedenis van het christendom. De tatoeages kenden om die reden consequenties voor de drager: in 1620 werd

⁴¹⁵ Overigens zijn niet alle onderzoekers die zich bezighouden met deze tekst van Lithgow het erover eens of het gedicht ook daadwerkelijk op zijn arm getatoeëerd was. Wellicht schreef hij het gedicht enkel naar aanleiding van zijn tatoeages voor de koning op papier. Zie bijvoorbeeld Friedman 2016.

Lithgow gevangen genomen en gemarteld door de Spaanse Inquisitie in Malaga en werden zijn tatoeages als straf met huid en al van zijn lichaam verwijderd (Friedman 2016).

Een historisch voorbeeld van een poëzietatoeage met een ander soort gebruik en doel dan die van Lithgow, is het gedicht dat de Londense wasvrouw Mary Ann Brennan in de vorm van een tatoeage op haar linker bovenarm had staan in 1847:

William Jesse
When this you see remember me,
And bear me in your mind,
Let all the world say what they will,
Speak of me as you find (geciteerd in Bradley 2000: 151).

De overlevering van deze poëzietatoeage is te danken aan de nauwkeurige administratie van de (lichamelijke) eigenschappen van alle getransporteerde misdadigers die in Australië aankwamen gedurende de negentiende eeuw (Maxwell-Stewart & Duffield 2000: 118). Brennans tatoeage is een liefdesverklaring aan William Jesse, wiens naam ze altijd bij zich droeg. Het was in die tijd gebruikelijk om tastbare tekens van liefde mee te nemen op lange reizen. Veel arbeiders hadden echter het financiële vermogen niet om zulke voorwerpen aan te schaffen. Een tatoeage was voor hen een goedkoper en langduriger alternatief. Om deze reden worden tatoeages ook wel 'working-class jewellery' genoemd (Bradley 2000: 150). Tatoeages worden in deze context beschouwd als 'powerful devices of remembrance, not unlike the lockets, rings of hair, and household objects possessed by middle-class Victorians. The key to understanding lies in the meaning of possessions' (Idem).

Opvallend aan Brennans poëzietatoeage is de verandering in betekenis door de verplaatsing van de drager. In het gedicht spreekt het lyrisch subject een geliefde aan. De titel van het gedicht, 'William Jesse'⁴¹⁶, kan geïnterpreteerd worden als degene die spreekt, maar ook als degene die aangesproken wordt. Hoe dan ook is het haast met zekerheid te zeggen dat Mary Ann Brennan en William Jesse elkaar na Brennans reis niet meer hebben gezien. De Australische historici Hamish Maxwell-Stewart en James Bradley concluderen over deze tatoeage: 'William Jessie will never see Mary, but his name cannot be removed. Here the meaning of the tattoo has changed; sentiment has been transformed into trauma.' (Maxwell-Stewart & Bradley 1997: 89) Ook de keuze voor dit gedicht is veelzeggend; het was een bekend en veel gebruikt gedicht in Engeland in de achttiende en negentiende eeuw, dat werd gedrukt en verspreid op verschillende gebruiksvorwerpen tussen 1760 en 1860:

These objects were intended as keepsakes: puzzle jugs custom-made for weddings and rolling pins intended as gifts from departing sailors to wives and lovers. It further transpires that the verse was inscribed upon convict love tokens, small coins reshaped as keepsakes. Brennan, like many other working-class people, had few possessions. The most precious and most mobile possession was the body itself. Beyond small portable objects, mobility and poverty denied soldiers, sailors and prisoners the possibility of owning physical *memento mori* [...] Tattoos provided a substitute for jewellery, or other material possessions: a means of articulating emotion to, and forging attachments between the body, the self and others (Bradley 2000: 151).

⁴¹⁶ 'William Jesse' zou in plaats van de titel ook de eerste regel kunnen zijn van het gedicht; helaas is er geen afbeelding bewaard gebleven van de vormgeving van de tatoeage, die eventueel uitsluitel hierover had kunnen geven.

Bradley laat duidelijk zien hoe belangrijk klassenverschillen zijn in de geschiedenis van tatoeages. Het dragen van permanente inkt onder de huid kan klasse, status en economisch vermogen reproduceren op de oppervlakte van het lichaam en kan op die plekken zorgen voor een waarneembaar onderscheid tussen de tatoeagedrager en anderen (155).

2.4 Aandacht voor poëzietatoeages

In de eenentwintigste eeuw zijn literaire tatoeages in het algemeen en poëzietatoeages in het bijzonder een trend te noemen in Westerse samenlevingen. In 2010 verscheen voor het eerst een boek uitsluitend over literaire tatoeages: *The Word Made Flesh. Literary Tattoos From Bookworms Worldwide*, een fotoboek met korte interviews, samengesteld door de Amerikaanse schrijvers en redacteuren Eva Talmadge en Justin Taylor, op basis van een fotoreeks op de website *HTMLGIANT*.⁴¹⁷ Talmadge vertelde in een interview dat het idee voor het boek werd geboren uit de vraag: 'why does it seem like everyone is getting lit tattoos [sic] and why right now?' (McCorquodale 2010) Haar antwoord op die vraag is dat twee trends in literaire tatoeages samenkomen: aan de ene kant een algemene tatoeagetrend – bijna veertig procent van de Noord-Amerikaanse bevolking draagt een tatoeage, merkte ze op, wat betekent dat getatoeëerd zijn mainstream is geworden – en aan de andere kant het feit dat 'being a book nerd is becoming kind of cool – the whole hipster librarian thing' (Idem). De website en het boek leverden journalistieke aandacht op voor literaire tatoeages, onder andere in *The New York Times*, *The Washington Post*, *The New Yorker*, *Huffington Post* en een kort bericht in *NRC*.

Uitgebreidere aandacht voor het fenomeen kwam in Nederland en Vlaanderen pas twee jaar later. In 2012 publiceerde *NRC* een kort artikel met de kop 'Op het lijf geschreven: de meest indrukwekkende literaire tatoeage', waarin lezers werden opgeroepen om mee te doen aan de wedstrijd 'Literary Tattoo Showdown' die was uitgeschreven op de website *LitReactor*: 'Geen ankers, tribals of schorpioenen, maar gouden zinnen [...] Deelnemers hebben nog een paar dagen om mee te dingen naar de onderscheiding, dus haast is geboden.' (Kort 2012) In 2014 publiceerde de Nederlandse journalist Sebastiaan van Loosbroek een artikel in *Onze Taal* over de populariteit van tekstuele tatoeages, waaronder poëzietatoeages, en in 2015 plaatste *Knack* een fotoserie online met de titel 'In beeld: 15 literaire tattoos voor boekliefhebbers'. Ook hier is het duidelijk dat de redactie de kans groot achtte dat er lezers waren met (het verlangen naar) een literaire tatoeage. 'Ben je zo weg van een quote van jouw favoriete schrijver dat je ze wil vereeuwigen op je lijf?', opende het stuk, 'Laat je inspireren door deze boekenfans.' (Knack 2015)

Het fenomeen literaire tatoeages kan ook beschouwd worden als een tegenhanger voor wat 'consumer tribalism' of 'New Tribalism' wordt genoemd. Die termen worden gebruikt voor een zeer populaire tatoeagetrend die in de jaren negentig in Westerse landen opkwam, waarbij 'sterke vetzwarte, veelal non-figuratieve vormen, gebaseerd op de beeldtaal van bijvoorbeeld de Iban uit Borneo of de Polynesische eilandbewoners' op het lichaam worden getatoeëerd (Hesselt van Dinter 2005: 49-50). Twee bekende vormen van 'New Tribalism' zijn de strak getatoeëerde 'armbanden' van enkele centimeters dik rond de hele bovenarm en de symmetrische patronen in dikke, zwarte, golvende lijnen op de onderrug van (voornamelijk) vrouwen. De laatstgenoemde vorm is zo'n kenmerkend beeld geworden van hedendaagse tatoeages, dat Henk Schiffmacher de ondertitel van zijn tatoeage-encyclopedie liet beginnen met de term die in de volksmond wordt gebruikt voor dit soort: *Lexicon der tatoeages. Van aarsgewei tot Zwitserland* (2008).

⁴¹⁷ Sinds het boek uit is, breidt Talmadge de verzameling uit op de website *TattooLit*.

Een persoonlijke, unieke en ‘authentieke’ poëzietatoeage lijkt in sommige gevallen een reactie te zijn op de trend van de onpersoonlijke, telkens herhaalde en ‘betekenisloze’ ‘New Tribalism’-tatoeages. Stichting Plint bracht in het najaar van 2006 bijvoorbeeld poëzietatoeages in stickervorm uit onder de naam ‘Dichtregels op het lijf geschreven’, met als uitleg:

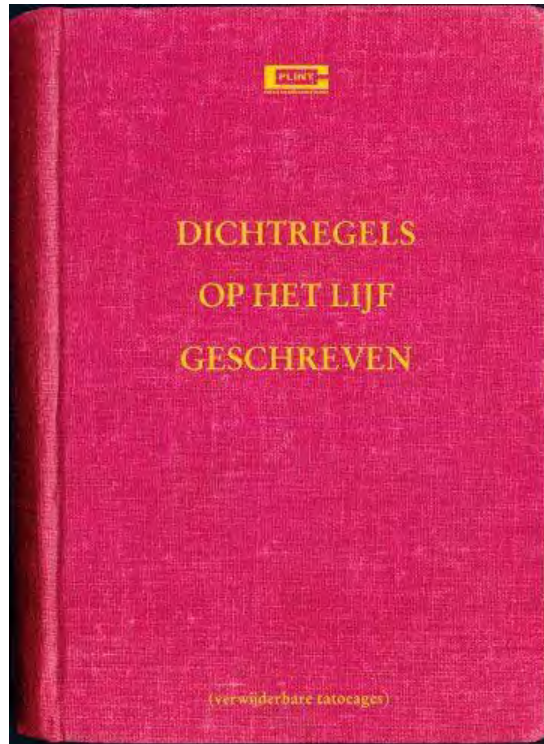
Sommige dichtregels zijn je gewoon op het lijf geschreven. Dat weten we bij Plint als geen ander. Daarom, voor wie liever een dichtregel dan een Maori tatoeage ziet, korte gedichten en dichtregels als tatoeage. Verwijderbaar, dat weer wel, want bij Plint zien we ook graag eens in de zoveel tijd weer eens iets anders. De dichtregels blijven zo’n drie dagen zitten – zelfs na een bad of duik in zee (Plint 2006).

Een poëzietatoeage wordt hier door Plint expliciet tegenover ‘een Maori tatoeage’ geplaatst, waarmee naar ‘New Tribalism’ wordt verwezen.⁴¹⁸ De selectie tijdelijke poëzietatoeages bestaat uit vijf korte gedichten van Marijke Boon, Judith Herzberg, Martin Bril, K. Schippers en J.A. Deelder en vijf ‘beroemde dichtregels’ van Remco Campert, Herman de Coninck, M. Vasalis en Willem Kloos (Afbeelding 2). Alleen in de eerste vijf gevallen worden de namen van de auteurs in de tatoeages vermeld. Vaker voorkomend in permanente poëzietatoeages is de tweede vorm: een citaat zonder auteursnaam. De verpakking voor het tatoeagevel is vormgegeven als een boek, zodat het idee wordt gewekt dat de poëzie uit het boek wordt gehaald om op de huid te plaatsen (Afbeelding 3).



Afbeelding 2. Poëzietatoeagestickers van Stichting Plint uit 2006. Foto: Plint.

⁴¹⁸ Zie het hoofdstuk over Plint voor meer manieren waarop de stichting aanhaakt bij trends, maar zich tegelijkertijd onderscheidt van die trends door een poëzievariant te presenteren.



Afbeelding 3. Verpakking van de poëzietatoeagestickers van Stichting Plint uit 2006. Foto: Plint.

De enige niet-canonieke dichter⁴¹⁹ die Plint in deze uitgave heeft opgenomen, Marijke Boon, lijkt te zijn gekozen op basis van het gedicht, waarin de tekst de potentiële materiële code van die tekst thematiseert: 'Ik voel je in mijn armen / ik voel je op mijn huid / en hoe ik ook zal schrobben / je gaat er nooit meer uit'. De manier waarop in de beeldspraak van dit gedicht het lyrisch subject de aangesprokene voor altijd bij zich houdt op de huid (zoals iemand een geliefde voor altijd bij zich kan dragen in herinnering), doet denken aan de hierboven besproken poëzietatoeage van de negentiende-eeuwse Brennan. In dit geval krijgt het gedicht echter een ironische lading door de aard van de drager; na het aanbrengen van de tijdelijke tatoeage is het gedicht namelijk juist wél van de huid te schrobben (anders dan bij een permanente poëzietatoeage die hier wordt nagebootst).

Het doel van deze tijdelijke poëzietatoeages werd overigens geëxpliciteerd in de tekst die Plint ter promotie van de producten meestuurde aan boekhandels: 'Leuk voor een feestje of als je eens goed voor de dag wilt komen.' Net als bij veel andere poëzieproducten presenteert Plint de tatoeagestickers als een vorm van distinctie. Door poëzie op de huid te dragen, onderscheid je je van anderen – die geen poëzietatoeagesticker dragen, maar ook die een permanente tatoeage dragen zonder poëzie – en kom je 'goed voor de dag'. Je draagt namelijk een bepaalde identiteit uit – die gekoppeld is aan een bepaald symbolisch kapitaal – die te vergelijken is met die van permanente poëzietatoeages.

Dat de poëzietatoeagestickers van Plint kunnen leiden tot permanente poëzietatoeages, bewijst de reactie van Estèl van Rijdsdam in de poëzietatoeage-enquête. Geïnspireerd door zowel de Plintposter van 'Eb' als de plaktatoeage met een citaat uit 'Eb' koos zij ervoor om een citaat van Vasalis te vereeuwigen op haar pols. Van Rijdsdam liet weten dat 'Plint een grote rol speelt in het

⁴¹⁹ Naast Martin Bril, die vooral bekend is als columnist.

toegankelijk maken van poëzie, en zij ook het zaadje bij mij hebben geplant door regels “lijfgedichten” als plakplaatjes te verkopen’.⁴²⁰

Ook in een internationale context worden literaire tatoeages soms gepresenteerd als een (beter) alternatief voor gereproduceerde ‘New Tribalism’-tatoeages. ‘Words are the new tribal art,’ zei de Canadese tatoeagekunstenaar Steven Hayes naar aanleiding van de publicatie van het fotoboek *The Word Made Flesh* (2010), ‘For the longest time, people would go to great lengths to avoid written words, (instead) going for kanji or symbols that denoted what they believed in. But in the last two or three years, things have got very literal.’ (Harris 2010) Rond de millenniumwisseling kon de aantrekkingskracht van literaire tatoeages nog verklaard worden op basis van een speelse juxtapositie tussen hoge en lage cultuur, stelde de Canadese journalist Misty Harris in hetzelfde artikel, ‘[b]ut at a time when kindergartners are playing with Totally Stylin’ Tattoos Barbie while their Ed Hardy-clad accountant parents watch L.A. Ink, tattoos are about as skate punk as spin class.’ (Harris 2010)

Alhoewel literaire tatoeages een interessante geschiedenis kennen en er in de eenentwintigste eeuw een opbloei is, bestaat er nauwelijks aandacht voor het fenomeen vanuit een wetenschappelijk perspectief.⁴²¹ In de recentste wetenschappelijke boekuitgave over tatoeages, *Tattoo Culture. Theory and Contemporary Contexts* (2017) van de Britse media- en cultuurwetenschapper Lee Barron, valt het woord ‘poetry’ bijvoorbeeld slechts één keer, in de inleiding, wanneer Barron voorbeelden opsomt van typen hedendaagse tatoeages die persoonlijke verhalen vertellen over ‘key moments’ in het leven van de drager: ‘band insignia and lyrics, poetry, superstitions, private jokes, religious expression, corporate logos and inspirational codes’ (Barron 2017: xii). Voorbeelden, details en analyses ontbreken.

De keren dat literatuur en tatoeages met elkaar in verband worden gebracht, gebeurt dit op een metaforische manier of op een manier waarop de kaders van het papieren boek niet worden verlaten. Een voorbeeld van de metaforische manier waarop literatuur en tatoeages aan elkaar worden gekoppeld, is het citaat van de schrijver Leonard Nolens dat neerlandicus Matthijs de Ridder opnam in zijn boek over de geschiedenis van Behoud de Begeerte: ‘Zowel Nolens’ gedichten als zijn dagboekantekeningen bevatten eindeloos veel pogingen om het schrijven en het bestaan in een bezwerende formule te vatten. “Schrijven is tatoeëren,” overwoog hij een jaar later, op 6 augustus 2002, bijvoorbeeld, “je eigen lichaam tatoeëren, het beeld is zo oud als de straat.”’ (De Ridder 2014: 291) Dit soort beeldspraak zegt iets over de manier waarop er over de daad van literair schrijven wordt gedacht, maar presenteert geen nieuwe kennis over de manieren waarop literatuur functioneert in werkelijke tatoeages.

Een voorbeeld van een onderzoek naar tatoeages dat de kaders van het papieren boek niet verlaat, is het hoofdstuk ‘Op de grens. Subjectiviteit tussen beeld en huid’ van de Vlaamse en Nederlandse literatuur- en cultuurwetenschappers Jan Baetens, Joost de Bloois, Anneleen Masschelein en Ginette Verstraete in het boek *Culturele studies. Theorie in de praktijk* (2009). De auteurs nemen een kortverhaal, ‘Parker’s Back’ (1964) van de Amerikaanse schrijver Flannery O’Connor, en bespreken de manieren waarop tatoeages voorkomen en functioneren in het verhaal, waarbij ze putten uit theorie over onder andere de Ander, fetisj en *post-identity*. Ook hier komen we

⁴²⁰ Alle citaten die in dit hoofdstuk worden aangehaald zonder bronverwijzing zijn afkomstig uit de poëzietatoeage-enquête (zie Paragraaf 3).

⁴²¹ Het enige wetenschappelijke onderzoek naar literaire tatoeages dat ik ken is de scriptie die Marjolein Breems schreef als afsluiting van haar bacheloropleiding Algemene Cultuurwetenschappen aan de Universiteit van Tilburg (Breems 2014).

echter niets te weten over hoe literaire tatoeages functioneren bij reële mensen (Baetens e.a. 2009). Zelfs wanneer Henk Schiffmacher, *tatoeagepracticus* bij uitstek, in zijn tatoeage-encyclopedie een kopje opneemt met de titel 'Literatuur en tatoeage', kiest hij ervoor enkel aandacht te besteden aan de rol van tatoeages in literatuur, in plaats van de rol van literatuur in tatoeages (Schiffmacher 2008: 232).⁴²²

Literaire tatoeages zijn daarentegen de afgelopen jaren verschillende malen het onderwerp geweest van journalistieke artikelen (zoals die van Harris, Lewis en Van Loosbroek), nieuwsberichten in regionale kranten (zoals de poëzietatoeagegroepsprojecten later in dit hoofdstuk zullen laten zien) en uit passie en interesse geboren boekuitgaves van journalisten (zoals *The Word Made Flesh*). In de rest van dit hoofdstuk stel ik, na het uiteenzetten van het empirisch luik, de poëzietatoeagedragers centraal en ga ik in op de rol van poëzie in tatoeages van mensen die woonachtig zijn in Nederland en Vlaanderen.

3. Empirisch luik

Het empirisch luik van dit hoofdstuk bestaat uit een enquête, afgenomen onder poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen. De doelen van de poëzietatoeage-enquête, die ik hierna kortweg de tatoeage-enquête zal noemen, waren het in kaart brengen van:

- de kenmerken van poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen;
- de redenen waarom mensen in Nederland en Vlaanderen poëzietatoeages dragen;
- de eigenschappen die poëzietatoeages in Nederland en Vlaanderen hebben.

De tatoeage-enquête wijkt af van de overige casusenquêtes omdat hierbij de respondenten hoogstwaarschijnlijk geen representatieve steekproef vormen van de specifieke populatie (te weten alle poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen). Gedurende ruim tweeëneenhalf jaar (augustus 2016 tot en met april 2019) vulden de respondenten ieder één maal een online enquête in Google Forms in over hun permanente poëzietatoeage, waarbij van belang was dat zij zelf de tekst in hun tatoeage als poëzie beschouwden. In totaal vulden achtentachtig respondenten de vragenlijst in, over vijftien poëzietatoeages. De jongste respondent was twintig jaar oud en de oudste achtenzestig.

Het is niet met zekerheid te zeggen of deze achtentachtig respondenten een representatieve steekproef vormen van de gehele populatie poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen. Dit komt ten eerste doordat niet bekend is hoeveel poëzietatoeagedragers er in totaal zijn in Nederland en Vlaanderen (zelfs niet naar schatting) en dus ook niet wat hun kenmerken zijn. Ten tweede zijn de respondenten in deze enquête een *convenience sample*: een gelegenheidssteekproeftrekking met verantwoording achteraf (Boeije 2014: 61-64). Ik heb de respondenten gevonden via mijn eigen netwerk, voornamelijk via oproepen op social media en naar aanleiding van lezingen en interviews. Enkele respondenten heb ik benaderd op basis van bestaande artikelen en interviews over hun poëzietatoeage (die allemaal in dit hoofdstuk voorkomen). Ook heb ik gebruikgemaakt van een *snowball effect*: de respondenten werden in de enquête gevraagd of zij meer poëzietatoeagedragers kenden en die mensen heb ik ook gevraagd de enquête in te vullen (69).

Omdat de steekproef hoogstwaarschijnlijk niet representatief is, is het feit dat de groep van achtentachtig respondenten overwegend vrouwelijk, wit, Nederlands, Randstedelijk en hoogopgeleid is, vermoedelijk te wijten aan het vaak voorkomen van deze kenmerken in mijn

⁴²² Schiffmacher stelt dat tatoeages een rol spelen in het literaire werk van een aantal auteurs. Ook noemt hij de namen van enkele auteurs die zelf tatoeages droegen, maar meer dan dat rijtje namen komen we niet te weten, laat staan of er tussen die tatoeages ook literaire tatoeages zitten.

netwerk. Dit betekent echter niet per definitie dat deze aspecten niet kenmerkend zijn voor poëzietatoeagedragers in Nederland en Vlaanderen.

Om ervoor te zorgen dat de enquête enkel ingevuld werd door respondenten die voldeden aan mijn voorwaarden, opende de enquête met de volgende tekst:

Als het goed is ben je hier beland omdat je één of meerdere poëzietatoeages hebt.

Ik wil je graag uitnodigen om onderstaande enquête in te vullen als je voldoet aan alle volgende voorwaarden:

- je hebt een permanente tatoeage op je lichaam waarin een poëzicitaat is verwerkt;
- het poëzicitaat bestaat uit één woord, meerdere woorden, één regel, meerdere regels of het is een heel gedicht;
- jij beschouwt het citaat als poëzie.

Het citaat mag in alle talen staan. Het citaat kan afkomstig zijn uit een gedicht van een erkende dichter of van een amateurdichter (en in allebei de gevallen dus ook van jezelf). Het belangrijkste is dat jij het citaat beschouwt als poëzie.

De enquête bestond uit eenenzestig vragen over de tekst en het ontwerp van de tatoeage, het belang van verschillende aspecten van de tatoeage, de reacties die de respondenten hebben ontvangen op de tatoeage, eventuele overige tatoeages, het lezen, schrijven en delen van poëzie, het luisteren naar poëzie, het bezoeken van poëzie-evenementen, de poëzievoorkeuren en persoonlijke gegevens. De complete vragenlijst is te vinden in Bijlage IV.

3.1 Gebruikers

De gebruikers van poëzietatoeages kunnen in twee groepen opgedeeld worden: aan de ene kant mensen die een of meerdere poëzietatoeages laten zetten en aan de andere kant mensen die poëzietatoeages bij anderen waarnemen. De poëzietatoeage-enquête richtte zich enkel op de eerstgenoemde groep.

De respondenten zijn gemiddeld drieëndertig jaar oud (SD 10). Twee derde (66%) is vrouw⁴²³ en driekwart (76%) is hoogopgeleid. Bijna de helft heeft een bibliotheekpas (45%), wat een lagere score is dan onder Plintliefhebbers (63%) en Instagrampoëziegebruikers (53%), en minder dan een tiende is lid van een leesclub (8%), vergeleken met respectievelijk 19% en 9% onder Plintliefhebbers en Instagrampoëziegebruikers.

De groep leest in het algemeen veel – 56% leest dagelijks in een krant of tijdschrift en 41% leest dagelijks (delen van) een fictietekst, zoals een roman of kortverhaal – en veel poëziebundels in het bijzonder. De poëzietatoeagedragers blijken namelijk opvallend frequente poëziebundellezers te zijn: 31% van de respondenten leest een keer per week of vaker (delen van) een poëziebundel. Hiermee is deze groep respondenten koploper op het gebied van poëziebundelleesgedrag, vergeleken met de overige groepen respondenten; slechts 23% van de Instapoëziegebruikers, 23% van de Plintliefhebbers en 7% van de Candlelightluisteraars leest met dezelfde frequentie (delen

⁴²³ Wat betreft het gender van de auteurs van de gekozen teksten, valt op dat het overgrote deel (71%) door mannen is geschreven (13% van de getatoeëerde citaten is door een vrouw geschreven en van de overige 16% is het gender van de auteur onbekend, omdat het onbekende historische auteurs of anonieme auteurs op het internet betreffen). In deze groep respondenten is het dus zo dat, net als bij Instagrampoëzie en Plintpoëzie, de genderverhoudingen onder de makers omgekeerd zijn ten opzichte van de genderverhoudingen onder de gebruikers; vooral teksten van mannen worden gebruikt en vooral vrouwen zijn degenen die de teksten gebruiken.

van) een poëziebundel. Ook via non-boekmedia zijn ongeveer een derde van de ondervraagde poëzietatoeagedragers veelgebruikers op het gebied van poëzie: 34% leest of luistert één keer per week of vaker naar poëzie op het internet en 37% gaat een keer per halfjaar of vaker naar een poëzie-evenement. Bovendien deelt 40% van de respondenten een keer per maand of vaker poëzie met anderen. In Tabel 1 staan de vijf dichters die de respondenten het vaakst noemden als een voorbeeld van een dichter die ze goed vinden.

	Dichter	Aantal
1	Remco Campert / Lucebert / Pablo Neruda	7
2	Herman de Coninck / M. Vasalis	6
3	Menno Wigman	5
4	Hans Andreus / Ellen Deckwitz / Tjitske Jansen / Rutger Kopland / Gerrit Kouwenaar	4
5	Armando / Maarten Inghels / Neeltje Maria Min / Alfred Schaffer / Toon Tellegen	3

Tabel 1. Een overzicht van de vijf vaakst genoemde dichters in de antwoorden op de optionele open vraag 'Kan je enkele dichters noemen die je goed vindt?'. 72 respondenten noemden 83 verschillende dichters.⁴²⁴

Tabel 1 laat zien dat minder dan de helft (44%) van de zestien meest geliefde dichters levende dichters zijn, dat ze allemaal geboren zijn in de twintigste eeuw en dat driekwart mannen zijn. Dit betekent dat de geënquêteerde poëzietatoeagedragers een sterkere voorkeur hebben voor moderne en hedendaagse dichters dan de gemiddelde Nederlandse volwassenen, maar minder dan de Instagrampoëziegebruikers, die opvallend veel zeer recente dichters noemden als antwoord op dezelfde vraag. De namen in Tabel 1 komen het meest overeen met de namen die de ondervraagde Plintliefhebbers noemden als voorbeelden van dichters die ze goed vinden; Campert, De Coninck, Vasalis, Andreus, Kopland en Tellegen komen in beide lijsten voor. Wel valt op dat Tabel 1 de enige lijst met vaakst genoemde dichters is waar auteurs in staan wier poëzie geen groot bereik heeft en die niet bekend zijn bij het brede publiek, namelijk Armando en Schaffer. Zulke dichters ontbreken in de lijsten met vaakst genoemde dichters in de Plint-, Candlelight- en Instagramenquêtes.

De resultaten in Tabel 1 kunnen gerelateerd worden aan het feit dat iets meer dan de helft van de respondenten (52%) duidelijk gepositioneerd kan of op een bepaald moment in hun leven kon worden in het literaire veld. Zij volgen namelijk een studie, hebben een studie gevolgd en/of hebben een baan (gehad) die iets met poëzie of literatuur te maken heeft, zoals leraar of lerarenopleider Nederlands, leraar Engels, universitair letterendocent, bibliothecaris, literair redacteur, rapper, singer-songwriter of dichter. Hierbij moet rekening gehouden worden met het feit dat deze enquête waarschijnlijk, zoals gezegd, niet representatief is voor de gehele populatie poëzietatoeagedragers en dat de selectie respondenten gekleurd is door mijn (literaire) netwerk.

3.2 Gebruik

De respondenten waren gemiddeld dertig jaar (SD 10) toen ze hun poëzietatoeage lieten zetten, wat gezien de gemiddelde leeftijd van de groep betekent dat de meesten de tatoeage slechts enkele jaren voor het invullen van de enquête lieten zetten. Voor 41% was de poëzietatoeage de eerste

⁴²⁴ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Onbruikbare antwoorden waren bijvoorbeeld onduidelijke namen, zoals 'Maria', of antwoorden zonder namen, zoals 'Ik vergeet dan vaak de naam en het gedicht'. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

tatoeage en voor 26% is het ook de enige tatoeage gebleven, wat aangeeft dat de meeste respondenten ook andere (niet aan poëzie gerelateerde) tatoeages dragen. De grootste groep respondenten (47%) overweegt om in de toekomst nog een poëzietatoeage te laten zetten, waarbij sommigen aangeven al hele concrete ideeën te hebben. Een iets kleinere groep overweegt dit niet (43%) en de rest heeft er nog niet over nagedacht (10%).

De aspecten die de respondenten het belangrijkste vinden aan hun poëzietatoeage is dat ze het citaat waarderen, wat de inhoud van citaat is en dat ze geraakt worden door het citaat.⁴²⁵ Het minst belangrijk vinden de respondenten wie de auteur is van het citaat, dat het citaat ze vermaakt en – met een opvallend laag gemiddelde – wat anderen vinden van het citaat.⁴²⁶

3.3 Doelen

Het dragen van een tatoeage is onderdeel van de ‘performance’ van identiteit, stelt de Amerikaanse filosoof en gendertheoreticus Judith Butler, en een tatoeage is volgens Lee Barron aan het begin van de eenentwintigste eeuw ‘a declaration of me-ness’; een poging om een stabiele identiteit vast te leggen in een verwarrende, constant veranderde, fluïde postmoderne wereld (Benson 2000: 244; Barron 2017: 25). Om deze reden staat authenticiteit centraal in het kiezen en dragen van een tatoeage. ‘[T]attoo art now figures the domain of authenticity’, stelde Juliet Fleming (Fleming 2000: 62).

Tatoeëren kan beschouwd worden als ‘the desire to decorate the public outside of our private inside’, stelt de Australische historicus Nikki Sullivan, omdat tatoeagedragers via de huid een ‘inner nature’ presenteren, die door andere sociale actoren gelezen dient te worden om het ‘zelf’ van de drager te leren kennen (Sullivan 2009: 40, 183).⁴²⁷ Ook literaire tatoeages passen in dit idee van tattoos als ‘performances’ van identiteit. ‘The literary tattoo is [...] a way of using literature as a public symbol of character’ schreef de Amerikaanse literatuurcriticus Jenny Hendrix in 2010 in *The New Yorker* (Hendrix 2010). Door poëzie te vereeuwigen op je lichaam zeg je enerzijds ‘Ik ken deze poëzie’ – waarmee je suggereert: ‘Ik ben een poëziefan’ – en anderzijds ‘Deze poëzie spreekt mij aan’.

Hieronder bespreek ik de drie doelen die de respondenten het vaakst noemden in de enquête: een *reminder* bij je hebben aan een levensmotto, een identiteit uitdragen en een herinnering meedragen. Vooral het eerstgenoemde doel blijkt uniek te zijn voor poëzietatoeages.

3.3.1 ‘Reminder’ aan levensmotto

De resultaten van de enquête doen sterk vermoeden dat de functie van een constante *reminder* aan een levensmotto of lijfspreuk – ook de woorden ‘mantra’, ‘houvast’ en ‘spiekbriefje’ worden door de respondenten gebruikt – een unieke potentiële eigenschap is van poëzietatoeages. Dit doel komt

⁴²⁵ Respectievelijk: gem. 9,7; SD 0,6; gem. 9,4; SD 1,3; gem. 9,3; SD 1,3. Daarna volgen vier aspecten die heel dicht bij elkaar staan wat betreft belang voor de respondenten, namelijk het ontwerp van de tatoeage (gem. 8,5; SD 1,6), dat ze aan het denken gezet worden door het citaat (gem. 8,5; SD 1,7), dat er een persoonlijk verhaal schuilgaat achter het citaat (gem. 8,5; SD 1,9) en dat ze het citaat begrijpen (gem. 8,5; SD 2,3). Dit waren verplichte schaalvragen (1-10).

⁴²⁶ Respectievelijk: gem. 6,4; SD 3,4; gem. 6,0; SD 2,7; gem. 3,0; SD 2,2. Dit waren verplichte schaalvragen (1-10).

⁴²⁷ Volgens de Mindy Fenske wordt het idee dat tatoeages laten zien wat de drager van binnen ‘is’, versterkt door de rol van tatoeages in *reality TV*, waarbij tatoeages vaak gepresenteerd worden als iconen voor persoonlijke verhalen – en daarmee onderdeel van de persoonlijke identiteiten – die *celebrities* zowel visueel tonen als mondeling toelichten (Fenske 2007: 19).

namelijk opvallend vaak voor onder de respondenten – meer dan een kwart van de respondenten laat dit namelijk weten, zonder dat hierover een specifieke vraag werd gesteld – terwijl het slechts zeer sporadisch wordt genoemd in de secundaire literatuur over tatoeages in het algemeen. In studies over de functies van hedendaagse tatoeages neemt de tattoo als uitdrukking van een identiteit en/of als herinnering aan een gebeurtenis, persoon of plaats namelijk de centrale plaats in.⁴²⁸

Opvallend is dat het concept ‘significance’ van E.D. Hirsch essentieel is in het functioneren van poëzietatoeages als levensmotto. Het gaat de dragers er namelijk om wat het citaat *voor hen* betekent, veel meer dan wat het citaat *in het algemeen* betekent of wat de auteursintentie was (‘meaning’). Interessant is dat voor sommige respondenten de ‘significance’ de reden is dat zij de tekst als poëzie beschouwen. Marije antwoordde bijvoorbeeld op de vraag ‘Waarom vind jij dat dit citaat poëzie is?’ over haar Lucebert-tatoeage: ‘Omdat je het op allerlei manieren kunt interpreteren, ontleden en bekijken. En dat is wat kunst (poëzie is een vorm van kunst) met je doet. Je mag het zelf invullen, niets is te gek.’ En Marcella Gomes schreef over haar tatoeage met een tekst van een anonieme auteur: ‘Omdat het voor mij iets anders betekent dan voor anderen’. Juist *omdat* de tekst op hun lichaam ambigu is, is de tekst dus voor deze respondenten poëzie. De poëzieopvatting lijkt hier dus samen te vallen met het specifieke poëziegebruik: de ‘significance’ maakt de tekst tot poëzie én is de reden dat de drager het citaat op het lichaam heeft vereeuwigd.

Verschillende respondenten laten blijken dat ze zich bewust zijn van het feit dat hun persoonlijke ‘significance’ kan afwijken van de manieren waarop anderen het poëziecitaat begrijpen. Dit lijkt voor sommigen onderdeel te zijn van de ‘significance’: de poëzie functioneert als een *reminder* aan henzelf en daarbij is het niet van belang of anderen de tekst op precies dezelfde manier begrijpen. Hannah Aalbers vertelde bijvoorbeeld over haar ‘Voor wie ik liefheb wil ik heten’-tatoeage dat juist het feit dat zij zo’n persoonlijke opvatting heeft van die regel, die regel voor haar zowel tot poëzie als tot een belangrijk en persoonlijk citaat maakt. Aalbers geeft aan ‘poëtisch’ te definiëren als: ‘het moment waarop een opeenvolging van woorden een betekenis krijgt die losstaat van de feitelijke betekenis’.

Een voorbeeld van een poëzietatoeage als *reminder* aan een levensmotto is de tattoo die een zevenentwintigjarige vrouw uit Haarlem draagt met de woorden ‘Savoir, penser, rêver. Tout est là’ van Victor Hugo; dat citaat herinnert haar er dagelijks aan ‘dat geluk, blijheid, veiligheid, alles in mij zit, alleen je moet wel weten waar je het kunt vinden... het is dus een herinnering voor mezelf: weten, denken, en groot blijven dromen’.

Willemijn Krabbenborg, die een citaat van de Nederlandse singer-songwriter Spinvis op de binnenkant van haar onderarm heeft staan (Afbeelding 4), beschouwt die tekst als ‘een boodschap van mezelf aan mezelf’. De voorwaarden dat zij begrijpt wat ze aan zichzelf communiceert en dat ze die boodschap dagelijks kan versturen en ontvangen, zijn daarbij van veel groter belang dan de vraag of anderen de tekst op dezelfde manier begrijpen en of de auteur de woorden op die manier heeft bedoeld, vertelde ze in de enquête.⁴²⁹

⁴²⁸ In sommige academische publicaties over hedendaagse tatoeages komen al deze functies samen, zoals in Jane Caplans onderzoek naar de tatoeages die brandweerlieden in New York lieten zetten na 11 september 2001, waarbij het uitdragen van een identiteit (behorend tot een bepaald brandweerteam) en het in herinnering houden van een gebeurtenis (de aanslagen op 9/11), een of meerdere personen (omgekomen collega’s) en een plaats (New York) zeer sterk aan elkaar gerelateerd zijn (Caplan 2010).

⁴²⁹ Het komt natuurlijk voor dat anderen de tatoeage anders opvatten dan de drager van die tatoeage. Barron haalt het extreme voorbeeld van ‘Doug’ aan, die in een door Michael Atkinson afgenomen enquête over tatoeages opmerkte dat zijn getatoeëerde hakenkruizen altijd verkeerd worden begrepen door mensen die zijn



Afbeelding 4. De poëzietatoeage van Willemijn Krabbenborg; een citaat van Spinvis.
Foto: Willemijn Krabbenborg.

Voor sommigen kan de poëzietatoeage een bron van motivatie zijn; een vierentwintigjarige vrouw uit Amsterdam haalt uit haar tatoeage met 'Just like hopes springing high, still I'll rise' van Maya Angelou bijvoorbeeld 'motivatie om niet op te geven'. Ook zelfacceptatie speelt een rol; Marc draagt bijvoorbeeld twee regels van Tolkien, op beide armen één, als 'mantra's' die hem eraan 'herinneren dat ik "okay" ben en dat het niet raar is als je dwaalt' en het citaat 'Bien sûr le temps qui va trop vite' van Jacques Brel op de arm van Aafke Romeijn dient als een herinnering aan haar '[d]at ik vrede moet leren hebben met de weemoed die mijn hoofd teistert. Het hoort bij me, net als de tatoeage'.

Interessant is dat zelfs in groepsprojecten rond poëzietatoeages, waarbij een groep vreemden een vooraf bepaalde tekst op het lichaam laat tatoeëren en de keuzevrijheid wat betreft de tekst dus beperkt is (Paragraaf 4.2), sommige dragers aangeven de tekst als een persoonlijke *reminder* te beschouwen. Elizabeth Geerts bijvoorbeeld, die in het poëzietatoeageproject van Maarten Inghels de regel 'het tegenovergestelde van vergeten' op de binnenkant van haar arm liet tatoeëren (Paragraaf 4.2.1), beschouwt haar poëzietatoeage als 'het perfecte spiekbrieffje voor mijn leven.' (Briand 2017) En ook voor Salima, die in het project van Inghels de regel 'dolende lichamen hol van honger' op haar been liet zetten (Afbeelding 25), is het citaat een *reminder*:

We zijn allemaal constant op zoek naar iets, we hebben constant een honger naar iets. Maar naar wat? We weten het niet. We zijn zodanig met domme en oppervlakkige dingen bezig, dat we een honger krijgen die de maatschappij voedt. Maar eigenlijk hebben we die niet nodig. Iedereen loopt mee in die kudde, en ik geef toe dat ikzelf ook gretig meedoe aan die bullshit. Het is een herinnering dat ik erop moet letten en meer mijn eigen gang moet gaan (Idem).

3.3.2 Uitdragen van een identiteit

Naast het functioneren als een reminder aan een levensmotto, spelen poëzietatoeages een rol in het uitdragen van een identiteit. Nele Janssens, die 'Haar lichaam heeft haar typograaf' van Lucebert liet zetten op haar arm (Afbeelding 5), liet in de enquête weten: '[H]et citaat vertelt iets over mij; hoe meer je de poëzie leest – hoe beter je me leert kennen – hoe meer je je een idee kan vormen bij het citaat – hoe beter je weet wie ik ben.' Ze benadrukt hierbij dat noch de betekenis van het citaat,

tatoeages zien: 'I know when most people see the swastikas I have tattooed on my arms, they immediately think I'm a Nazi. They don't get that it's one of the oldest symbols used by men, and I'm trying to steal it back as a meaningful cultural symbol. I hate all that white power bullshit' (Barron 2017: 61).

noch haar identiteit vastliggen; belangrijk is om 'juist plaats [te] laten voor niet-weten, verandering. Het citaat betekent (voor de lezer) misschien iets anders op een ander moment, bij een andere lezing. Hetzelfde geldt voor mijn identiteit.'



Afbeelding 5. De poëzietatoeage van Nele Janssens; een citaat van Lucebert. Foto: Nele Janssens.

Tussen de huidige positie van de tatoeage als een symbool van uniciteit, zoals de Amerikaanse historicus Kim Hewitt het verwoordt, en de positie die tatoeages in voorgaande eeuwen innamen binnen sociale processen, bestaat een dichotomie (Hewitt 1997: 83; Turner 2000: 41). Het kiezen voor een tatoeage gebeurt sinds de tweede helft van de twintigste eeuw namelijk vooral op een vrijwillige, optionele en speelse manier, waarbij een eigen, persoonlijke en unieke identiteit wordt uitgedragen, in plaats van een collectieve (Jones 2014).⁴³⁰ 'Tattoos represent individualism,' stellen ook de Amerikaanse kinderartsen Diane Montgomery en Deborah Parks, en kunnen daarom een belangrijke rol spelen voor mensen '[who] are trying to establish a personal identity' (Montgomery & Parks 2001: 14).

Uniciteit blijkt voor meer respondenten van belang te zijn, voor hun tatoeage in het bijzonder, maar ook voor tatoeages in het algemeen. Marjolein Janssen, die een citaat van Marcel Proust op haar been heeft staan, vindt bijvoorbeeld dat tatoeages enkel een vorm van kunst kunnen zijn wanneer ze persoonlijk zijn en wanneer er zowel creativiteit van de drager als de tatoeagekunstenaar in zit; overige tatoeages zijn volgens haar vaak 'wat "tacky"'.

Een specifiek onderdeel van de identiteit die mensen via een poëzietatoeage willen uitdragen, kan een liefde zijn voor literatuur in het algemeen of poëzie in het bijzonder. Katrijn van Hauwermeiren nam bijvoorbeeld een Hugo Claus-tatoeage met het doel om een 'ode aan Claus, de

⁴³⁰ Hedendaagse uitzonderingen die deze dichotomie doorbreken zijn *gang*-tatoeages en 'fannish tattoos' (Jones 2014). Zie voor een toelichting bij die laatste term hieronder.

poëzie, de literatuur' uit te dragen. Ze koos voor dit citaat '[o]mdat het een vers is uit een geweldig gedicht, en specifiek die regel zelf: vanwege de alliteratie en de manier van formuleren' (Afbeelding 6). Ook speelde mee dat ze haar eerste stappen in de literaire wereld, waarin ze nog steeds werkzaam is, zette bij de Vlaamse literaire organisatie Behoud de Begeerte vzw.



Afbeelding 6. De poëzietatoeage van Katrijn van Hauwermeiren; een citaat van Hugo Claus.
Foto: Katrijn van Hauwermeiren.

Ook Heleen Berens, die 'Soyez comme l'oiseau' van Victor Hugo op haar rechteronderarm heeft staan, wil uitdragen dat respectievelijk poëzie en literatuur belangrijk zijn voor haar. Andere respondenten willen via hun poëzietatoeage een liefde voor lezen (Jane Mooijenkind), de Nederlandse taal (Tim van den Eijk), de Engelse taal (Anne Fruytier) of het Oudiers (drieëntwintigjarige vrouw uit Alphen aan de Rijn (Afbeelding 7)) uitdragen. En een zevenentwintigjarige vrouw uit Eindhoven liet bijvoorbeeld 'Hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic anda thu wat unbidan we nu' op haar linkerzij plaatsen omdat de tekst 'symbool [staat] voor de oorsprong van mijn twee grote liefden: de Nederlandse taal en de Nederlandse literatuur.'



Afbeelding 7. De poëzietatoeage van een drieëntwintigjarige vrouw uit Alphen aan de Rijn; een citaat uit een anoniem elfde-eeuws manuscript van een Oudiers gedicht. Foto: privécollectie auteur.

Sommige respondenten lieten weten dat ze er waarde aan hechten dat het uitdragen van hun liefde voor taal, lezen, literatuur en/of poëzie vooral opgemerkt wordt in literaire kringen. Mark Opfer-Ruting vertelde bijvoorbeeld dat zijn Allen Ginsberg-tatoeage '[i]n dichterskringen' wordt herkend en becommentarieerd, maar 'daarbuiten niet' (Afbeelding 8). Ook kan een poëzietatoeage effect hebben op de sociale positie van de drager in een literaire werk- of studeeromgeving. Hannah Aalbers vertelde bijvoorbeeld dat ze veel enthousiaste reacties op haar Neeltje Maria Min-tatoeage krijgt van mensen die ook Nederlands studeren.



Afbeelding 8. De poëzietatoeage van Mark Opfer-Ruting; een citaat van Allen Ginsberg.
Foto: Bette Opfer-Ruting.

Dit *insiders*-aspect van poëzietatoeages kent overeenkomsten met de manier waarop 'fannish tattoos' functioneren binnen en buiten bepaalde gemeenschappen. De Britse televisiewetenschapper Bethan Jones heeft, onder andere aan de hand van haar eigen *X-Files*-tatoeage, geanalyseerd hoe tatoeages met 'fandom'-elementen zowel in- als uitsluitingskenmerken hebben ten opzichte van de mensen die de tatoeages waarnemen. Een culturele referentie op een t-shirt maakt de drager volgens Jones een 'member of fandom through a play with identity: others have to be able to recognize the design in order to recognize the property and thus recognize the fan' (Jones 2014) iets soortgelijks kan in werking treden bij tatoeages: 'In a similar way, the tattooing of less recognizable icons, or pieces of text, further plays with identity and, I would suggest, performativity' (Idem).

Ook poëzietatoeages kunnen dus een manier zijn om een aan *fandom* gerelateerde verbintenis aan te gaan met andere kenners en liefhebbers. Een resultaat kan zijn dat symbolisch kapitaal wordt toegekend aan de drager door de observeerders. Jones legt uit: 'In marking myself with a visible tattoo featuring text lifted from *The X-Files*, I construct a meaning within fandom: I am identified as a fan, someone with knowledge of the series, and – in choosing a tattoo that is not obviously related to the show – in possession of a certain amount of cultural capital' (Idem). Een ander resultaat kan zijn dat er gesprekken ontstaan tussen de drager van de poëzietatoeage en vreemden uit dezelfde kring of *scene*. Femke Brockhus vertelde bijvoorbeeld dat ze het leuk vindt dat haar 'Nooit meer slapen'-tatoeage zichtbaar is, omdat een gedeelde interesse in W.F. Hermans volgens haar 'altijd een leuk gespreksonderwerp' kan zijn met vreemden (Afbeelding 9).



Afbeelding 9. De poëzietatoeage van Femke Brockhus; een citaat van W.F. Hermans. Foto: Jan Slot.

3.3.3 Meedragen van een herinnering

Niet alleen dragen mensen een identiteit uit via tatoeages, mensen gebruiken ze ook als 'a way of marking or remembering significant events in their histories' (Fruh & Thomas 2012: 83). Ook dit doel wordt door meerdere respondenten genoemd als reden om een poëzietatoeage te dragen. Anne Visser liet de woorden 'de kunst van bij mij horen' van Frans Halsema bijvoorbeeld op de binnenkant van haar linkerbovenarm tatoeëren nadat ze gediagnosticeerd werd met ADD en Tom Driesen koos voor het citaat 'To this day', uit een gedicht over pesten van Shane Koyczan, omdat hij pestslachtoffer is.

De enquête toont ook voorbeelden van poëzietatoeages die functioneren als de afsluiting van een bepaalde periode. P. Leeuwerink liet op achtendertigjarige leeftijd bijvoorbeeld 'The larks, still bravely singing, fly' van John McCrae op zijn ribben zetten als afsluiting van een periode bij Defensie en Marcella Gomes koos voor het anonieme citaat 'Never miss a chance to dance' toen ze moest stoppen met haar dansopleiding.

Poëzietatoeages kunnen ook functioneren als een verzameling van herinneringen aan gebeurtenissen, zoals de Nederlandse ex-profvoetballers en modellen Lisa en Anne Bosveld uitlegden in een interview in *de Volkskrant*. Beiden dragen meerdere tekstuele tatoeages; Lisa draagt zinnen in zwarte schrijfmachineletters en vooral Anne's lichaam staat vol (Afbeelding 10). 'Anne is een lopend kunstwerk', zei Lisa over haar tweelingzus, die op haar twintigste al meer dan vijftig tatoeages draagt, 'Als je met haar op straat loopt, kijken de mensen echt om.' (Kiene 2016) De meeste teksten op Anne's armen, benen en buik zijn van haarzelf, in een blokletterhandschrift gezet door een vriendin van haar, zoals: 'Kus het gevloek van mijn lippen, blaas lieve woorden terug' en 'We groeven kuilen in elkaars handen. Niet om zand te vinden, maar elkaar.' 'Gelukkig zijn het allemaal dingen uit mijn leven,' antwoordde Anne, die als dichter heeft opgetreden op verschillende

literaire podia, op de vraag of ze niet bang is om later spijt te krijgen, ‘zo kan ik mijn eigen leven een beetje teruglezen. En als mijn vriendin later een kind krijgt en ik houd het in mijn armen, dan wordt het meteen opgevoed met taal.’ (Idem)



Afbeelding 10. Anne Bosveld. Foto: Sven Signe den Hartogh.

Jane Caplans beschrijving van het getatoeëerde lichaam als ‘a living “book of life”’ (Caplan 2010: 142) is te vergelijken met Bosvelds wens om haar leven via tekstuele tatoeages te kunnen ‘teruglezen’ op haar lichaam. Caplan stelt dat tatoeages die de drager herinneren aan gebeurtenissen ervoor zorgen dat het lichaam tot een ‘memory place’ wordt gemaakt, ‘for reconstructing the person as a locus of remembered events’ (Idem).

Nog vaker dan een herinnering aan een gebeurtenis functioneren de poëzietatoeages van de respondenten als een herinnering aan een persoon. Soms gaat het om een persoon die nog in leven is, zoals bij Corine Poots e.e. cummings-tatoeage die symbool staat voor de verbondenheid met haar dochter. Arlette van Ravenswaaij en haar man kozen zelfs voor een poëzietatoeage als een *reminder* voor hun liefde aan elkaar, door beiden een deel van een citaat van Jay Asher op de onderarm te dragen, waardoor de tatoeages elkaar aanvullen wanneer het stel elkaars handen vasthoudt (Afbeelding 11). De tekst vervangt volgens Arlette de traditionele trouwring.



*Afbeelding 11. De poëzietatoeages van Arlette van Ravenswaaij en haar man; twee citaten van Jay Asher.
Foto: Danique van Kesteren OAK&FIR.*

Marije uit Utrecht koos ervoor ‘alles van waarde is weerloos’ van Lucebert in het handschrift van haar vader te laten tatoeëren op haar ribben (Afbeelding 12):

Ik wilde iets om mijn band met mijn vader te vereeuwigen. Het gedicht ‘de zeer oude zingt’, waaruit deze zin komt, is een van de favoriete gedichten van mijn vader. Als ik weer eens zat te zeuren, mopperen, ruziën of ergens verdriet over had, dan zei mijn vader vaak ‘alles van waarde is weerloos, neem het leven en alles erin niet voor lief’. Voor mij heeft het een hele positieve boodschap!

De materiële code van Marije’s poëzietatoeage – het handschrift van haar vader – zorgt ervoor dat veel observeerders ‘denken dat mijn vader overleden is, en dat dit een aandenken is. Maar dat is niet zo, mijn vader is alive and kicking!’ Die aanname is echter wel begrijpelijk, gezien het feit dat meerdere respondenten een poëzietatoeage dragen als herinnering aan een overleden persoon. Niqué van den Tillaart heeft bijvoorbeeld als herinnering aan haar vader die ze op jonge leeftijd verloor de woorden ‘altijd gehecht, als licht aan zon’ – een deel van een versje uit een oud poesiealbum – op haar onderarm staan, in het handschrift van haar vader. Ze wil uitdragen ‘dat bloedbanden sterk zijn, ook als de andere persoon er niet meer is’ en de tatoeage heeft voor haar de functie om ‘een dierbare herinnering levend houden’, iets wat versterkt wordt door zowel de keuze voor het handschrift, als het feit dat de tekst speciaal voor haar werd geschreven in een poesiealbum.



Afbeelding 12. De poëzietatoeage van Marije; een citaat van Lucebert. Foto: privécollectie auteur.

De poëzietatoeages die als herinnering aan een levend of overleden persoon zijn aangebracht op het lichaam, functioneren als een persoonlijke 'site of remembrance' en behoren tot een categorie tatoeages die ook wel 'commemorative tattoos' wordt genoemd (Martel 2016: 31). De tatoeage kan een letterlijke plek zijn waar de drager telkens naar terugkeert – door te kijken of voelen – om een herinnering in gedachten te houden. Mireille Vaal, die twee poëzicitataten van e.e. cummings op haar lichaam plaatste ter nagedachtenis aan een overleden familielid, beschrijft die verzameling tatoeages bijvoorbeeld veelzeggend als '[e]en monumentje op mijn huid' (Afbeelding 13).



Afbeelding 13. Eén van de twee poëzietatoeages van Mireille Vaal; een citaat van e.e. cummings. Foto: privécollectie auteur.

Naast plaatsen van herinnering aan een of meerdere gebeurtenissen of personen kunnen poëzietatoeages functioneren als herinnering aan een plaats. Anne van Winkelhof koos bijvoorbeeld voor een tatoeage met het citaat 'steden schuilen niet wanneer het regent' van Joseph Brodsky (Afbeelding 14) en legde op de website *A Fetish For Poetry* uit:

Deze tatoeage staat voor mijn liefde voor poëzie en Rotterdam. Ook voor poëzie in Rotterdam of Rotterdam in de poëzie. Sinds 1988 zorgt Poetry International er mede voor dat er vuilniswagens met prachtige dichtregels door Rotterdam rijden. Dat vind ik zo mooi aan Rotterdam; we (ja, ik zeg we) combineren zoiets alledaags als afval met poëzie. De regel, en ook het gedicht, van Joseph Brodsky sprak me specifiek aan, omdat in die ene regel zowel de kwetsbaarheid als de kracht van de stad Rotterdam zit. Rotterdam is geraakt, maar niet ten onder gegaan (Boninsegna 2017).



Afbeelding 14. De poëzietatoeage van Anne van Winkelhof; een citaat van Joseph Brodsky (vertaald door Peter Zeeman) dat ze kent uit het Rotterdamse poëzie-op-vuilniswagens-project. Foto: privécollectie auteur.

4. Buiten vs. binnen

De permanente poëzietatoeage is een vorm van poëziegebruik die op meerdere manieren ver afstaat van de literaire instituten die vanuit een boekcentrisch perspectief een centrale positie innemen in het literaire veld. Mensen kunnen namelijk een tatoeage met een gedicht of een poëzied citaat laten zetten zonder toestemming van de auteur. Sterker nog, van de meeste poëzietatoeages zullen de meeste dichters of erven geen weet hebben. Bovendien zijn niet alle tatoeages zichtbaar, waardoor het dragen van poëzie gemakkelijk privé kan blijven. Ook bestaat er geen structurele registratie of inventarisatie van tatoeages in Nederland en Vlaanderen, waardoor kennis over (poëzie)tatoeages en hun dragers schaars is.

Dat poëzietatoeages vooral 'buiten' functioneren, vaak zonder een expliciet verband met 'binnen', laten de resultaten van de tatoeage-enquête ook zien: het grootste deel van de respondenten kent de getatoeëerde poëzie niet uit een boek: 69% kent het gedicht of het citaat uit een non-boekdrager.⁴³¹ Het valt op dat onder de respondenten die de poëzie wél uit een boek

⁴³¹ Deze percentages slaan op het aantal antwoorden waarin het medium en/of de educatieve situatie duidelijk bleek; uit eenentwintig antwoorden kon niet worden opgemaakt of de vindplaats een boek, een non-

kennen, het in de meeste gevallen niet gaat om een afzonderlijke poëziebundel van een dichter, maar om bloemlezingen, citatenboeken en romans. Daarnaast blijkt dat meerdere respondenten zeggen dat de poëzie die zij op hun lijf dragen soms door mensen herkend wordt uit non-boekdragers. Zowel Lucas Hirsch als Marije geven in de enquête bijvoorbeeld aan dat het citaat ‘alles van waarde is weerloos’ op hun lichaam wordt herkend door mensen omdat het bekend is uit de openbare ruimte (in Rotterdam en Gent). De respondenten zijn dus zoals gezegd opvallend frequente lezers van papieren poëziebundels, maar haalden alsnog de poëzie die ze lieten tatoeëren vooral uit non-boekbronnen. Ook voor deze groep poëziegebruikers speelt de circulatie van poëzie buiten het boek dus een belangrijke rol in hun omgang met het genre.

De wijze waarop er ‘binnen’ de meeste aandacht voor poëzietatoeages bestaat, is de aanwezigheid van tijdelijke poëzietatoeagestands op literatuurfestivals en het gebruik van tijdelijke poëzie op de huid in promotiebeelden van literaire evenementen en schrijfopleidingen (zie Afbeelding 15 t/m 24). Onder andere op de Boekenbeurs in Antwerpen, het Poetry International Festival in Rotterdam, de Nacht van de Poëzie in Utrecht en zelfs op niet (uitsluitend) literaire festivals zoals Lowlands, zijn tijdelijke poëzietatoeages een trend.⁴³² Een vaak gevraagde organisatie is TUIG (‘Tijdelijke Uitspattingen van Inkt en Gezelligheid’), die alle soorten tijdelijke tatoeages op de lichamen van festivalbezoekers zet⁴³³, maar gespecialiseerd is in poëzietatoeages. TUIG werkte op Lowlands bijvoorbeeld samen met de Utrechtse organisatie Het Literatuurhuis en kondigde het tatoeëren aan met:

Treed binnen in de Lowlands Literary Tattoo Shop [...] [D]ichters performen terwijl hun woorden direct op je arm, bil, borst, voorhoofd of welk lichaamsdeel dan ook worden vereeuwigd (eeuwig voor zolang Lowlands duurt, dus spijt hoeft je nooit te hebben van je poëtische impuls). Laat je verrassen door de dichters of kies zelf je favoriete oneliner uit de poëziehistorie (Lowlands 2014)!

De motivatie die geregeld voor dit soort initiatieven wordt gegeven, is om de poëzie via een tijdelijke tatoeage mee naar huis te nemen, als een soort alternatief voor het mee naar huis nemen van een bundel van één van de genoemde dichters (die op veel van de genoemde festivals te verkrijgen zijn bij boekenstands). Ook vormen de tijdelijke tatoeages een vorm van promotie – de commercieel aandoende taal in bovenstaande aankondiging past daarbij – waarbij de getatoeëerde bezoekers op een zekere manier ‘wandelende reclameborden’ worden voor het evenement in het algemeen en de daar geprogrammeerde dichters in het bijzonder.

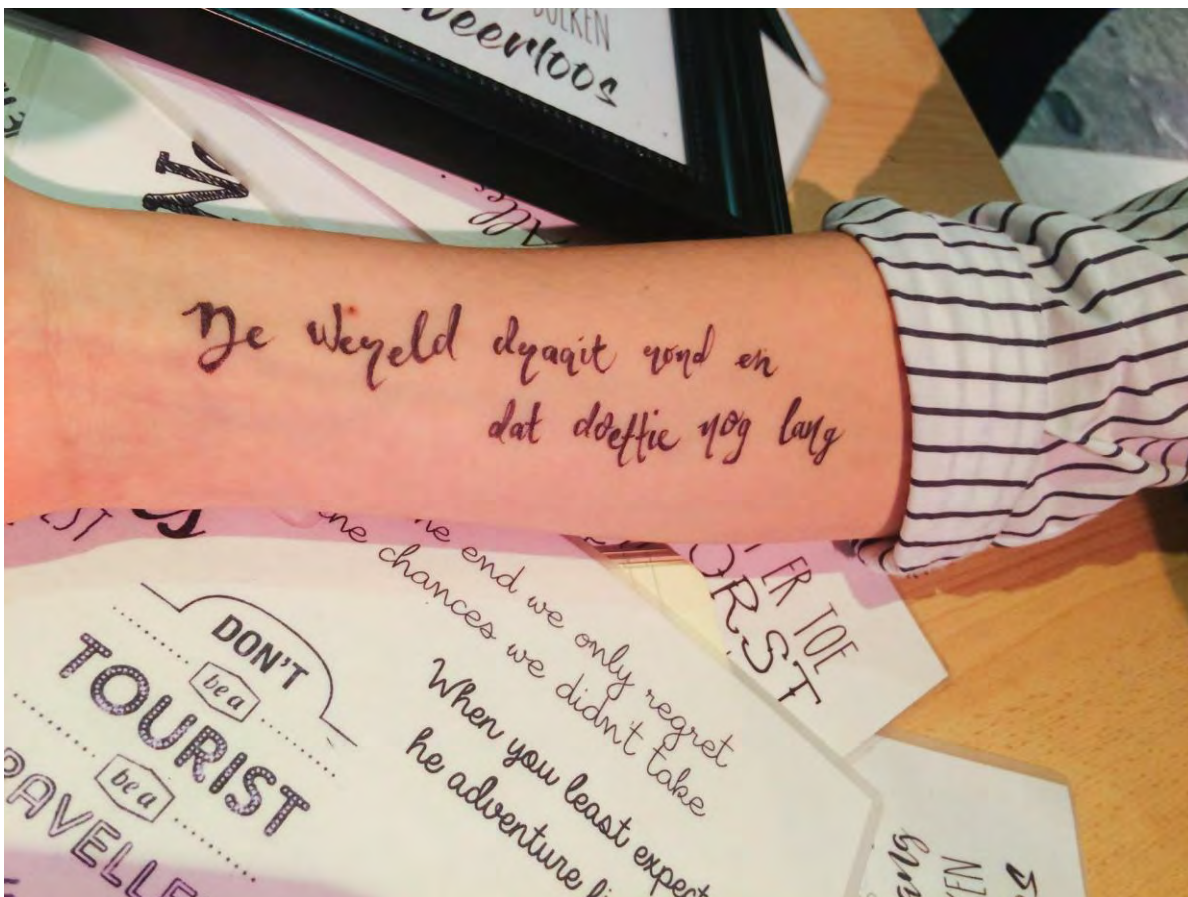
boekdrager of een schoolsituatie was, zoals ‘Zelf gelezen’ en ‘[I]k kwam het zinnetje tegen toen ik gedichten aan het zoeken was’.

⁴³² Bezoekers van onder andere de Boekenbeurs in Antwerpen (2005), het Literair Festival Veldhoven (2011), Manuscripta (2014), Het Grote Gebeuren (2014), Lowlands (2014), Crossing Border (2014), het Poetry International Festival (2016), het Nijmeegs Boekenfeest (2015), de Dag van de Literatuur (2015), het Young Adult Literatuur Festival (2016), het Groot Letterfestival (2016), De Nacht van de Poëzie (2017) en het Gronings Bevrijdingsfestival (2017) konden tijdelijke poëzietatoeages op de huid laten zetten. Veelzeggend is dat zelfs het Literatuurmuseum (toen nog het Letterkundig Museum) meedeed aan de rage: bezoekers van de Museumnacht Den Haag konden daar in 2011 een literair citaat op het lichaam laten plaatsen (Elle 2011). Tussen haakjes staat het jaar vermeld waarop waarschijnlijk voor de eerste keer literaire tatoeages gezet werden op het evenement; vaak werd dit herhaald tijdens latere edities van hetzelfde evenement.

⁴³³ Op Afbeelding 16 zijn op de geplastificeerde hand-outs die op de tafel liggen enkele voorbeelden te zien van niet-literaire tatoeageteksten die TUIG ook aanbrengt op het lichaam van bezoekers.



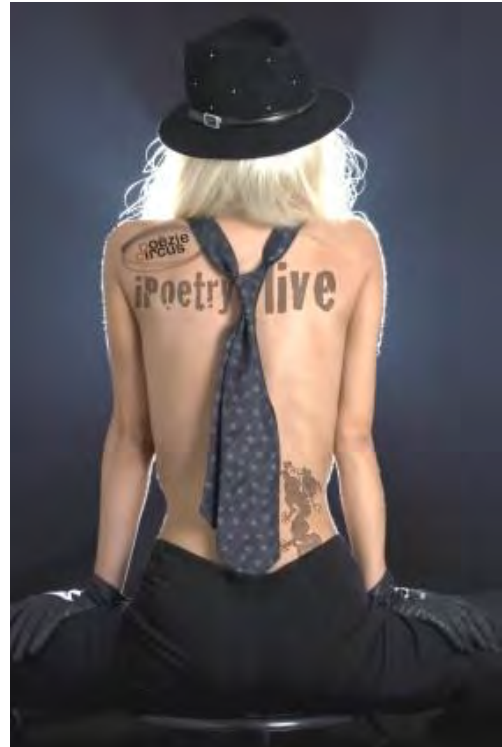
Afbeelding 15. Een tijdelijke poëzietatoeage, met een citaat van Hagar Peeters, op Lowlands (Biddinghuizen, 2017), gezet door TUIG. Foto: TUIG.



Afbeelding 16. Een tijdelijke poëzietatoeage met een citaat van Jules Deelder, op de De Dag van de Literatuur (Rotterdam, 2017) gezet door TUIG. Foto: TUIG.



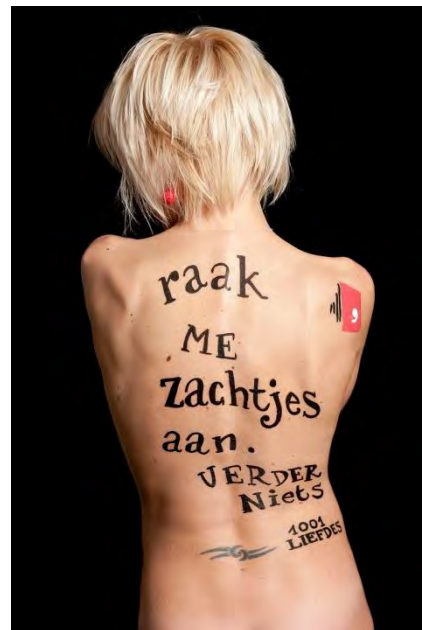
Afbeelding 17. Poster ter promotie van Winternachten in Den Haag (2005). Foto: Winternachten.



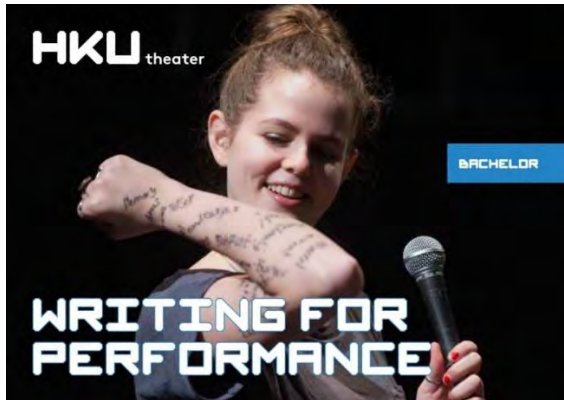
Afbeelding 18. Promotiebeeld voor de reeks iPoetry Live-avonden van Het Poëziecircuit in Utrecht (2010). Foto: Het Poëziecircuit.



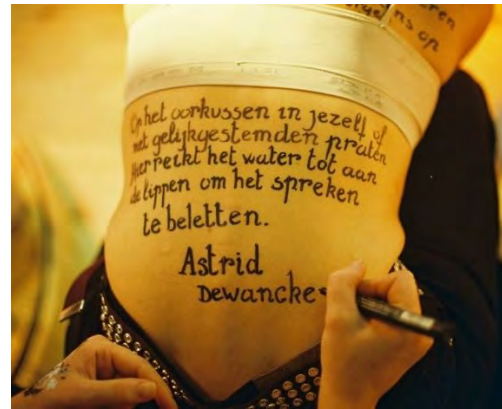
Afbeelding 19. Poster ter promotie van de finale van het Belgische Kampioenschap Poetry Slam in Brussel (2014). Foto: BE Slam.



Afbeelding 20. Promotiebeeld van Creatief Schrijven (2010). Foto: Nick Hannes in opdracht van Creatief Schrijven vzw.



Afbeelding 21. Beeld dat gebruikt wordt door de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht ter promotie van de Bacheloropleiding Writing For Performance. Foto: HKU.



Afbeelding 22. Poëzie van Astrid Dewancker wordt tijdens een prijsuitreiking van Creatief Schrijven in 2005 op de Boekenbeurs in Antwerpen als winnend gedicht geschreven op het lichaam van een model. Foto: Mickey Verbeeck.



Afbeelding 23. Promotiebeeld voor het Groot Letter Festival in Eindhoven (2016): een tijdelijke poëzietatoeage met een gedicht- en bundeltitel van Anne Vegter, gezet door TUIG. Foto: Vincent van den Hoogen en Groot Letterfestival.



Afbeelding 24. De cover van een poëziebundel met de gedichten van de deelnemers aan de DichtSlamRap-wedstrijd in Boxtel (2016). Foto: DichtSlamRap.

Het gebruik van foto's van beschreven lichamen ter promotie van aan literatuur gerelateerde evenementen is op minstens drie manieren te duiden. Ten eerste lijkt dit type beeld een oplossing te zijn van communicatieadviseurs, marketingmedewerkers en grafische vormgevers voor het probleem rond het visueel presenteren van het genre 'literatuur' in het algemeen en 'poëzie' in het bijzonder. Een tekening of foto van een papieren boek lijkt als achterhaald en ouderwets te worden beschouwd en sluit bovendien niet goed aan bij waar het tijdens eenentwintigste-eeuwse literatuurevenementen zoals poëziefestivals en poetry slams om draait: het live ervaren van mondelinge poëzie. Werden afbeeldingen van microfoons in de jaren negentig en rond de eeuwwisseling nog geregeld ingezet om poëzie-evenementen aan te kondigen – een element dat ook nog terug te vinden is in Afbeelding 19 en 21 –, de afgelopen twee decennia lijken beelden van tijdelijke tekstuele tatoeages daarvoor gedeeltelijk in de plaats te zijn gekomen. Een consequentie van deze verschuiving is dat de promotieafbeelding in één oogopslag duidelijk maakt dat het evenement rond (literaire) tekst draait (anders dan het beeld van een microfoon, dat ook een muziek- of *stand-up comedy*-evenement kan aankondigen).

Ten tweede lijken beelden van tatoeages poëzie hip en *edgy* te (willen) maken; de foto's kunnen namelijk positieve tatoeage-connotaties oproepen die vervolgens met poëzie(performances) in verband worden gebracht, zoals, om de eerder aangehaald woorden van Henk Schiffmacher te citeren, een 'uiting van kracht, durf, bravoure', een bewijs van 'openheid, communicatie, celebratie' en een manier om te 'laten zien dat je een ziel hebt, je durft te leven' (Hesselt van Dinter 2005: 6). Ook 'emotie' en 'passie' schuilen in de beeldtaal van de bovenstaande verzameling foto's.

Die twee laatste aspecten hangen samen met de derde mogelijke duiding van deze marketingtrend; de afbeeldingen laten zien dat poëzie op een persoonlijke manier iets wat binnen zit, naar buiten brengt. Deze beeldtaal plaatst hiermee expressie centraal voor het genre poëzie; iets wat – laten de enquêteresultaten zien – overeenkomt met de wensen en ervaringen van poëziegebruikers. Het aanbrengen van tekst op de huid van een persoon die in de camera kijkt (zoals Afbeelding 17) of richting de kijker praat of roept (zoals Afbeelding 24), kan gezien worden als de verbeelding van de lyrische aanspreking die zo eigen is aan poëzie in het algemeen en performancepoëzie in het bijzonder. De letters en woorden op de huid functioneren dan als een metonymia voor de persoonlijke verhalen en emoties die 'in' de dichters zitten en via de teksten van die dichters gedeeld worden met de wereld. De tijdelijke tatoeages die tijdens literaire evenementen worden aangebracht op de lichamen van bezoekers, passen ook in deze expressiedrang; door een poëziedicaat te kiezen van een dichter, draagt diegene dat citaat (letterlijk) uit.

De wijze waarop poëzietatoeages 'binnen' ingezet worden, is dus anders dan de manieren waarop poëzietatoeages 'buiten' functioneren. Literatuurfestivals en literaire organisaties proberen zich deze poëzievorm toe te eigenen, maar doen dit op een veel vrijblijvendere en betekenisarmere manier dan waar de respondenten in de tatoeage-enquête blijk van geven. Het grootste verschil lijkt niet eens zozeer te zitten in het gegeven dat de tatoeages in het eerste geval tijdelijk en in het tweede geval permanent zijn. Vooral het feit dat de *persoonlijke* toe-eigening en de 'significance' van zowel de linguïstische als de materiële code grotendeels ontbreken in het gebruik van tatoeages door de organisaties, verschilt van het gebruik door de permanente poëzietatoeagedragers, voor wie die persoonlijke toe-eigening en 'significance' van hun tattoos zo belangrijk zijn. De organisaties gebruiken het fenomeen vooral als marketingmiddel, waarbij de auteursfunctie voorop staat; de beelden worden namelijk gebruikt om de optredens van auteurs aan te kondigen en te kaderen (Afbeelding 15 t/m 19 en 23), het werk van auteurs in de schijnwerpers te zetten (Afbeelding 20, 22 en 24) en het opleiden van auteurs te promoten (Afbeelding 20 en 21). 'Buiten' is die auteursfunctie

veel minder belangrijk; de respondenten geven zoals gezegd aan het relatief onbelangrijk te vinden wie de auteur is en ook de auteursintentie is voor velen ondergeschikt aan de door henzelf geconstrueerde 'significance' van het getatoeëerde gedicht of citaat. Bovendien wordt de naam van de auteur van de tekst zelden tot nooit bij het gedicht of citaat getatoeëerd: in de vijfennegentig poëzietatoeages van de achtentachtig respondenten in de poëzietatoeage-enquête komt dit slechts één keer voor, namelijk in de Lucebert-tatoeage van Leon Riekwel (Afbeelding 26).

4.1 Kritiek

De grootste kritiek op het fenomeen poëzietatoeages komt neer op het idee dat poëzietatoeages weinig met poëzie te maken hebben; de dragers zijn niet per se poëziefhebbers, stellen de critici, ze kennen de boeken niet waaruit de citaten afkomstig zijn en het belang dat ze hechten aan de taaluiting heeft weinig te maken met wat de dichter bedoelde.⁴³⁴ In verschillende journalistieke stukken worden een optimistische en een pessimistische lezing van de trend naast elkaar geplaatst.⁴³⁵ De resultaten van de tatoeage-enquête bieden argumenten voor beide lezingen. Aan de ene kant zegt bijna een op de vijf respondenten (18%) niets anders van de auteur te hebben gelezen dan de tekst die ze selecteerden voor de poëzietatoeage. Bovendien blijkt dat de respondenten het relatief onbelangrijk vinden wie de auteur van de getatoeëerde tekst is; op de verplichte vraag 'Hoe belangrijk vond je het van welke auteur het citaat is?' antwoordden ze gemiddeld met een 6,4 (SD 3,4), wat een van de laagste scores is op de in totaal zestien schaalvragen (1-10) in de enquête.⁴³⁶ Aan de andere kant zegt bijna driekwart van de respondenten (72%) fan te zijn van de auteur die de tekst schreef die zij als tatoeage hebben laten zetten. Ook valt op dat de grootste groep (30%) van de respondenten aangeeft 'veel' te hebben gelezen uit het oeuvre van die auteur; 16% zei zelfs 'alles' te hebben gelezen.⁴³⁷

De kritiek op poëzietatoeages en de geringe academische aandacht voor het fenomeen kunnen deels verklaard worden door negatieve associaties rond tatoeages en connotaties met 'lowbrow' en de lagere klassen. Poëzie kan in die zin als 'hoge' kunstvorm veraf lijken te staan van de

⁴³⁴ '[L]ots of people [...] have said that they haven't even read the book their tattoo is based on,' vertelde de Canadese fotograaf en blogger Jen Grantham bijvoorbeeld, die foto's van literaire tatoeages verzamelt op haar website *Contrariwise*. 'They saw the quote somewhere, liked it, and inked it onto their skin. Their tattoos have nothing to do with a particular interest in literature, but rather a very personal connection to a quote or phrase they could have heard anywhere.' (Lewis 2009) Misty Harris citeerde in 2010 enkele andere sceptische reacties, waaronder: 'So pretentious and hipster trendy. "Look at me, I read."' (Harris 2010) En Mark Lewis haalde de Britse radiopresentator Nigel Rees aan, die al meer dan veertig jaar het programma *Quote... Unquote* op BBC Radio 4 presenteert: 'I don't consider that literary tattoos have any lasting significance, just a temporary fad – except that the foolish people who have them done will carry them around for rather longer than the fad!' (Lewis 2009)

⁴³⁵ Eugenia Williamson deed dit bijvoorbeeld in het artikel 'Lit-Snobs, Hot Librarians, and the Rise of the Literary Tattoo' (2010): 'The overwhelming number of literary tattoos [...] will lift the spirits of anyone who fears the world's affection for books is on the wane', schrijft ze, maar het fenomeen kent ook 'the potential to depress – it might give the impression that literature has become so marginalized that today's readers feel they're part of a subculture.' (Williamson 2010) En Lewis stelde: 'An optimist might conclude that the growing popularity of literary tattoos is proof that the great works of literature will survive the much-predicted death of print. People may be buying fewer books, but as long as they're inking lines from "The Waste Land" on their arms, there's still hope for literature.' (Lewis 2009) Terwijl aan de andere kant het laten zetten van een literaire tatoeage niet altijd betekent dat diegene een literatuurleefhebber is (Idem).

⁴³⁶ Enkel de vragen 'Hoe belangrijk vind je het dat het citaat je vermaakt?' en 'Hoe belangrijk vind je het wat anderen vinden van het citaat?' haalden een lager gemiddelde; respectievelijk 6,0 (SD 2,7) en 3,0 (SD 2,2).

⁴³⁷ 11% antwoordde dat ze ongeveer de helft van het oeuvre van de auteur hebben gelezen en 19% antwoordde met 'weinig'.

tatoeage als een 'lage' cultuurvorm. Toen Poëziefestival Watou in 2002 aankondigde dat de Vlaamse beeldend kunstenaar Wim Delvoye levende varkens ging laten tatoeëren met gedichten van Hugo Claus, stootte dat niet alleen de dierenbeschermingsorganisatie Gaia en het ministerie van Volksgezondheid tegen de borst. De Nederlandse poëziewebsite *Epibreren* – in veel andere controverses niet conservatief te noemen – vond het een 'onzalig plan' van Watou en stelde spottend voor dat het alleen zou mogen plaatsvinden als ook alle festivalbezoekers en -medewerkers een poëzietatoeage zouden laten zetten, wat in 2002 blijkbaar nog een absurd en onwerkelijk idee was (Epibreren 2002). De Vlaamse cultuurhistoricus Kaat Wils schreef in 2003 in het tijdschrift *Karakter*, toen het ministerie van Volksgezondheid besloten had dat het tatoeëren van de varkens niet zou doorgaan, dat de combinatie van poëzie, tatoeages en varkens voor velen niet door de beugel kon:

Het meest banale dier, het symbool van het West-Vlaamse boerenleven en het Vlaamse mestprobleem, tot drager maken van een 'hogere' cultuurvorm, verstoort de gangbare verwachtingen en scherpt juist daarom de aandacht. Zelfs kunstenaar Delvoye leek (in de loop van de voorbereidende gesprekken, voor Gaia zijn slag had thuisgehaald) wat terug te schrikken voor een al te grote cultuurschok. Hij liet verstaan dat de literaire smaak van curator Gwij Mandelinck wat zwaar uitviel voor een varkensvel: Claus op een varken, het leek hem niet vanzelfsprekend. Maar ook als er voor meer toegankelijke poëzie was gekozen, zou de tatoeage hebben gefunctioneerd als een verstoring van conventionele noties van laag en hoog, van het dierlijke en het menselijke, van natuur en cultuur (Wils 2003).

De poëzietatoeage als 'verstoring van conventionele noties van laag en hoog', zoals Wils het in dit specifieke geval verwoordt – waarbij de keuze voor *varkens* ook nog zwaar meewoog –, speelt ook een rol bij dichters. Wordt het dragen van tatoeages geassocieerd met punkartiesten, rockmuzikanten en popidolen, met de literaire auteur lijkt de traditie van de permanente lichaamsversiering volgens velen niets van doen te hebben. Mede hierdoor merken Nederlandstalige auteurs die wél zichtbare tatoeages dragen, dat die lichaamsversieringen ingaan tegen het beeld dat velen hebben van 'De Literaire Auteur'. De Nederlandse dichter Lucas Hirsch ziet zijn tatoeages als zijn 'totem' die samen een 'fotoboek' vormen van de belangrijke momenten in zijn leven. Hij merkt echter dat zijn vele tatoeages zowel recensenten en organisatoren als lezers en festivalbezoekers verwarren:

Ik vind het leuk om een beetje verwarring te scheppen. Ik moest ergens voordragen en ik zat op de eerste rij. Kwam een man op mij af en die zei: 'U hoort hier niet.' Goed, ik stond op en ging op de achterste rij zitten. Toen het begon, was de organisatie in paniek, want er ontbrak een dichter. Ze noemden mijn naam en ik liep naar voren.

Ik heb het ook in een boekhandel gehad. Ik liep over de poëzieafdeling en de boekverkoper kwam op me af: 'Meneer, kan ik u ergens mee helpen, want dit is poëzie.' Ik zei: 'Ik kom even kijken hoe het met mijn bundel staat.' Ik word er niet boos van. Ik vind het leuk. Ik snap het wel. Zelf maak ik me ook schuldig aan discriminatie. Iedereen plaatst iedereen in een hokje (Ekkers 2013).

Een interessante vorm van poëzietatoeages die zowel 'buiten' als 'binnen' een rol speelt, zijn de tatoeages die zijn gezet in poëzietatoeagegroepsprojecten, waar ik hieronder op in zal gaan. In deze gevallen worden mensen namelijk door een instituut (zoals een kunstinstituut) of een

geïstitutionaliseerde actor (zoals een stadsdichter) opgeroepen om zich aan te melden voor een groepsproject waarbij meerdere poëzietatoeages in een collectief verband worden geplaatst.

4.2 Groepsprojecten

Er bestaan verschillende projecten waarin mensen als een groep een bepaalde tekst laten tatoeëren. Het groepsverband is hier essentieel: enkel collectief vormen de mensen de drager van de tekst.

In 2004 initieerde Henk Schiffmacher zo'n groepsproject door Nederlanders op te roepen zich aan te melden om onderdeel te zijn van de lichamelijke drager van het Wilhelmus (Schiffmacher 2008: 452). Na honderdvijftig aanmeldingen sloot Schiffmacher het aanmeldingsformulier op zijn website en tatoeëerde uiteindelijk tweeëndertig personen; ieder één woord uit het eerste couplet van het Nederlands volkslied. De handeling van het collectief tatoeëren had voor Schiffmacher een expliciet doel en een expliciete betekenis: deze personen werden door het dragen van de tatoeage volgens hem 'beschermers van het Volkslied' (Trouw 2004). Ook de selectie van de dragers was voor Schiffmacher essentieel; hij koos naar eigen zeggen 'een doorsnee van het Nederlandse volk'.⁴³⁸ Het project was een expliciete activistische reactie op het feit dat Koningin Beatrix het Wilhelmus als haar 'eigendom' beschouwde en graag wilde dat het enkel mocht klinken als zij of een ander lid van het koninklijk huis aanwezig was. 'Schiffmacher vindt dat het volkslied van het volk is en riep de Nederlandse bevolking op drager van het Wilhelmus te worden.' (Idem)

Deze groepstatoeageconstructie is in Nederland en Vlaanderen ook meerdere keren gebruikt voor het tatoeëren van een gedicht; hieronder bespreek ik twee van zulke projecten.

4.2.1 Maarten Inghels

In 2017 verspreidde Maarten Inghels, destijds stadsdichter van Antwerpen, een oproep om negen mensen te verzamelen die samen met hem zijn tienregelige gedicht 'Honger' – zijn negende en laatste stadsgedicht – wilden dragen op hun huid. De voorwaarden waren dat de mensen minstens achttien jaar waren en niet uit Antwerpen kwamen.

Inghels schreef 'Honger' als een vervolg op zijn zesde stadsgedicht 'Volksbevraging'. Dat gedicht was gebaseerd op een volksbevragingsformulier dat Inghels opstelde en verspreidde in Antwerpen. Op basis van de ingevulde formulieren die hij terugkreeg, schreef hij het gedicht 'Volksbevraging', waarin hij vragen stelt over 'het gemoed, geloof en cultuur van de stadsbewoner' (Inghels 2017). Het gedicht 'Honger' geldt als antwoord op die vragen en luidt:

HONGER

we moeten praten over lichamen, mijn lichaam
bij jouw lichaam is adem honger
de honger van een halve tweeling

honger raakt mij aan, raakt mij aan
het geheim van honger is herinnering
het tegenovergestelde van vergeten

dolende lichamen hol van honger

⁴³⁸ 'Er zijn een machinist, een student, een huisvrouw, een havenwerker en een vakkenvuller. De leeftijden variëren van 25 tot 70 jaar en allemaal zijn ze bereid het Wilhelmus met trots op hun lijf te dragen.' (Trouw 2004)

wandelaar, inbreker, vreemdeling
dansen in het licht van nooduitgangen

jouw lichaam spatie mijn lichaam

De reacties op zijn tatoeage-oproep waren volgens Inghels overweldigend en divers. Meer dan zeshonderd mensen meldden zich aan, zowel uit Nederland, Vlaanderen als Wallonië (Hauwermeiren 2017). 'Het gaat om professoren, kappers, studenten, leraren, Beerschot-supporters, journalisten, moeders en dochters, dokwerker... Van 18 tot 75 jaar. Veel mensen zouden voor het eerst in hun leven een tatoeage laten plaatsen, en voelden zich geroepen door een welbepaald vers. Ook het verbonden worden met negen onbekenden speelt een rol.' (De Standaard 2017) Inghels vroeg iedereen hun favoriete regel uit het gedicht te kiezen en aan te geven op welk lichaamsdeel ze die regel zouden willen laten aanbrengen. Ook vroeg hij om persoonlijke gegevens en een korte motivatie om aan het project mee te doen (Inghels 2017). Omdat er zoveel aanmeldingen binnenkwamen, besloot Inghels zelf de titel te dragen, zodat hij in totaal tien mensen kon uitkiezen. Hij koos bewust mensen 'waarvoor de dichtregel toepasselijk was op hun persoonlijke leven', lichtte hij toe, 'Ik heb er tien goede verhalen uitgepikt.' Op die manier liet hij de linguïstische en de materiële code van de fragmenten samenkomen. 'Kunst en leven vallen samen, dat vind ik een fijn idee.' (Briand 2017)⁴³⁹

De regels werden op 23 september 2017 getatoeëerd door de Vlaamse tatoeagekunstenaar Sven Rayen, in blokletters van één centimeter hoog, in het handschrift van Inghels (Afbeelding 1 en 25). De tatoeages werden gratis gezet voor de uitgekozen personen. Reproducties worden niet toegelaten, meldde Inghels; 'elke tatoeage is een uniek kunstwerk.' (Peppelenbos 2017)⁴⁴⁰ Die laatste voorwaarde is interessant met het oog op de auteursfunctie. Aan de ene kant gebruikt Inghels voor zijn poëzieproject een non-boekvorm en doet dat op een niet-boekcentrische manier; het gedicht is speciaal voor de lichamen geschreven en bestaat na 'publicatie' zonder verbintenis met de auteur. Aan de andere kant neemt de auteur echter een voorwaarde op in het project die beschouwd kan worden als een strikte vorm van het auteursrecht; het gedicht mag nooit ergens gereproduceerd worden. Op die manier beperkt Inghels op een extreme manier het gebruik van het gedicht en controleert hij dus toch de wijze waarop het gedicht bestaat en (niet) circuleert.

⁴³⁹ De veertigjarige 'Wannes' koos bijvoorbeeld de regel 'het geheim van honger is herinnering' '[o]mdat ik veel eet en een hongerig persoon ben. Dat heeft een reden: zeven jaar geleden kreeg ik de erfelijke zenuwziekte die mijn vader ook had, en ben ik in een rolstoel terechtgekomen. Sinds mijn zesde wist ik dat ik vijftig procent kans had om de ziekte te erven, het was dus kop of munt. De herinneringen aan de tijd dat ik nog kon lopen, en toen mijn vader nog leefde, zijn een excuus voor mij om veel te eten.' (Briand 2017)

⁴⁴⁰ Zie voor meer over dit project Van den Bossche 2018.



Afbeelding 25. De poëzietatoeage van Salima; een citaat uit het gedicht 'Honger' van Maarten Inghels, in het handschrift van de dichter. Foto: Dries Segers.

Opvallend is dat de vormgeving van de regels als tatoeage afwijkt van de lay-out van de regels van het gedicht in getypte tekstvorm op Inghels' site. In de tatoeagevorm hebben alle regels uit het gedicht extra enjambementen gekregen; iedere versregel wordt twee of drie regels.

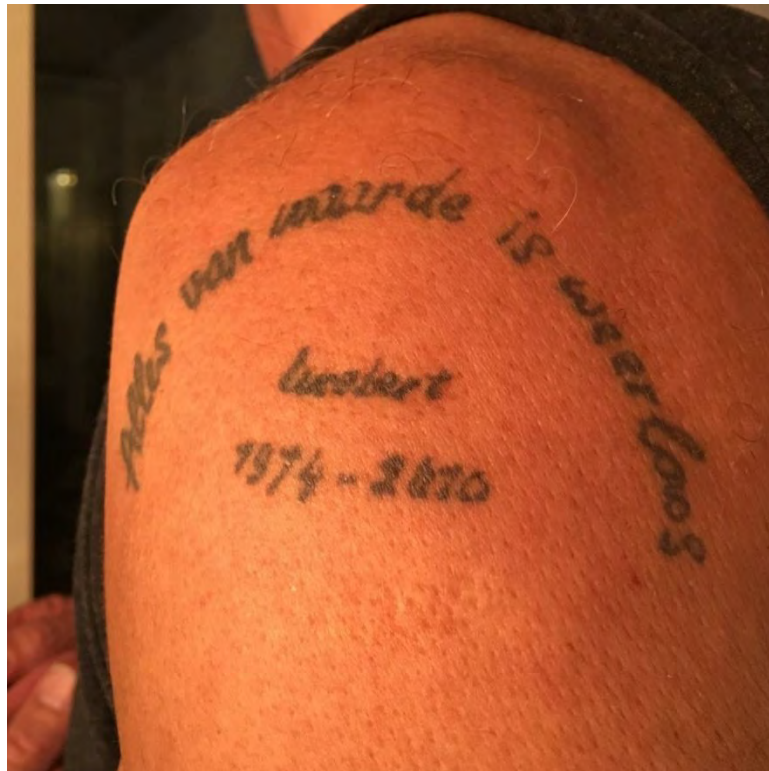
De linguïstische code van 'Honger' is duidelijk verbonden met de – eerst potentiële en later reële – materiële code; een waar de auteur zich tijdens het schrijven van het gedicht natuurlijk zeer bewust van was. De isotopen lichaam, lichamen, aanraken en herinnering zitten in beide codes verweven en zorgen ervoor dat het project, net als bij dat van Schiffmacher, een politieke lading heeft. De tatoeages strekken verder dan het persoonlijke omdat ze in een collectief proces tot stand zijn gekomen; niet alleen via de leden van de groep, maar ook omdat het getatoeëerde gedicht een antwoord vormt op de vragen die de ingevulde volksbevragingsformulieren opwierpen.

4.2.2 Lucebert

Een tweede groepstatoeageproject rond Nederlandstalige poëzie was een project in Vlissingen van een iets andere aard dan dat van Inghels. Op 6 november 2010, de Dag van de Kunstuitleen, kon iedereen die dat wilde gratis een tatoeage met de regel 'alles van waarde is weerloos' van Lucebert laten tatoeëren in Kunstruimte De Willem3. De Nederlandse tatoeëerder Harry Ruedisueli zette de regel die dag uiteindelijk op het lichaam van zeven mensen.

Leon Riekwell, initiatiefnemer van het project en directeur van Kunstruimte De Willem3, organiseerde de groepstatoeagesessie als 'een blijvend signaal tegen de kaalslag in de cultuur' (Kunstklimaat 2010). In een interview dat op de dag van het tatoeëren werd uitgezonden op Radio ZeelandNu, vertelde hij dat hij door de bezuinigingen 'een gevoel van weerloosheid' voelde en een statement wilde maken (ZeelandNu 2010). Zelf liet Riekwell ook het citaat van Lucebert tatoeëren, met de naam van de dichter en twee jaartallen erbij, te weten 1974 en 2010 (Afbeelding 26):

1974 is het gedicht verschenen. 2010 laat ik dit nu doen. Ik zal dat ook uit moeten leggen, want mensen die dat lezen, die denken dan dat Lucebert toen geboren en overleden is, want zo wordt het meestal gebruikt. En daarom is het eigenlijk ook geen statement van vandaag, maar een blijvend statement. Dat als je in het zwembad bent, of als je op het strand bent, of je ontmoet mensen, of je loopt eens in een wat losser T-shirt, dan zullen mensen misschien vragen van ‘Wat is dat? Wat betekent dat?’ Dus in feite ben je dan altijd een soort ambassadeur voor de kunst en dat is eigenlijk de achterliggende reden dat ik het vandaag gedaan heb. Daarom heb ik ook wat mensen uit de kunst en uit de popcultuur uitgenodigd om diezelfde tattoo te laten zetten (Idem).



Afbeelding 26. De poëzietatoeage van Leon Riekwell, initiatiefnemer van het groespstatoeageproject in Vlissingen; citaat van Lucebert. Foto: Rita Janssen.

Ook een andere Leon komt tijdens het radio-interview aan het woord. Hij liet het citaat op zijn voet tatoeëren, als een herinnering aan zijn overleden moeder én als gebaar tegenover de kunstenaarsgemeenschap in Nederland. ‘Waarom laat je hem zetten?’, vroeg de journalist. ‘In verband met de betekenis,’ antwoordde de deelnemer, ‘Het zou voor je vrienden kunnen zijn, voor je dierbaren, je moeder. En toevallig is die van mij overleden, mijn moeder. En het is ook voor kunstenaars te *representen*.’ (Idem) Leons uitleg toont dat er, zoals eerder aangegeven, meerdere redenen tegelijkertijd een rol kunnen spelen om een poëzietatoeage te laten zetten. In zijn redenering zijn zowel het in herinnering houden van een persoon, het belang van de ‘significance’ van een poëzied citaat en het maken van een activistisch statement van belang. Daarnaast wijst zijn gebruik van het uit het rapcircuit afkomstige anglicisme ‘representen’ op de wens om een groep te vertegenwoordigen en publiekelijk te steunen; een collectieve en tegelijkertijd hele persoonlijke en blijvende manier om een overtuiging kracht bij te zetten.



Afbeelding 27. Erik van der Meer liet op 6 november 2010 in Vlissingen het citaat 'alles van waarde is weerloos' van Lucebert in het Hebreeuws op zijn arm tatoeëren door Harry Ruedisueli. Foto: Ruben Oreel.

Anders dan bij het project van Inghels kwamen de regels van de zeven dragers in dit project overeen in de linguïstische code, maar niet in de materiële code. De deelnemers mochten namelijk zelf een ontwerp kiezen van het citaat. Deelnemer Erik van der Meer koos er bijvoorbeeld voor om 'alles van waarde is weerloos' in het Hebreeuws te laten zetten (Afbeelding 27). 'Het is meer iets voor mezelf; het zit in mijn hart. Niet iedereen hoeft te weten wat er staat', vertelde hij, 'Dit is een ludieke actie tegen de bezuinigingen in de cultuursector. Ik werk zelf bij cultuurpodium De Piek in Vlissingen, dus daar sluit ik mij bij aan. Daarnaast vind ik het een prachtige zin. Je kunt er je eigen betekenis aan geven. Voor mij is het de herinnering aan een goede vriendin, die overleden is aan taaislijmziekte, cystic fibrosis. Ze was op het eind heel kwetsbaar en breekbaar.' (Idem)

4.3 Reacties van dichters

Dichters waarderen het over het algemeen dat mensen hun poëzie laten tatoeëren. De Schotse dichter en beeldend kunstenaar Robert Montgomery zei bijvoorbeeld over de vele poëzietatoeages die zijn fans laten zetten: 'Getting institutional recognition is great, but someone getting tattooed is such a personal compliment. My studio is gathering some of the tattoo examples. After all, the goal of art is, for me, to communicate our innermost feelings to strangers.' (Bausells 2016) Ook Nederlandstalige dichters uiten publiekelijk hun waardering voor deze vorm van hun werk. Dat gebeurt veel op sociale media, waar dragers van poëzietatoeages de dichter *taggen* in een foto van de tatoeage, waarna de dichter die foto weer deelt. Derek Otte heeft bijvoorbeeld weleens foto's van tatoeages met zijn poëzie in zijn handschrift gedeeld en Lars van der Werf wordt geregeld *getagd* in foto's van tatoeages van 'Heb lief' (met of zonder hashtag), de titel van zijn tweede poëziebundel en de hashtag waarmee hij poëzie deelt op Instagram (Afbeelding 28).



Afbeelding 28. Een foto van een poëzietatoeage, op Instagram gedeeld door Lars van der Werf, de auteur van het citaat.

Nanne van der Leer, de Nederlandse dichter achter 'Liefleven' op Instagram, deelde in juni 2017 op Twitter en Instagram zelfs een collage van foto's van poëzietatoeages (Afbeelding 29) van haar werk en schreef erbij:

Soms vragen mensen aan me waarom ik Lief Leven blijf doen naast m'n fulltime functie bij het mooiste biermerk van de wereld. En eerlijk gezegd vraag ik het mijzelf soms ook af, want het betekent dat ik praktisch altijd aan het werk ben. Maar de berichtjes die ik dagelijks krijg, de dankjes, bijzondere verhalen.. ik zal er denk ik nooit aan wennen. De gedachte dat mijn woorden mensen kracht, hoop of een glimlach geven raakt me diep en geeft me de drive om nog zoveel moois neer te gaan zetten. Dit is pas het begin.

Van der Leer gebruikt de verzameling poëzietatoeages om een persoonlijk en emotioneel verhaal te vertellen over de vele reacties die ze ontvangt op haar werk. Het fotobijschrift is open en eerlijk en komt daardoor authentiek over, terwijl het tegelijkertijd onderdeel is van de commerciële retoriek – let ook op de sluikreclame voor het biermerk – die op de verschillende platforms van Lief Leven structureel wordt gehanteerd.



Afbeelding 29. Nanne van der Leer, de dichtster achter 'Liefleven' op Instagram, deelde in juni 2017 op Instagram een collage van foto's van poëzietatoeages met haar teksten.

Op social media zijn ook voorbeelden te vinden van Nederlandse mensen die niet-Nederlandstalige poëzietatoeages dragen. Journalist Jessica Robinson sprak in 2017 de Canadese Instagramdichtster Atticus, die vertelde: 'I never really expected [my poetry on Instagram] to take off the way it did; I certainly never expected people to start tattooing it on themselves. It's all very humbling.' (Robinson 2017) Robinson voegde een link toe naar een voorbeeld van zo'n poëzietatoeage en die is van de Nederlandse twintigjarige Demi van den Berg uit Haarlem, die op haar rechterschouder een citaat van Atticus heeft laten tatoeëren (Afbeelding 30).



Afbeelding 30. Poëzietatoeage van Demi van den Berg; citaat van Atticus. Fotografie: Ronald Brouwer.

4.4 Economie

De economische aspecten van poëzietatoeages liggen voornamelijk bij de tatoeëerders, die over het algemeen betaald worden voor het zetten van een poëzietatoeage. De auteurs van de teksten die getatoeëerd worden, vallen buiten de financiële overeenkomst tussen tatoeëerder en getatoeëerde. Zelden wordt aan levende auteurs toestemming gevraagd om de tekst te laten tatoeëren of wordt het auteursrecht van overleden auteurs in orde gemaakt bij de rechthebbende. Bovendien blijkt uit de enquête dat een groot deel van de poëzietatoeages van de respondenten afkomstig is uit dragers waar de auteurs en/of rechthebbende van de tekst geen geld aan verdienen, zoals het internet, mondelinge overdracht en de openbare ruimte. De poëzietatoeages die niet via een boekversie van het gedicht of citaat tot stand komen, vallen dus geheel buiten de inkomens van de dichters, erven en uitgevers in kwestie.

De tatoeages *an sich* zijn na het zetten geen geld waard; ze zijn niet te vergelijken met koopwaren die na verloop van tijd van economische waarde kunnen veranderen (Bradley 2000: 136; Jones 2014). Wel is het mogelijk om op een indirecte manier geld te verdienen aan reeds gezette tatoeages. De levendige markt voor getatoeëerde entertainers in circusacts en *freakshows* in de achttiende en negentiende eeuw in Europa en de VS is daar het bewijs van (zie Paragraaf 2). In die zin kunnen tatoeages wel degelijk economische waarde opleveren voor de drager. Ook kunnen ze economisch kapitaal tonen; grote kleurrijke tatoeages kosten veel tijd en geld om te laten zetten en laten zien dat de drager zich zulke luxe kan veroorloven. In de negentiende eeuw lieten mensen met veel kapitaal bijvoorbeeld bekende schilderijen vertalen naar gigantische tatoeages, die soms wel tachtig uur duurden om te laten zetten en hoge kosten met zich meebrachten, om aan hun omgeving boodschappen over te brengen als 'I have travelled', 'I can spend' en 'I have taste' (Bradley 2000 153-154). De tatoeages functioneerden op die manier onder andere als een presentatie van status en klasse (155).

Het inzetten van poëzietatoeages als bewijs van status gebeurt onder andere rond het uitgeven van bundels in eigen beheer. De Canadese dichter Shane Koyczan gebruikte bijvoorbeeld diverse foto's van poëzietatoeages met zijn werk in een video die hij maakte voor de *crowdfunding*-actie voor zijn bundel *A Bruise On Light* (2014). Op zijn *Kickstarter*-pagina schreef hij bij de video:

Thankfully, we're entering a new age where artists now have access to the tools needed to produce their own work, and aren't tied to a labels, studios or publishers lack of vision. [...] I've had a number of successes in my life, most of them due to the incredible fan support I receive. In a world that constantly tells me that there's no interest in poetry I have to smack my palm to my face and shake my head. I guess that's why folks are tattooing my words onto their bodies (Koyczan 2014).



Afbeelding 31. Een van de foto's die de Canadese dichter Shane Koyczan gebruikte in een crowdfunding-video: een tatoeage van zijn gedicht '6:59 AM'. Foto: Kickstarterpagina Shane Koyczan.

Koyczan gebruikt de poëzietatoeages (waaronder Afbeelding 31) om te tonen hoe geliefd zijn poëzie is, hoe belangrijk zijn teksten zijn in het alledaagse en persoonlijke leven van mensen, hoe groot zijn *fandom* is en hoe populair het genre poëzie is in het algemeen. Stuk voor stuk fungeren die aspecten als argumenten in zijn commerciële retoriek rond het financieel steunen van zijn nieuwste uitgave in eigen beheer. Net als vele Instagramdichters is Koyczan openlijk positief over de 'tools' die hedendaagse dichters tot hun beschikking hebben om hun werk direct aan de gebruikers te presenteren. Hierbij hebben de traditionele literaire poortwachters zoals 'labels, studios or publishers' gedeeltelijk plaats moeten maken voor het publiek, dat via 'incredible fan support' – waaronder poëzietatoeages – laat merken op welke schaal ze welke poëzie waarderen. Onderdeel van die waardering is het laten blijken van hoeveel de fans over hebben voor die specifieke poëzie, waaronder geld⁴⁴¹ en het vereeuwigen van poëzie(citaten) op het lichaam.

Dat tatoeages ook op een directere manier geld kunnen opleveren, bewijst een oproep van de Nederlandse romanschrijver en journalist Arnon Grunberg uit 2016. In de *VPRO Gids* publiceerde hij een column waarin hij lezers oproept om vrijwillig een tekst van hem te laten tatoeëren op hun lichaam:

Voor een bibliofiele uitgave in een oplage van drie ben ik op zoek naar drie lezeressen of lezers die bereid zijn een korte tekst van mij te laten tatoeëren op rug, arm of bovenbeen. Bij voorkeur lezers die in goede gezondheid zijn en de leeftijd van tachtig nog niet hebben bereikt, want het is aardig, met name voor de koper, als de bibliofiele uitgave een tijdje meegaat (Grunberg 2016a).

⁴⁴¹ Het succes van de *crowdfunding* toonde de grootte en kracht van het *fandom* van Shane Koyczan: hij haalde in totaal 91.154 Canadese dollars op, waarvan 15.000 binnen vierentwintig uur (Koyczan 2014).

De oproep presenteerde Grunberg als een economische overeenkomst, in een droogkomische en notarisachtige stijl:

Als u bereid bent mee te werken, zult u worden aangeschaft door een liefhebber. Aangezien de slavernij is afgeschaft, kunt u niet bij de liefhebber in de boekenkast terecht komen, maar u hebt wel de contractuele verplichting vier keer per jaar 'uw eigenaar' een uur lang te ontmoeten zodat zij/hij kan genieten van tekst en vormgeving. Wat er verder tussen u en uw 'eigenaar' gebeurt, geschiedt geheel op vrijwillige basis (Idem).

Duidelijk wordt echter dat de drager van de tatoeage geen economisch kapitaal zou ontvangen voor het dragen van Grunbergs werk. De persoon zou enkel als object functioneren, te zien aan de woorden 'bibliofiele uitgave', 'koper', 'aangeschaft', 'eigenaar', 'verhandeld', 'waard' en 'oplage'. De winst zou gaan naar de auteur en/of de uitgever, dat wordt niet geheel duidelijk. De drager is enkel een handelsartikel:

U dient te beseffen dat u ook verhandeld kunt worden. Het is de verantwoordelijkheid van koper en verkoper samen om de bibliofiele uitgave, u dus, op de hoogte te brengen van de nieuwe eigenaar. Hoeveel u precies waard bent, is onduidelijk, maar gezien de uniciteit van dit project en de lage oplage verwacht ik een beginprijs van circa duizend euro. U deelt niet in de opbrengst, maar de uitgever betaalt wel voor de kosten van de tatoeage. Ook hebt u inzage in de tekst. [...] De uitgave, u dus, zal door mij persoonlijk worden gesigneerd en genummerd (Idem).

Ook over de situatie na de dood van de 'uitgave' is nagedacht: 'Het lijkt mij niet uitgesloten dat de Universiteit van Amsterdam, die mijn archief beheert, na uw dood geïnteresseerd is in uw lichaam c.q. uw huid. Ik hoop dat de drie medewerkers aan dit project bereid zijn, na een hopelijk lang en gelukkig leven, zich te laten looien.' (Idem)

Iets meer dan een maand later liet Grunberg in een column weten wat de stand van zaken was rond zijn oproep. Het project had ondertussen een titel gekregen, 'Mijn huid, jouw huid', en er was één aanmelding binnengekomen: 'Het gaat om een 25-jarige promovenda uit Leiden. Ze heeft haar rug ter beschikking gesteld voor deze unieke uitgave. Omdat de oplage uit drie exemplaren zal bestaan zoek ik nu nog twee personen die bereid zijn mee te werken.' (Grunberg 2016b) Om lezers te motiveren sloot hij de column af met twee gebiedende wijzen en een verwijzing naar zichzelf (Yasha is zijn tweede naam) als degene die de lezer zou helpen het leven geslaagd te maken: 'Bedenk: het leven is een conceptueel kunstwerk. Probeer er dan ook een geslaagd en duurzaam conceptueel kunstwerk van te maken. Met hulp van Yasha moet dat lukken.' (Grunberg 2016a)

Grunberg trekt in zijn oproep een maatschappelijke logica door tot in het extreme, zoals hij vaker doet in zijn teksten. Hij brengt idolatie van literaire auteurs, bibliofiele obsessie met literaire werken en de (on)mogelijkheden van literaire archivering samen in een droge, feitelijke tekst waarin de grenzen tussen oprechtheid, humor en ironie vervagen. Grunbergs columns kunnen gezien worden als een onderzoek naar hoe ver zijn lezers bereid zijn te gaan en werpen onder andere de vraag op waar de grenzen liggen van de commodificatie van het menselijk lichaam.

4.5 Materiële code

Uit de artikelen over poëzietatoeages en de resultaten van de enquête blijkt dat zowel de linguïstische als de materiële code een rol spelen in het kiezen van een poëzietatoeage. De manier waarop de twee codes functioneren in poëzietatoeages kan vergeleken worden met het onderscheid

dat de eerder aangehaalde Duitse literatuurwetenschapper Sabine Mödersheim maakt om dragers van tatoeages (in alle vormen) in twee groepen te verdelen: aan de ene kant een groep die vooral aangetrokken is door de visuele aspecten (zij refereert aan deze groep met 'skin-deep') en aan de andere kant een groep die vooral aangetrokken is door de betekenis ('mind-deep') (Mödersheim 1996: 318). 'Skin-deep' verwijst dan naar de mensen die vooral wegens de materiële code tot een bepaalde keuze komen voor een poëzietatoeage, terwijl 'mind-deep' de mensen zijn die de linguïstische code het belangrijkste vinden bij het nemen van een poëzietatoeage.

De respondenten van de poëzietatoeage-enquête vonden tijdens het kiezen van hun tatoeage de linguïstische code over het algemeen belangrijker dan de materiële. Op de verplichte schaalvraag (1-10) 'Hoe belangrijk vond je de inhoud van de taal in het citaat (de betekenis)?' antwoordden ze namelijk gemiddeld met een 9,4 (SD 1,3), terwijl de antwoorden op de vraag 'Hoe belangrijk vond je het ontwerp van de tatoeage?' uitkomen op gemiddelde een 8,6 (SD 1,6). Dit betekent dat de respondenten in de termen van Mödersheim vooral 'mind-deep'-tatoeagedragers zijn; ze achtten de linguïstische code van hoger belang dan de materiële. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat de vraag 'Hoe belangrijk vond je de vorm van de taal in het citaat (klank, rijm, regelafbreking etc.)?' een gemiddelde van 7,9 opleverde (SD 2,1), wat betekent dat de respondenten het ontwerp van de tatoeage (de visuele 'design') belangrijker vonden dan de vorm van de taal. In die zin weegt de materiële code van de tatoeage zwaarder mee dan de vormelijke eigenschappen van de taaluiting zelf.

Dat de linguïstische code zo belangrijk is voor de poëzietatoeagedragers is een logische conclusie gezien de eerdere constatering over het belang van de 'significance' van de getatoeëerde poëzie en de besproken doelen van poëzietatoeages. Voor sommige respondenten is het vooral belangrijk dat die specifieke tekst op hun specifieke lichaam staat, waarbij de vormgeving duidelijk ondergeschikt is. 'Sommigen mensen snappen de simpele vormgeving niet', liet Tim van den Eijk bijvoorbeeld weten over zijn tatoeage van een gedicht van Stef Bos in het Afrikaans (Afbeelding 32), 'Zelf heb ik daar geen problemen mee. Het gaat mij om de inhoud, niet om het visuele aspect.'



Afbeelding 32. De poëzietatoeage van Tim van den Eijk; een gedicht van Stef Bos op het bovenbeen.

Foto: Tim van den Eijk.

Voor veel andere respondenten is de materiële code juist wel belangrijk. ‘Het lettertype was cruciaal,’ vertelde Andrea Lagro bijvoorbeeld in de enquête over het laten tatoeëren van een Latijnse spreuk, ‘het heeft lange tijd geduurd eer ik eruit was welk lettertype ik wilde, naast de fysieke plek waar de tattoo gezet moest worden’.

Om de verschillende betekenisvolle aspecten van de materiële code te onderzoeken, doorloop ik hieronder de vier lagen van de materiële code van de poëzietatoeage. De eerste laag is het complete lichaam, de tweede laag bestaat uit de plaats op het lichaam, de derde laag is het visuele ontwerp van de tatoeage (bijvoorbeeld inclusief illustraties) en de laatste laag van de materiële code van poëzietatoeages betreft de vormgeving van de letters.

Wat betreft de eerste laag, de context van het complete lichaam, valt het op dat verschillende respondenten hun lichaam vergelijken met een canvas (Mark Opfer-Ruting, Anne Fruytier en Charlotte Hillebrandt) en een dagboek (Tim Horsting); hun huid is een constante potentiële drager van beeld en tekst. Dat lichaam is een unieke, eenmalige en individuele drager en precies daarom is iedere poëzietatoeage uniek, wat resulteert in wat Juliet Fleming ‘the irreducible authenticity’ van een tatoeage noemt: ‘the simple fact that because its medium is the living body, a tattoo cannot be reproduced’ (Fleming 2000: 65).

Boeiend is dat het lichaam er als materiële code voor kan zorgen dat de betekenis van een tekst verandert ten opzichte van diezelfde tekst op een andere drager. Dit is iets wat kenmerkend is aan tekstuele tatoeages, stelt ook de Amerikaanse historicus en Ruslandspecialist Abby M. Schrader. Zij beschrijft hoe woorden die een bepaalde betekenis hebben in de Russische taal, een hele andere betekenis kregen in de vorm van tatoeages op de lichamen van gevangenen in Rusland in de jaren 1980. ‘ZLO’ betekende op het lichaam van een Russische gevangene bijvoorbeeld niet ‘evil’, maar ‘I will avenge all that is legal’ (‘za vse legal’ nym otomshu’). En ‘BOG’ betekent niet ‘God’, maar ‘I’ve been sentenced by the state’ (‘byl osuzhden gosudarstvom’) (Schrader 2000: 190). De woorden moeten in deze gevallen dus als acroniemen gelezen worden, iets wat de materiële code communiceert; enkel op de huid van mensen die in een Russische gevangenis zitten of zaten, dienen die woorden namelijk als die afkortingen gelezen te worden.

Dat de ‘significance’ van een poëzietocitaat met een en dezelfde linguïstische code per lichaam kan verschillen, bewijzen de verschillende hierboven besproken manieren waarop de dragers van een ‘alles van waarde is weerloos’-tatoeage de woorden van Lucebert interpreteren; als ‘statement’ tegen de bezuinigingen in de culturele sector, als een herinnering aan een overleden moeder of vriendin en als levensmotto. De ‘significance’ van dit bekende citaat verschilt dus per lichaam. Daarnaast laat deze casus zien dat de betekenis van een poëzietatoeage kan veranderen door de tijd heen. Na de onthullingen over Luceberts oorlogsverleden (Hazeu 2018) tweette de Nederlandse cabaretier Jasper van Kuijk bijvoorbeeld dat mensen met een Lucebert-tatoeage nu misschien anders over de door hen gekozen tekst zouden denken: ‘Dat je weet dat er vandaag mensen wakker worden, het nieuws lezen en dan denken: “Die tattoo met ‘alles van waarde is weerloos’ moet misschien toch maar weg”.’ (Van Kuijk 2018)

De tweede laag in de materiële code van een poëzietatoeage is de plaats op het lichaam. Diverse factoren kunnen een rol spelen bij het maken van de keuze rond de plaatsing. Verschillende respondenten geven bijvoorbeeld aan dat ze het belangrijk vinden dat ze zelf kunnen bepalen of en wanneer de tatoeage zichtbaar is, in verband met meningen van anderen over tatoeages (bijvoorbeeld familieleden, werkgevers en collega’s). Anderen geven aan juist bewust gekozen te hebben voor een plek die anderen kunnen zien. Aafke Romeijn lichtte bijvoorbeeld toe: ‘Ik wil graag

tatoos [sic] op zichtbare plekken, anders heb je er w.m.b. niet zoveel aan. Ik heb tatoeages om iets te laten zien, iets uit te dragen.'

Daarnaast leggen verschillende respondenten uit dat ze bewust een plek uitkozen waar ze de poëzietatoeage zelf kunnen zien, wat samenhangt met het veelvoorkomend gebruik van de poëzietatoeages als *reminder* van een levensmotto (Paragraaf 3.3.1). Luuk Imhann koos ervoor het Campert-citaat op de binnenkant van zijn rechteronderarm te plaatsen omdat die tekst 'erg persoonlijk [is], daarom staat hij ook naar mij toe in plaats van naar buiten. Het is de herinnering aan mezelf te genieten van het leven, er alles uit te halen.' (Afbeelding 33)



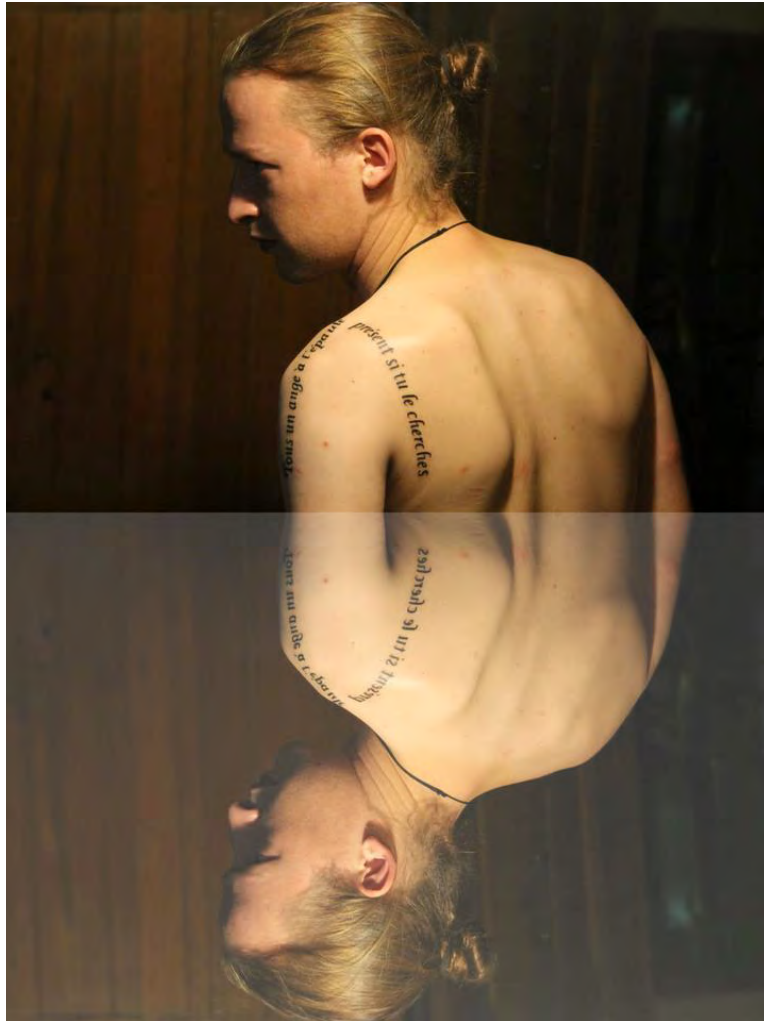
Afbeelding 33. De poëzietatoeage van Luuk Imhann; een citaat van Remco Campert. Foto: privécollectie auteur.

De plaatsing op het lichaam hangt soms ook samen met associaties die de drager heeft met bepaalde lichaamsdelen. Lieve Dierickx koos er bijvoorbeeld voor om het citaat 'dansen in het licht van nooduitgangen' van Maarten Inghels op haar onderrug te laten tatoeëren 'omdat het dicht bij de nierstreek is: energie'. Het orgaan dat in de enquête het vaakst een betekenisvolle rol speelt in de materiële code van de poëzietatoeage is het hart.⁴⁴² Hirsch lichtte toe: '[Ik wilde] het citaat op de belangrijkste plek op mijn lichaam: mijn hart. De plek waar al mijn poëzie ontstaat.'

Ook kozen twee respondenten voor een plek op hun lichaam naast een litteken. In Demi van den Bergs tatoeage staat het Atticus-citaat met het woord 'scars' op haar schouderblad naast het litteken op haar rug (Afbeelding 30) en Lau Clause koos ervoor 'Kunst is de liefde in elke daad' van Paul van Ostaijen op haar arm te laten zetten, naar eigen zeggen in contrast met de littekens op die plek.

Daarnaast komt het voor dat de plaatsing van de tatoeage iconiciteit oplevert. Bob Minne liet bijvoorbeeld 'tous un ange à l'épaule, présent si tu le cherches' van Keny Arkana beginnen op zijn linkerbovenarm, waarna de tekst over zijn schouder en langs zijn rug naar beneden loopt (Afbeelding 34). 'Het woord épaule komt op die manier op mijn schouder te staan', legde hij uit.

⁴⁴² De respondenten Jane Lewty, Lau Clause, Mireille Vaal, Marije en Lucas Hirsch kozen naar eigen zeggen bewust voor een plaatsing van hun poëzietatoeage nabij het hart.



Afbeelding 34. De poëzietatoeage van Bob Minne; een citaat van Keny Arkana. Foto: Julie Kennive.

De derde laag van een poëzietatoeage is het ontwerp van de tatoeage, waarbij illustraties een betekenisvolle rol kunnen spelen. Hans Fledderus koos er bijvoorbeeld voor om het citaat 'Ik noem je: bloemen' van Jan Hanlo in combinatie met een golvende notenbalk op zijn arm te laten tatoeëren, waarop de melodie van de regel is genoteerd (Afbeelding 35). De 'significance' van het citaat hangt voor Fledderus namelijk samen met het feit dat de Limburgse muzikant Tom America de poëzie van Hanlo op muziek zette: die cd was het eerste cadeau dat hij ooit kreeg van zijn vrouw.

Het nauwkeurig kiezen van een bepaald ontwerp kan volgens Juliet Fleming samenhangen met de potentiële therapeutische functie van een tatoeage, vooral wanneer de getatoeëerde een eigen ontwerp voorlegt aan een tatoeëerder of door een tatoeëerder laat maken, in plaats van een tatoeage te kiezen van een massaal geproduceerde 'flash sheet' (Fleming 2000: 63). Het toevoegen van een illustratie bij een poëzicitaat is hier een duidelijk voorbeeld van, maar ook het lettertype van de tekst maakt hier deel van uit.



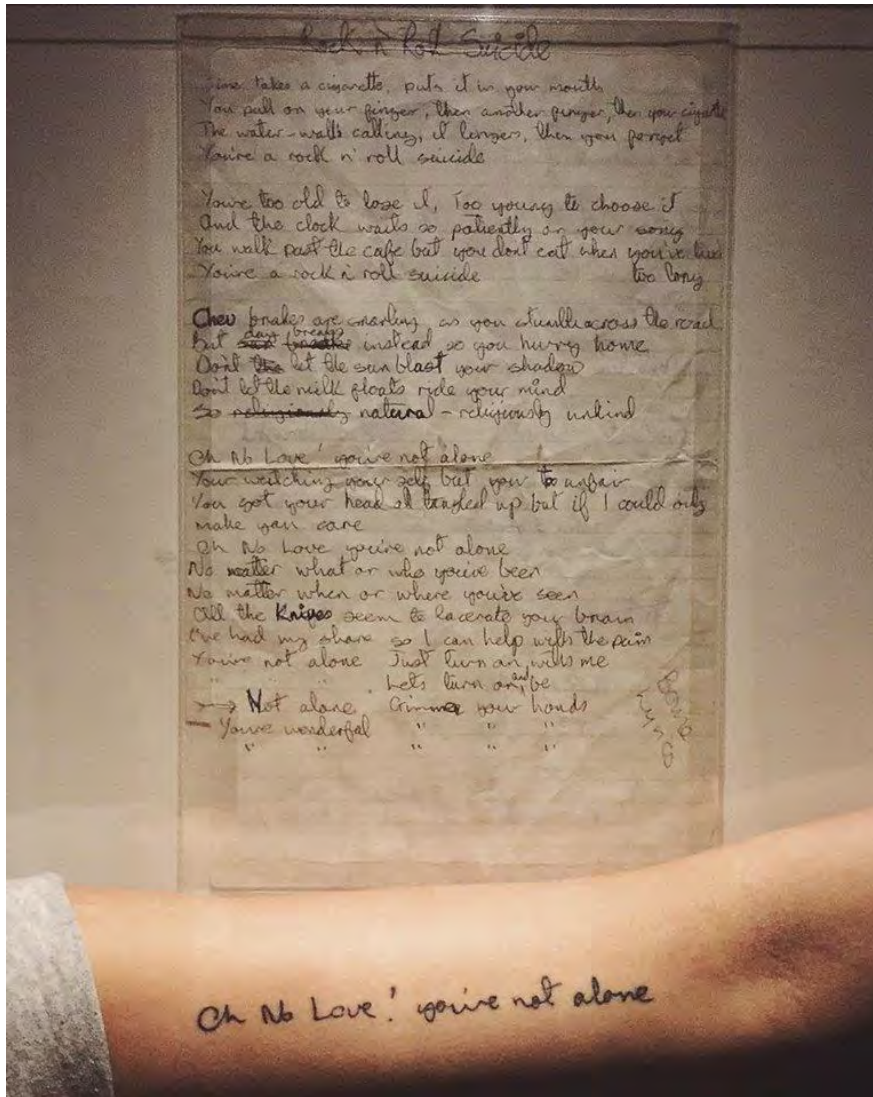
Afbeelding 35. De poëzietatoeage van Hans Fledderus; een citaat van Jan Hanlo. Foto: Hans Fledderus.

Het lettertype van een poëzietatoeage is onderdeel van de vierde en laatste laag van een poëzietatoeage. Sommige respondenten kozen bewust voor een schrift dat niet voor alle lezers te begrijpen is. Jane Lewty liet het poëzied citaat van Alice Motley in morsecode tatoeëren en vertelde: 'People are very intrigued because it's in code. They always ask what the lines are and then they are not wiser because the poem itself sounds like it's in code....so, two codes in one...'. En Aafke Romeijn liet een Brel-citaat op haar rechteronderarm tatoeëren 'in een geheimschrift dat ik als kind heb bedacht en geleerd', zodat de tekst enkel een boodschap van haarzelf aan haarzelf is (Afbeelding 36).



Afbeelding 36. De poëzietatoeage van Aafke Romeijn; een citaat van Jacques Brel in een geheimschrift dat ze zelf als kind bedacht. Foto: Aafke Romeijn.

In de enquête zijn de twee vaakst genoemde fonts van de tatoeages een handschrift (30%) en een typemachinefont (8%). Net als bij Instagrampoëzie, functioneren deze twee lettertypes als onderdelen van de materiële code die de poëzie authentiek lijken te maken, aangezien beide fonts refereren aan unieke en eenmalige schriftelijke uitingen. Vooral het gebruik van handschrift speelt een betekenisvolle rol in de materiële code van poëzietatoeages en die hangt zonder uitzondering samen met een of meerdere doelen die in Paragraaf 3.3 zijn besproken. Amber-Helena Reisig koos er bijvoorbeeld bewust voor om 'Oh no love! You're not alone' te laten zetten 'in het handschrift van David Bowie, zoals hij de lyrics oorspronkelijk op een blaadje heeft geschreven', om haar liefde voor zijn teksten uit te dragen (Afbeelding 37). En voorbeelden die besproken zijn in Paragraaf 3.3.3. lieten zien hoe hardnekkig de associaties kunnen zijn tussen handschrift en het in herinnering houden van een overleden dierbare.



Afbeelding 37. De poëzietatoeage van Amber-Helena Reisig, met achter haar het originele handschrift van David Bowie. Foto: Amber-Helena Reisig.

Het handschrift blijkt dus een belangrijk en kenmerkend onderdeel te zijn van de materiële code van poëzietatoeages. Van belang is om hierbij op te merken dat op een bepaalde manier alle tekstuele tatoeages gezien kunnen worden als teksten in de vorm van een handschrift; het handschrift van de tatoeëerder, die door de tekst te 'signeren' op het lichaam, ook de rol van co-auteur inneemt. In het boek *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media* (2006) van de literatuur-, media- en archiefwetenschappers Sonja Neef, José van Dijck en Eric Ketelaar, legt Sonja Neef uit dat het aanbrengen van tekst op de huid in de vorm van een permanente tatoeage de tekst 'handgemaakt' maakt, gemedieerd via een elektrische tatoeëermachine, in de woorden van Neef 'a writing tool somewhere between typewriter and sewing machine' (Neef 2006: 223).

Het feit dat in het geval van alle tekstuele tatoeages gesproken kan worden van een handschrift is een van de redenen dat authenticiteit zo'n grote rol speelt in tatoeages in het algemeen en poëzietatoeages in het bijzonder. 'A tattoo is, even more than a handwritten signature,' stelt Neef in dezelfde lijn als Juliet Fleming, 'a marking of individuality and identity. A tattoo makes the subject identifiable, incomparable and authentic.' (224) Ook in de Neeltje Maria Min-tatoeage van respondent Sandra Hoving spelen zowel handschrift als identiteit en authenticiteit een rol. Hieronder presenteer ik een material reading van haar poëzietatoeage.

4.5.1 Material reading

Sandra Hoving (1988) uit Utrecht liet op haar zesentwintigste haar eerste en enige tatoeage zetten: een citaat uit het bekendste gedicht van Neeltje Maria Min, het titelloze gedicht waaraan de titel van Mins debuut uit 1966 is ontleend. Die regel, 'Voor wie ik liefheb wil ik heten', liet ze tatoeëren op haar linkerzij (Afbeelding 38). Het citaat dat Hoving heeft gekozen is naast Luceberts 'alles van waarde is weerloos', dat vier keer voorkomt in de tatoeage-enquête, het enige citaat dat door meer dan één respondent van de enquête wordt gedragen; ook Hannah Aalbers draagt namelijk een tatoeage met Mins bekende woorden.



Afbeelding 38. De poëzietatoeage van Sandra Hoving; een citaat van Neeltje Maria Min. Foto: Sandra Hoving.

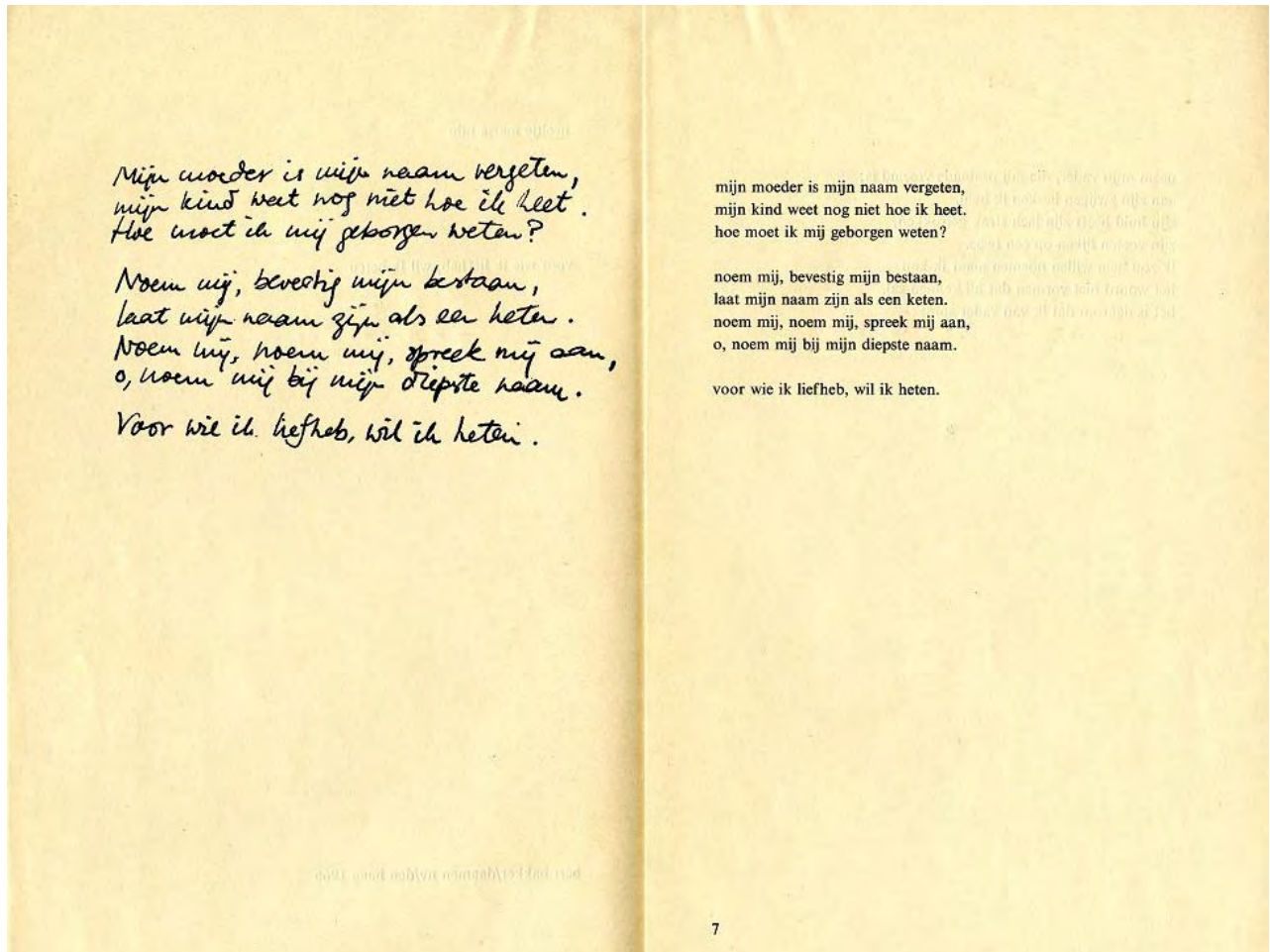
Hoving is geen veellezer; ze leest minder vaak dan een keer per jaar een roman of kortverhaal, heeft geen bibliotheekpas en is niet lid van een leesclub. Bovendien leest ze minder vaak dan een keer per jaar in een poëziebundel en bezoekt ze nooit een poëzie-evenement. Wel leest en/of beluistert ze minstens een keer per week poëzie op het internet.

Hoving leerde het gedicht kennen tijdens de lerarenopleiding Nederlands die ze van 2008 tot en met 2013 volgde aan de Hogeschool Windesheim in Zwolle.⁴⁴³ Ze werd gevraagd het gedicht aan het begin van de opleiding te lezen, in een cursus over literatuur(onderwijs) en het gedicht sprak haar aan, vooral na het enkele keren te hebben herlezen. Toen ze in 2015 stopte met lesgeven, wilde ze iets blijvends om de periode als leraar Nederlands af te sluiten, vertelde ze in de enquête, en '[h]et was vrijwel direct duidelijk dat dit het moest worden'.

Ze had het gedicht onthouden en zocht het online op. Daar kwam ze onder andere een afbeelding tegen van het gedicht in het handschrift van de dichter. 'Ik was in principe van plan zelf een mooi lettertype te laten ontwerpen,' legde ze uit, 'maar toen ik het [handschrift] vond (per

⁴⁴³ De informatie over en de citaten van Hoving zijn afkomstig uit haar antwoorden op de tatoeage-enquête die ze in december 2017 invulde en haar schriftelijke antwoorden op twaalf extra vragen die ik haar per mail toestuurde in januari 2020.

toeval geloof ik) was ik heel blij.’ De afbeelding was een foto van een replica van Mins handschrift van het gedicht, dat is opgenomen in haar debuutbundel, uitgegeven door Bert Bakker (Afbeelding 39). Later werd hetzelfde handschrift gebruikt op de cover van *De gedichten* (1989), het verzamelwerk van Min; daar staat de tekst met ingelegd zilverkleurige letters in het omslag gedrukt.



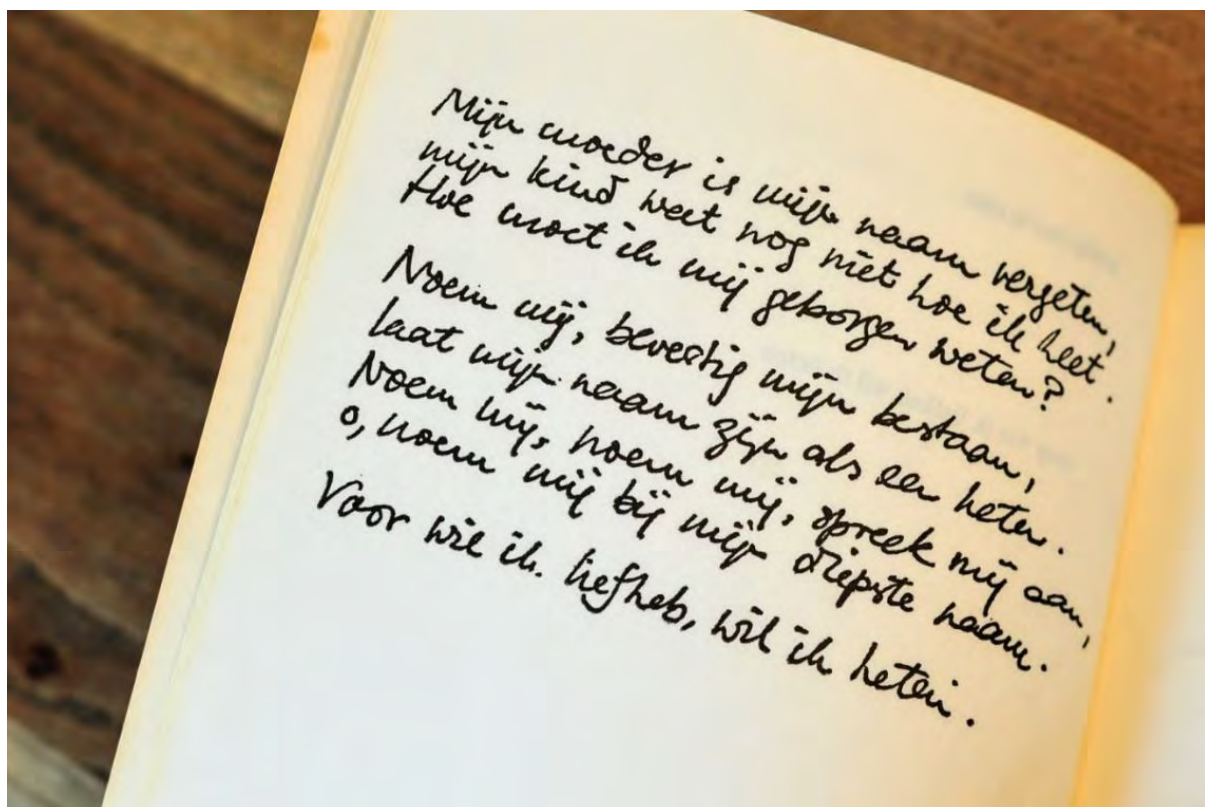
Afbeelding 39. De openingspagina's van Neeltje Maria Mins debuutbundel *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966), met een replica van het handschrift dat Sandra Hoving gebruikte voor haar poëzietatoeage.
Foto: Literatuurmuseum.nl.

Het citaat van Neeltje Maria Min gaat voor Hoving ‘over kwetsbaarheid en het verlangen iemand echt te kennen en echt gekend te worden’. Dat verlangen heeft volgens haar alles te maken met ‘authenticiteit’ en ‘verbinding’. Via de tatoeage wil ze aan zichzelf communiceren dat ze moet blijven nadenken over hoe ze zich verhoudt tot anderen: ‘Vooral in die tijd [in 2015] was ik heel erg zoekende naar bij wie ik me wilde openstellen en soms ook letterlijk wilde blootgeven. Dit was een boodschap aan mezelf om hier bewust mee om te gaan. Wie wil mij zien voor wie ik echt ben en bij wie is het dus veilig om me open te stellen? Op dit moment [in 2020] speelt die vraag wat minder in mijn leven, maar ik ervaar nog wel de *reminder* erin naar mezelf.’

De tatoeage is dus vooral voor haarzelf belangrijk en functioneert als een *reminder* aan haarzelf. Ze koos haar linkerzij dan ook onder andere als plek omdat de tatoeage daar voor slechts enkelen zichtbaar is en ze antwoordde in de enquête met een twee op de schaalvraag (1-10) hoe belangrijk het is wat anderen van het citaat vinden. Wel geeft ze aan dat ze het op voorhand spannend vond wat anderen van haar keuze vonden. Wanneer mensen de tatoeage wél onder ogen

krijgen, vragen ze vooral wat het citaat betekent en waar het uit afkomstig is. Heel af en toe worden de woorden herkend, vertelde Hoving in de enquête, wat ze geweldig vindt: 'direct liefde natuurlijk'.

Hovings verhouding tot de auteur van het getatoeëerde citaat is dubbel. Ze antwoordde met een acht op de schaalvraag (1-10) hoe belangrijk ze het vindt wie de auteur van het citaat is en met een zeven op de vraag in hoeverre ze fan is van de auteur. Bovendien noemt ze Min in haar antwoord op de vraag welke dichters ze goed vindt, naast Martinus Nijhoff, Hendrik Marsman en Piet Paaltjens. Aan de andere kant geeft ze aan 'weinig' te hebben gelezen van het werk van Min en is ze dus slechts gedeeltelijk bekend met andere teksten van de dichter dan het gedicht waaruit het getatoeëerde citaat afkomstig is.



Afbeelding 40. Een close-up van Mins handschrift op de eerste pagina van haar debuutbundel, dat Hoving gebruikte voor haar poëzie-tatoeage. Foto: Flickr.com.

Ook in de materiële code van de poëzietatoeage is die dubbele houding ten opzichte van de auteur zichtbaar. Aan de ene kant plaatst Hoving de dichter in een belangrijke en betekenisvolle positie door ervoor te kiezen de zeven woorden te laten tatoeëren in het handschrift van Min. Aan de andere kant heeft Hoving de naam van de dichter niet in de tatoeage opgenomen én heeft ze ingegrepen in de door Min gekozen lay-out van de poëzie; tussen 'liefheb,' en 'wil' voegde Hoving een enjambement toe, waardoor het citaat dat in het manuscript en in Mins bundels de vorm heeft van één regel, uit twee regels bestaat op haar huid. De pauze die in Mins versies door de komma wordt geproduceerd, wordt hier door de regelafbreking verlengd en versterkt. Daarnaast is de tweede regel in Hovings tatoeage ingesprongen, waardoor de tekst gecentreerd lijkt, in plaats van links uitgelijnd. Hoving besloot beide wijzigingen door te voeren in overleg met tatoeëerder Mia van TattooVision in Zwolle, omdat de tekst als één regel volgens Hoving te lang was voor op haar zij en 'de letters wel groot genoeg moesten zijn om mooi op mijn huid te staan'.



Afbeelding 41. De poëzietatoeage van Sandra Hoving; een citaat van Neeltje Maria Min. Foto: Sandra Hoving.

De hoofdletter aan het begin van het citaat heeft Hoving overgenomen uit het manuscript – iets wat in Mins bundels overigens niet is gebeurd – maar de punt aan het einde van het citaat, die wel werd overgenomen in de gedrukte versies, liet Hoving bewust weg. Toch wordt het getatoeëerde citaat afgesloten met een punt. Dat komt door een element dat aanwezig is in de tweede laag in de materiële code van deze poëzietatoeage; een moedervlek op Hovings huid, die door de plaatsing van de tatoeage functioneert als een punt die het citaat afsluit. De opvallend grote afstand tussen de laatste letter van ‘heten’ en de punt is zowel in het manuscript (Afbeelding 40) als op Hovings huid (Afbeelding 41) zichtbaar; de plaatsing van de handschriftpunt en de moedervlek punt komen in de materiële code van de poëzie dus overeen. De rol van de moedervlek in de materiële code van deze poëzietatoeage benadrukt in zekere zin dat een tatoeage altijd ‘the living body as its medium’ heeft (Neef 2006: 227) en het getatoeëerde lichaam beschouwd kan worden als ‘a living “book of life”’ (Caplan 2010: 142). Dat de drager van de poëzie ‘living’ is, betekent namelijk dat de drager dynamisch is; constant veranderend en in beweging. De pigmentvlek op Hovings huid zou bijvoorbeeld van vorm of grootte kunnen veranderen en/of verwijderd kunnen worden, waardoor de materiële code en dus ook de betekenis van de poëzie zou wijzigen.

De rol van de moedervlek in de tatoeage zorgt er bovendien voor dat Hovings lichaam niet enkel de drager is van de poëzie, maar ook onderdeel is van de tekstuele kenmerken van het citaat; Hovings lichaam is dus zowel deel van de materiële als van de linguïstische code van het poëziefragment. De opmerkingen die andere respondenten in de enquête maakten over de relatie tussen de tatoeage en hun lichaam – ze noemen de poëzietatoeage bijvoorbeeld ‘onderdeel van mijn lichaam’ en ‘onderdeel van mezelf’ – is bij Hoving ook omgekeerd het geval: het lichaam is onderdeel van de poëzie.

5. Conclusie

Hoewel tatoeages tussen grofweg de tweede helft van de achttiende eeuw en halverwege de twintigste eeuw ten gevolge van 'The Cook Myth' bekendstonden als 'exotische' lichaamsversiering van 'de Ander' en in de negentiende eeuw in Westerse landen de positie innamen van 'working-class jewellery' (Bradley 2000: 150) en 'betaalbare mode' voor arbeiders, matrozen, prostituees, straatartiesten en soldaten (Hesselt van Dinter 2005: 13), zijn tatoeages sinds de 'Tattoo Renaissance' in de jaren zestig van de twintigste eeuw mainstream geworden. De negatieve associaties namen af, al bestaan die tot op de dag van vandaag nog steeds. Stonden tatoeages voor lange tijd in de Westerse cultuur symbool voor criminaliteit – en in afgezwakte vorm voor anti-autoriteit en rebelsheid – en vormden tatoeages via associaties met gevangencultuur en *biker gangs* vooral een teken voor sociale 'dreiging' (Barron 2017: x), aan het begin van de eenentwintigste eeuw zijn vooral de positieve aspecten van die vroegere connotaties blijven hangen – zoals moed, durf, *edginess*, communicatie, emotie en passie, wat onder andere terug te zien is in het gebruik van tijdelijke poëzietatoeages door literaire organisaties – en zijn de voormalige etniciteit-, klasse- en genderlabels die samenhangen met tatoeages grotendeels verdwenen. De eerder aangehaalde Britse antropoloog Susan Benson stelt dat die ontwikkelingen sinds de 'Tattoo Renaissance' 'radically shifted tattooing from a marginal, predominantly masculine practice to a fashionable and decorative art form' (Benson 2000: 236).

Poëzietatoeages laten die verandering in een uitvergrote vorm zien: tatoeages worden niet meer uitsluitend geassocieerd met niet-Westerse cultuur, lage sociale klasse en/of mannelijkheid, maar in het geval van poëzietatoeages juist met Westerse hipstercultuur, de hoogopgeleide klasse en vrouwelijkheid. Getatoeëerde poëzie past aan de ene kant bij deze verschuivingen in de tatoeagecultuur en sluit aan de andere kant via de nadruk op authenticiteit, identiteit, emotie en de oververtegenwoordiging van vrouwelijke gebruikers aan bij andere hedendaagse vormen van poëziegebruik, zoals de populaire Plint- en Instagrampoëzie.

Poëzietatoeages blijken overtuigende voorbeelden te zijn van de functie van de meeste tatoeages in algemene zin: het uitdragen van een identiteit, of – in de woorden van Sonja Neef – 'performances of the self' (Neef 2006: 231). Bij poëzietatoeages gebeurt dit bijvoorbeeld door een liefde voor literatuur in het algemeen of poëzie in het bijzonder uit te dragen, door een herinnering aan een gebeurtenis, persoon of plaats op de huid te tonen en vooral – uniek voor tatoeages – door een levensmotto (uit) te dragen, als constant aanwezige *reminder*.

De poëzietatoeage is daarnaast niet enkel een voorbeeld van poëzie die buiten het boek circuleert, maar ook van poëzie die grotendeels buiten de auteursfunctie om wordt gebruikt. Ten eerste vragen gebruikers zelden tot nooit toestemming aan de dichter of erven om een gedicht of poëzicitaat te laten tatoeëren. Hierdoor bestaan de meeste poëzietatoeages zonder toestemming, controle of kennisname van de actoren die zorgen voor de productie en distributie van poëzie in het door Dorleijn en Van Rees beschreven literaire veld (Dorleijn & Van Rees 2006: 15). Ook de plekken waar de meeste poëzietatoeagedragers de getatoeëerde tekst oorspronkelijk hebben gevonden zijn non-boekbronnen; plekken waar wederom de poëzie hoogstwaarschijnlijk zonder kennisname van de dichter en erven bestaat, circuleert en wordt gebruikt.

Ten tweede bestaan poëzietatoeages grotendeels buiten de auteursfunctie om omdat de respondenten op verschillende manieren laten zien dat ze de auteur geen belangrijke factor vinden in hun keuze voor en gebruik van de poëzietatoeage. De naam van de auteur van de tekst wordt bijvoorbeeld zelden tot nooit bij het citaat getatoeëerd en de respondenten geven in de schaalvragen aan het relatief onbelangrijk te vinden wie de auteur van de getatoeëerde tekst is.

Daarnaast wijzigen poëzietatoeagedragers soms zaken waar de dichter actief voor gekozen heeft – zoals het extra enjambement in Hovings Min-tatoeage laat zien – en geven sommigen aan dat het ze niet uitmaakt wat de auteur met de tekst bedoeld heeft. Hun eigen interpretatie van de poëzie staat centraal en voor sommigen is zelfs het feit dat de ‘significance’ per gebruiker kan verschillen de reden om de tekst als poëzie te beschouwen. Ook het feit dat bijna een op de vijf respondenten aangeeft niets anders van de auteur te hebben gelezen dan de tekst die ze selecteerden voor de poëzietatoeage, toont dat voor velen de auteur geen belangrijke positie inneemt. De grootste kritiek op poëzietatoeages hangt samen met deze afwezige auteursfunctie; critici stellen dat de keuze voor een poëzietatoeage meestal niet gebaseerd is op een liefde voor en een interesse in literatuur, dat poëzietatoeagedragers dus niet échte poëziefhebbers zijn en dat het fenomeen boven alles vooral pretentius, hipster en *trendy* is. De ‘leegheid’ die critici permanente poëzietatoeages verwijten, blijkt echter niet uit de manieren waarop de respondenten de betekenis en het belang van hun poëzietatoeages beschrijven en de wijze waarop zowel de linguïstische als de materiële code functioneren in de betekenisstandkoming van deze non-boekpoëzie. Wel kan die ‘leegheid’ teruggevonden worden in de manier waarop literaire organisaties het fenomeen inzetten; zonder persoonlijke toe-eigening en ‘significance’ blijft in die gevallen enkel de *vorm* over van tekst op huid.

Belangrijk is om te benadrukken dat er ook signalen bestaan die juist wijzen op het belang van de auteur in het gebruik van poëzie als tatoeage. Bijna driekwart van de respondenten zegt bijvoorbeeld fan te zijn van de auteur van hun getatoeëerde poëzie en bijna een op de drie respondenten geeft aan ‘veel’ te hebben gelezen uit het oeuvre van die auteur. Bovendien zijn de geënquêteerde poëzietatoeagedragers opvallend frequente poëziebundellezers. Ook hebben social media ervoor gezorgd dat sommige dichters aan het begin van de eenentwintigste eeuw wél op de hoogte zijn van enkele van de tatoeages die bestaan van hun werk, omdat de gebruikers de dichters bijvoorbeeld *taggen* in foto’s van hun tatoeages. Die dichters reageren over het algemeen heel positief op dit type gebruik van hun poëzie, delen de foto’s online en gebruiken die zelfs om in andere contexten aan te tonen hoe groot hun *fandom* en hoe hoog de waardering voor hun poëzie onder gebruikers is.



ROUWPOËZIE
POËZIE IN ROUWADVERTENTIES

6. Rouwpoëzie. Poëzie in rouwadvertenties

‘De Nederlandse poëzie is in dat opzicht op zijn best een bakkie troost. De overlijdensadvertentie is dan ook het getto van de gebruikspoëzie, een reservaat waarin die handvol dichtregels die het Nederlandse volk nog kent, geregeld voorbijkomen.’

Ron Rijghard (2007: 17)

1. Inleiding: ‘het getto van de gebruikspoëzie’

De pagina’s met rouwadvertenties vormen een bijzonder onderdeel van de krant; het is het deel dat het duurste is, de meeste persoonlijke informatie bevat en door veel lezers (als eerste) wordt gelezen.⁴⁴⁴ Daarnaast presenteren de rouwadvertenties een bloemlezing aan citaten, waaronder regels poëzie. Net als poëzietatoeages, bestaat poëzie in rouwadvertenties grotendeels buiten de auteursfunctie om: dichters of erven worden zelden tot nooit om toestemming gevraagd voor het gebruik van de poëzie en zijn daarom niet op de hoogte van, hebben geen controle over en krijgen niet betaald voor het gebruik van hun woorden.

Volgens journalist Ron Rijghard, in het citaat waarmee dit hoofdstuk opent, is de overlijdensadvertentie ‘het getto van de gebruikspoëzie’ en een plek waar duidelijk wordt welke poëzieregels gekend en gebruikt zijn (Rijghard 2007: 17). Volgens dichter en poëziecriticus Hans Groenewegen vergaren mensen via rouwadvertenties kennis over afzonderlijke gedichten. Het feit dat iemand nooit een hele poëziebundel leest, betekent niet dat diegene bepaalde poëzie niet kan ‘dromen’: ‘Er is kennis van afzonderlijke gedichten. Via bloemlezingen, de populairste manier om poëzie aan te schaffen, scheurkalenders, ansichtkaarten, kussenslopen of rouwadvertenties circuleren bepaalde gedichten — los van het oeuvre van de dichter, los van de literatuurgeschiedenis. In steeds een nieuwe particuliere context hervindt en geeft zo’n gedicht leven.’ (Groenewegen 2005: 63)

Anders dan bloemlezingen, scheurkalenders en ansichten is de rouwadvertentie duidelijk een plek waar poëzie en de functie van poëzie gekoppeld zijn aan een expliciete gebeurtenis en een specifiek moment: het overlijden. Volgens schrijver en literatuurcriticus Robert Anker wordt poëzie gebruikt om ‘[h]et Onzegbare, het Onuitsprekelijke, het Onmogelijke – alles waarover je volgens de jonge Wittgenstein moet zwijgen’ onder woorden te brengen en is rond de dood daar extra behoefte aan. Dan hebben ook mensen die normaliter niet met poëzie bezig zijn namelijk behoefte aan wat Anker ‘diepte’ noemt. ‘[D]at blijkt wel in de ure des doods,’ schrijft hij licht spottend, ‘dan krijgt zo iemand boven zijn rouwadvertentie ineens een dichtregel, misschien als sleutel op de deur naar de eeuwigheid.’ (Anker 1993: 47)

⁴⁴⁴ In dit hoofdstuk worden verschillende mensen aangehaald die jarenlang iedere dag alle rouwadvertenties in een bepaalde krant lezen. Ivo de Wijs verzamelde jaren overlijdensadvertenties en kreeg regelmatig te horen dat hij niet de enige is die de pagina met die berichten altijd als eerste leest (De Wijs 1995: 5). Anderen hierover: ‘Soms denk ik erover mijn abonnement op de krant op te zeggen. Wat me weerhoudt zijn de familieberichten. De overlijdensadvertenties vooral.’ (Balk 1995: 7) ‘Elke dag kijk ik met belangstelling uit naar de krant en niet in het minst vanwege de pagina met de zwart omkaderde berichten; die verbeid ik heimelijk, want met argwaan beziet men deze hebbelijkheid.’ (Kooij 1995: 8) ‘Kranten lezen doe ik niet zonder schaar, pen en papier. Bijzondere zinnen en opvallende woorden knip ik uit rouwadvertenties. De familieberichten in *Trouw* en *NRC* zijn voor mij dagelijkse kost. De plaatselijke kranten en huis-aan-huisbladen zie ik ook, want daarin staat vooral de taal van het gewone volk. En het gebeurt met regelmaat dat mensen me opmerkelijke familieberichten toesturen.’ (Weegink 2007: 7)

Die behoefte aan ‘diepte’ is een gedeeltelijke verklaring voor het feit dat het lezen van of luisteren naar poëzie rond bijzondere gelegenheden de meest voorkomende manier is waarop volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie. Het zomaar tegenkomen van poëzie tijdens een gelegenheid, zoals een huwelijk, uitvaart of speech, maakt 84% van de Nederlandse volwassenen weleens mee, waardoor het in het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) op nummer één staat in de lijst met veertig onderzochte manieren waarop volwassenen in Nederland poëzie ervaren (Van der Starre 2017a: 40). Ook op het gebied van poëzie schrijven, beluisteren en voordragen spelen bijzondere gelegenheden een cruciale rol. De meeste volwassenen in Nederland die poëzie schrijven, doen dit speciaal voor een gelegenheid; bijna de helft van de volwassenen in Nederland (45%) doet dit weleens (33). Voor het luisteren naar poëzie staat ook de gelegenheid bovenaan: naar poëzie luisteren tijdens een live besloten voordracht doet 66% weleens. Poëzie voordragen op een besloten bijeenkomst doet 40% weleens; dit is de vaakst voorkomende reden om poëzie voor te dragen (40).

Ook bij het lezen van poëzie op het internet spelen bijzondere gelegenheden de hoofdrol: het zoeken van een gedicht voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.) is de vaakst genoemde reden om online naar poëzie te zoeken (26%) (36).⁴⁴⁵ Een deel van de poëzie die men tijdens dit soort zoektochten vindt, komt terecht in rouwadvertenties.

Bovenstaande cijfers laten zien dat poëzie rond bijzondere gelegenheden zonder twijfel de hoofdrol speelt in de manier waarop volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie. Over specifiekere kenmerken van dit soort poëziegebruik en de verschillen tussen bijvoorbeeld gedichten die worden gebruikt voor uitvaarten en gedichten die worden gebruikt voor bruiloften, kan echter niets gezegd worden op basis van het rapport *Poëzie in Nederland* (2017). Om meer inzicht te krijgen in één specifiek type gebruik van poëzie rond gelegenheden, richt ik me in dit hoofdstuk op het gebruik van poëzie in rouwadvertenties.

Een belangrijke reden om voor deze vorm te kiezen, is dat het onderzoeken van poëzie in rouwadvertenties veel praktische methodologische voordelen kent ten opzichte van het onderzoeken van bijvoorbeeld poëzie die wordt voorgedragen tijdens uitvaartplechtigheden en rondgestuurd op rouwkaarten. Een groot corpus is namelijk digitaal raadpleegbaar in Delpher, de digitale krantendatabase die ontwikkeld is en beheerd wordt door de Koninklijke Bibliotheek⁴⁴⁶, en Mensenling, de rouwadvertentiedatabase die beheerd wordt door NDC Mediagroep B.V.⁴⁴⁷ Daarnaast laten de gedichten en poëziecitaten in overlijdensadvertenties zien welke poëzie daadwerkelijk gebruikt is, in tegenstelling tot poëzie die voor uitvaarten en rouwadvertenties aangeboden wordt door uitvaartbedrijven, websites en uitgeverijen, waarvan niet met zekerheid gezegd kan worden dat die gebruikt wordt. Bovendien geeft het corpus zicht op poëzie die met zorg uitgekozen is voor één specifieke persoon. Ook is het een type poëziegebruik dat openbaar is voor

⁴⁴⁵ Hierbij staat geraakt worden op nummer twee (23%) (Van der Starre 2017a: 36). Het zoeken naar een gedicht voor een gelegenheid is de tweede vaakst genoemde reden om een poëziebundel te lezen en om naar poëzie te luisteren. Geraakt worden is de vaakst genoemde reden om een poëziebundel te lezen (25%), om naar poëzie te luisteren (29%) en om poëzie te delen met anderen (23%) (Idem). Zie voor cijfers rond het *frequent* en *incidenteel* ervaren van poëzie rond gelegenheden Van der Starre 2017a: 41; 43; 44.

⁴⁴⁶ Zie Delpher.nl. De basiscollectie van Delpher bevat ongeveer elf miljoen krantenpagina's uit Nederland, Nederlands-Indië, de Antillen, Amerika en Suriname van 1618 tot 1995.

⁴⁴⁷ Zie <https://www.mensenling.nl/overlijdensberichten/>. De database van Mensenling bevat rouwadvertenties die zijn gepubliceerd in regionale kranten in Nederland. In de database staan bijna een half miljoen overlijdensberichten tussen 2007 en 2019 en de verzameling wordt dagelijks aangevuld (sinds de uitvoering van het onderzoek zijn de opzet en grootte van de database van Mensenling aangepast).

vele (onbekende) anderen en daardoor een rol speelt in het wijd verspreiden van poëzie buiten het boek (breder dan op de uitvaart zelf of op een rouwkaart) en in het vormen van een ‘opstap’ naar meer poëzie.

Hieronder presenteer ik, na het bespreken van de eeuwenoude relatie tussen poëzie en de dood, een overzicht van de geschiedenis van de rouwadvertentie in het algemeen en het gebruik van poëzie in de rouwadvertentie in het bijzonder. Vervolgens zet ik de opzet van het databaseonderzoek uiteen en presenteer ik enkele hypotheses die ik op basis van de secundaire literatuur over rouwadvertenties heb opgesteld en aan de hand van het databaseonderzoek heb getoetst. Daarna ga ik in op wat de doelen zijn van het opnemen van poëzie in rouwadvertenties, welke kritiek het fenomeen heeft ontvangen en hoe dit soort poëziegebruik zich verhoudt tot de economie. Ten slotte bespreek ik de toetsing van de hypotheses en presenteer ik een material reading van een gedicht in een rouwadvertentie.

2. Geschiedenis

2.1 Poëzie en de dood

Niet alleen is de dood een veelgebruikt thema in de poëzie, het gebruik van poëzie is ook geregeld gekoppeld aan het overlijden van een specifiek persoon.⁴⁴⁸ Mortuaire literatuur wordt als overkoepelende naam gebruikt voor alle soorten literaire teksten die over de dood gaan – funeraire poëzie is dan een specifieke vorm van mortuaire literatuur – en er bestaan heel wat stijlfiguren en typen poëzie die verband houden met de dood.⁴⁴⁹ De voorloper van dit soort gedichten zijn liederen die in de Oudheid onder begeleiding van fluitmuziek werden voorgedragen tijdens begrafenissen, zoals kommos, threnos en threnodie.⁴⁵⁰

De Nederlandse letterkundige Sonja Witstein besteedde in 1969 uitgebreid aandacht aan het genre ‘funeraire poëzie’ in Nederland, met een focus op poëzie uit de Nederlandse Renaissance en enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel in het bijzonder (Witstein 1969).⁴⁵¹ In haar structuralistische studie richt Witstein zich vooral op het verband tussen retorica en poëzie, de rol van funeraire poëzie als een specifieke vorm van gelegenheidspoëzie en de retorische ‘regels’ die de makers van funeraire poëzie gebruikten tijdens het schrijven.

Over de manieren waarop funeraire gedichten in de praktijk gebruikt werden, schrijft Witstein niet. Een type gebruik van funeraire poëzie waar wel het een en ander over bekend is, is het aanbrengen van citaten op grafstenen. Dit maakt sinds de opkomst van de grafzerk in kerkhoven aan het eind van de achttiende eeuw onderdeel uit van het gebruik van funeraire poëzie. De

⁴⁴⁸ Zie bijvoorbeeld Ros & Van Raak 1997.

⁴⁴⁹ Zoals elegie, klaaglied, klaagzang, treurzang, treurlied, troostschrift, dodenklacht, lijkdicht, grafdicht en in memoriamgedicht.

⁴⁵⁰ Elegie wordt in West-Europese gebruikt als een verzamelnaam voor lyriek waarin, vaak in disticha, naar aanleiding van de dood van een geliefde ‘gemijmerd wordt over de tragische aspecten van het leven’ (Van Bork e.a. 2012: lemma ‘elegie’). Specifiekere benamingen voor gedichten die over een overledene gaan, zijn onder andere afhankelijk van het moment waarop ze gemaakt zijn. Zo wordt een lijkdicht of epicedium geschreven over het lijk, dus vóór de begrafenis, terwijl een grafdicht, ook wel *nenia* genoemd, (lange tijd) na de begrafenis tot stand komt. Gedichten die geschreven worden door personen die in afwachting zijn van hun naderende dood (bijvoorbeeld door executie), worden ook wel troostschriften genoemd.

⁴⁵¹ Zie ook Roest 1987 (specifiek over funeraire poëzie in de Middeleeuwen), Honings e.a. 2018: 21-70 (specifiek over Nederlandstalige funeraire poëzie voor gestorven kinderen in de twaalfde tot en met de zestiende eeuw) en Van Strien 1997: 49-75 (specifiek over Nederlandstalige funeraire poëzie in de zeventiende eeuw).

Nederlandse journalist Jessyca de Wit stelt dat vooral in het noorden van Nederland het aanbrengen van poëzie op grafstenen een traditie werd aan het begin van de negentiende eeuw (De Wit 2015). De populariteit van dit fenomeen in Groningen verklaart De Wit aan de hand van het feit dat deze provincie in die periode, anders dan andere provincies, nog een standensamenleving kende, waarin mensen wilden dat ook na het overlijden hun welgesteldheid getoond werd. Op het kerkhof gebeurde dit met het versieren van de grafzerken met symbolen en teksten. Aangezien een deel van de gedichten vertaald lijkt te zijn uit het Latijn, stelt De Wit dat theologen, predikanten, artsen en klassiek geschoolden juristen nabestaanden hielpen bij het kiezen of samenstellen van een grafdicht.⁴⁵² Ook stelt De Wit dat er een subgenre van funeraire poëzie op grafzerken bestaat dat nog weinig onderzocht is: de ‘wormenverzen’, uit de late negentiende eeuw, waarin de overledene na een lang ziekbed wordt gepresenteerd als ‘prooi’ voor de wormen. Opvallend is dat er verschillende versies bestaan die erg op elkaar lijken, maar niet gelijk zijn, net als het gebruik van bekende poëziecitaten in rouwadvertenties in de twintigste en eenentwintigste eeuw, zoals ik later in dit hoofdstuk laat zien.

Historici Albert van der Zeijden, Maroesja Brits-Oversteegen, Piet de Boer en Trudi van Zadelhoff publiceerden in 1999 een empirische studie over veranderende grafcultuur, door honderdvierentwintig grafmonumenten op vier Utrechtse begraafplaatsen te inventariseren (Van der Zeijden e.a. 1999).⁴⁵³ Opvallend genoeg stellen ze dat de teksten ‘fragmenten uit de bijbel of eigen teksten’ zijn (60), geen citaten uit bestaande gedichten, terwijl zij in het overzicht wel citaten aanhalen uit bestaande poëzie.⁴⁵⁴ Zij onderscheiden drie doelen van dit soort teksten op grafzerken: 1. de overledene typeren; 2. het verdriet van de nabestaande tot uitdrukking brengen; 3. verwijzen naar een hogere macht of naar een leven na de dood dat dit sterven zin vol maakt (63). De onderzoekers vermelden het zelf niet, maar deze drie doelen komen grofweg overeen met de eeuwenoude hoofdelementen van elegie: het eerste genoemde doel is dan laus (lofprijzing), het tweede luctus (het tonen van smart of klagen) en het derde consolatio (vertroosting).⁴⁵⁵ Eén van hun conclusies is dat op grafzerken op de openbare begraafplaatsen meer ‘literaire teksten’ te vinden zijn dan op de religieuze begraafplaatsen. Onduidelijk blijft wat zij precies bedoelen met ‘literair’ – want in die categorie halen ze ook Bijbelcitaten aan (64) –, maar originaliteit speelt in ieder geval een rol: ‘Deze teksten zijn in ieder geval origineler dan de vaak uitgesleten standaardteksten die we meestal op de grafmonumenten aantreffen. Toch kan een tekst, hoe klein ook, soms heel verrassend en ontroerend zijn.’ (64)

Dat poëzie ook in de eenentwintigste eeuw nog steeds actief gebruikt wordt rond de dood, bewijzen de hierboven aangehaalde cijfers rond poëzie en bijzondere gelegenheden, zoals de uitvaart. Ook het initiatief ‘De Eenzame Uitvaart’, waarbij dichters gedichten schrijven en voordragen voor overledenen op wier uitvaarten geen nabestaanden aanwezig zijn, laat zien dat

⁴⁵² De Wit hanteert vier categorieën voor teksten op grafzerken: algemene en minder religieuze grafgedichten (de dood wordt gezien als een natuurverschijnsel dat aanvaard moet worden), algemeen christelijke grafpoëzie (het lot zorgt ervoor dat je na een deugdzzaam leven bij God komt), grafgedichten waarin direct verwezen wordt naar de Bijbel (duidelijke referenties aan of citaten uit de Bijbel) en grafpoëzie als uiting van het orthodox protestantisme (evenals Jezus zal de overledene na de dood verlost verder leven) (De Wit 2015).

⁴⁵³ Zie voor meer over de geschiedenis van grafschriften Kok 1970: 104-110.

⁴⁵⁴ Bijvoorbeeld de tekst ‘zalig is der kinderen lot / jong gestorven vroeg bij God’, op een grafzerk uit 1940 op de begraafplaats Soestbergen (Van der Zeijden e.a. 1999: 63), waarbij de auteurs niet vermelden dat dit het slot is van het gedicht ‘Troost bij het kindergraf’ uit 1802 van Mattheus Heyningen van Bosch, hoogstwaarschijnlijk simpelweg omdat ze het citaat niet herkenden en online zoekmachines in 1999 pas in de kinderschoenen stonden.

⁴⁵⁵ Zie ook Witstein 1969 en Van Bork e.a. 2012: lemma ‘elegie’.

poëzie nog steeds een belangrijke rol speelt rond het overlijden. Bart F.M. Droog introduceerde het concept als eerste stadsdichter van Groningen in 2002 en andere steden in Nederland en Vlaanderen namen het idee over, waaronder Amsterdam en Antwerpen. '[U]itvaren zonder poëzie is daarmee zo goed als onmogelijk geworden', schreef F.M. Droog in een terugblik op het ontstaan van het project (Droog 2013: 26).

Ook het schrijven en delen van poëzie na nationale rampen, zoals de aanslag op 11 september 2001 in New York, de MH17-ramp en de moord op Anne Faber, geven aan dat poëzie aan het begin van de eenentwintigste eeuw een functie heeft rond lijden en dood.⁴⁵⁶ De manieren waarop stadsdichters en Dichters des Vaderlands poëzie gebruiken om te reageren op de dood hangt hier ook mee samen, zoals Bart Moeyaert die als stadsdichter met het gedicht 'Vrouw en kind' reageerde op racistische moorden in Antwerpen (Moeyaert 2006) en Anne Vegter die als de Nederlandse Dichter des Vaderlands met het gedicht 'Het monster van de angst' inging op de aanslagen in Parijs (Vegter 2015b). Poëzie blijkt niet alleen op een individueel niveau, maar ook op een collectief niveau het genre te zijn waar mensen na grote emotionele gebeurtenissen naar grijpen. De Nederlandse moderne letterkundige Liedeke Plate beschreef in 2007 bijvoorbeeld dat na 9/11 poëzie overal was; in e-mails, op website, op de radio en televisie, in kranten en tijdschriften, op live podia en op posters die geplakt werden op lantaarnpalen, bushaltes, metrostations en telefooncellen in New York. 'Poems, in other words, were a privileged means of responding to 9/11.' (Plate 2007: 2) Niet alleen gingen mensen op zoek naar gedichten, ze deelden die ook in grote mate met elkaar: '[E]ventually, a New York fire chief felt compelled to issue the following statement: "Thank you for the food and the blankets and the flowers but please – no more poetry" (Idem). De poëzie die de brandweerlieden ontvingen en de poëzie die in verschillende media verspreid werd in de periode na de aanslag, was een mix van zelfgeschreven poëzie over de concrete gebeurtenis en oudere poëzie die in de dagen na de gebeurtenis werd gerecontextualiseerd, zoals het gedicht 'September 1, 1939' van W.H. Auden. In haar artikel citeert Plate een blogger die op 20 september 2001 schreef: 'Last Wednesday I e-mailed W.H. Auden's poem "September 1, 1939" to members of my family. Two days later a friend e-mailed it to me, having received it from another friend who was circulating it. On Saturday my mother told me that Scott Simon had read portions of it on NPR. And on Monday my wife, a prep school teacher, saw it lying on the faculty photocopy machine' (Plate 2007: 4).⁴⁵⁷

De historische voorbeelden van funeraire poëzie en grafschriften en het gebruik van poëzie na emotionele nationale gebeurtenissen tonen twee kenmerken die ook essentieel zijn in het gebruik van poëzie in rouwadvertenties. Ten eerste is ook daar een mix te vinden van poëzie die speciaal voor dat moment geschreven is (vaak door amateurdichters) en poëzie die wordt gerecontextualiseerd (vaak van bekende dichters), waarbij de nieuwe materiële codes de mogelijke betekenissen van het gedicht sturen (zoals bij het gedicht van Auden na 11 september).

Ten tweede wordt de troostende functie van poëzie in al deze gevallen geactiveerd. Plate schrijft dat na (collectieve) traumatische gebeurtenissen de taal van poëzie kan functioneren als een manier om verdriet te uiten en dat de woorden in gedichten een verbale vorm kunnen geven aan

⁴⁵⁶ Zie wat betreft de laatste twee voorbeelden ook het hoofdstuk over Candlelight.

⁴⁵⁷ Zeven jaar eerder had de circulatie van een ander gedicht van Auden, 'Funeral Blues', ook al een *boost* gekregen in een context van dood en rouw. Door de integrale voordracht van dat gedicht door een personage tijdens de uitvaart van zijn geliefde in de succesvolle Britse film *Four Weddings and a Funeral* (1994) werd het gedicht volop gedeeld, zowel in non-boekvormen (voordrachten tijdens uitvaarten bijvoorbeeld) als in boekvorm (Smith 2005: 235).

dat wat we al weten, maar nog niet kunnen verwoorden. '[P]oems functioned [after 9/11] as objects offered for consolation and reassurance,' stelt ze in bovengenoemd artikel, 'art objects exchanged for a sense of shared humanity. At once more precise and more polysemic than everyday language, poetry gave people the words they were craving, providing orderliness when all seemed chaos, as well as a framework for thought and the communication of it.' (Plate 2007: 3) Poëzie kan ons op momenten van verdriet overigens niet enkel helpen om te rouwen en te troosten, gedichten kunnen ons ook *leren* om met onze gevoelens om te gaan. De Vlaamse moderne letterkundige Bram Lambrecht noemt poëzie die mensen helpt in tijden van rouw, zoals de poëzie van Alice Nahon, niet voor niets 'een lyrische bron van lessen in emotie' (Lambrecht 2018: 162).

Het geloof in het vermogen van poëzie om te troosten is ook te zien aan de manier waarop poëzie opgenomen wordt in zelfhulpboeken over de dood. In boeken over rouwverwerking staan bijvoorbeeld gedichten om emoties en processen uit te leggen (zie bijvoorbeeld Van Rijdsdijk 1977: 85). Zelfs in juridische boeken over overlijden, die in een droge en feitelijke stijl opsommen wat er allemaal na de dood geregeld moet worden, worden leeslijsten met poëzie aangeraden.⁴⁵⁸

Met het oog op de eeuwenoude relatie tussen poëzie en de dood, verbaast het niet dat poëzie een rol is gaan spelen in de traditie van de rouwadvertentie.⁴⁵⁹ In wat volgt, ga ik eerst in op de geschiedenis van de rouwadvertentie in het algemeen. Daarna richt ik me op het gebruik van poëzie in rouwadvertenties in het bijzonder.

2.2 Geschiedenis van de rouwadvertentie

De geschiedenis van de rouwadvertentie begint met de voorloper ervan: de bekendmakingsbriefjes die 'aansprekers' in de zeventiende eeuw in onder andere Amsterdam uitdeelden tijdens hun gang langs de huizen om te berichten over het overlijden van een persoon ('t Hart 1983: 247; Franke 1985: 15). Deze 'aanspreekbriefjes' waren 'soms geheel op rijm' (Kok 1970: 193). In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam een andere 'wijze van annonceren' op: het versturen van rouw- of lijkbrieven naar vrienden en familie die ver weg woonden. Het woord 'rouwbrief' werd in 1792 opgenomen in het woordenboek, waarbij werd aangegeven dat het versturen van dit soort brieven vooral een gewoonte was onder kooplieden, om aan te geven dat de handel ook na het overlijden van de desbetreffende persoon werd voortgezet (Franke 1985: 17).

De opkomst van de rouwadvertentie in kranten vond aan het eind van de achttiende eeuw plaats. In die tijd waren de portokosten van brieven nog voor de rekening van de ontvanger, waardoor rouwbrieven vaak het verzoek aan de ontvangers bevatten om mee te rouwen, maar het verdriet niet om te zetten in een brief terug (19). Aan het eind van de achttiende eeuw begon er kritiek op te komen op de kostbare begrafenisrituelen, waaronder het ontvangen van rouwbrieven. Rouwadvertenties hadden als voordeel dat je anderen geen portokosten oplegde, dat er geen kans bestond dat je iemand vergat, dat er geen lange adressenlijsten opgesteld hoefden te worden, dat er geen brieven gedrukt en verstuurd hoefden te worden en dat je uiteindelijk met lagere kosten een

⁴⁵⁸ Zie bijvoorbeeld Strootmann & Polspoel 1990. Na een 'handleiding bij alle zakelijke beslissingen die genomen moeten worden', zoals op juridisch, administratief en financieel vlak, volgt in hun *Gids na een overlijden* een lijst met 'Aanbevolen literatuur', met poëziebundels van onder anderen Büch, Korteweg, Leeftang en Lievaart (85).

⁴⁵⁹ Bob Polak merkte in 1994 in zijn artikel 'Dichters in het zwarte kader' terecht op dat het met het oog op de populariteit van poëzie in rouwadvertenties opvallend is dat er nooit prozacitaten worden gebruikt. 'Werk van schrijvers van proza wordt vrijwel nooit aangehaald [in rouwadvertenties]. Dat blijft vreemd, want er zijn voldoende toepasselijke zinnen die het verdienen eens in een stervensbericht te staan.' (Polak 1994: 14) In mijn databaseonderzoek komen prozacitaten inderdaad niet één keer voor.

grotere groep mensen had bereikt. Daarbij kwam het voordeel voor bedrijfseigenaren dat – in het begin – de kosten voor het plaatsen van een rouwadvertentie lager waren dan het plaatsen van een normale advertentie, terwijl het mogelijk en gebruikelijk was om in de rouwadvertentie te vermelden dat de handel ook na het overlijden van de desbetreffende persoon werd voortgezet, waardoor je reclame maakte (20).

De geschiedenis van de rouwadvertentie is pas vrij recent onderzocht. In de jaren 1980 kwam namelijk de aandacht voor de overlijdensadvertentie in Nederland pas echt op, toen de Nederlandse historicus P.D. 't Hart voor het eerst een wetenschappelijk artikel publiceerde over de geschiedenis van deze traditie. In het *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en van het Iconographisch Bureau* (1983) presenteerde hij de resultaten van zijn zoektocht naar de eerste overlijdensadvertentie in de Nederlandse kranten. 't Harts conclusie luidt dat deze op 7 maart 1793 in de *Oprechte Haarlemse Courant* verscheen⁴⁶⁰, in een periode waarin er grote veranderingen gaande waren over het denken over de dood in West-Europa.⁴⁶¹ Hij wilde een bestudering van de rouwadvertentie gebruiken om 'de mentaliteitsgeschiedenis sedert omstreeks 1800 wat duidelijker te belichten' (243).

De dood begon aan het eind van de achttiende eeuw uit het openbare leven naar de privésfeer te verschuiven, stelt 't Hart in navolging van de Franse historicus Philippe Ariès: een verbod op het begraven in de kerken werd gepropageerd en de eerste stedelijke begraafplaatsen buiten de stadsmuren werden geopend. 't Hart plaatst de opkomst van de overlijdensadvertentie in deze onder de burgerij opkomende 'hang naar intimisering en privatisering' (244). 't Hart vermoedt dat de oplagecijfers van de papieren media waar rouwadvertenties in verschenen in die tijd rond de vierduizend lagen, maar ze werden in koffiehuizen en (lees)gezelschappen gelezen en besproken, waardoor waarschijnlijk meer mensen dan de oplagecijfers werden bereikt. Ook 'minder welvarenden' lazen kranten, bijvoorbeeld ambachtslieden en huishoudelijk personeel, die de exemplaren van hun werkgevers onder ogen kregen. Volgens 't Hart bekeken deze lezers vooral de advertentiepagina's, op zoek naar interessante personeelsadvertenties, waardoor de overlijdensadvertenties 'direct onder de ogen van grote aantallen Nederlanders' kwamen (245).

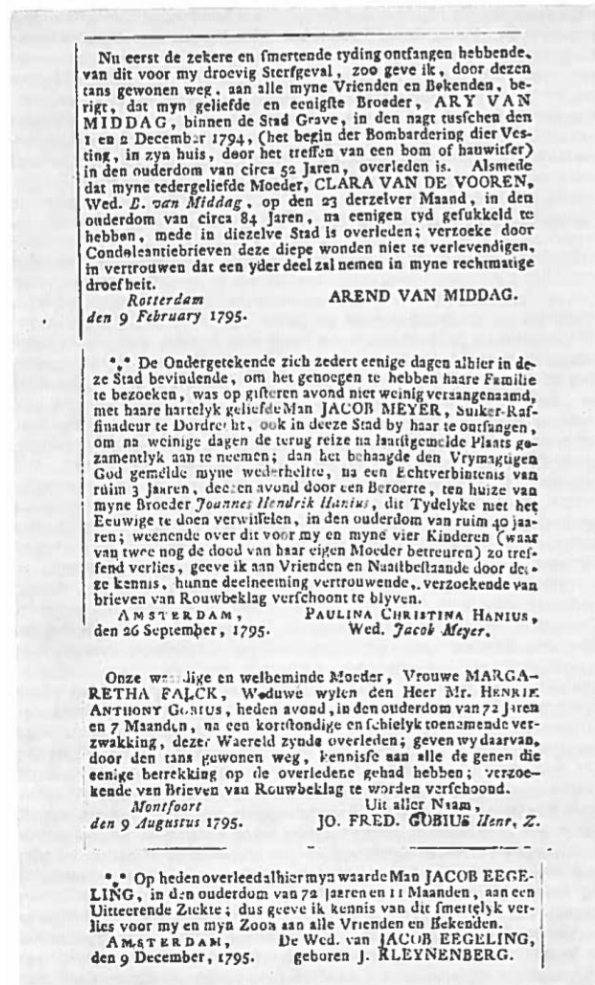
't Hart uit zijn verbazing over het feit dat de eerste overlijdensadvertentie in de krant zo laat in Nederland verscheen, 'want de krant was in deze periode in ruime kring ingeburgerd. Vaak was meer dan de helft van de krant gevuld met advertenties.' (251) De overlijdensadvertentie was de eerste soort familiebericht in de Nederlandse krant; de eerste huwelijks- en geboorteadvertenties volgden een paar maanden later.

Over het algemeen waren de rouwadvertenties zeer sober, een stijl en toon die de overheid in 1811 het volk poogde op te leggen in familieberichten (255). Ook werd er weinig afgeweken van de standaard vorm en bewoordingen. Kritiek op clichés in rouwbrieven en -advertenties bestaat echter al sinds het begin van het fenomeen. Vooral over veelgebruikte frasen waarin Gods naam 'ten onrechte werd gebruikt', 'huichelarij' overheerste en onoprechte emoties werden getoond, werd

⁴⁶⁰ Andere onderzoekers bestempelen een andere rouwadvertentie als de allereerste in Nederland: Puck Kooij haalt een overlijdensadvertentie aan uit de *Oprechte Haarlemse Dinsdagse Courant* op 16 augustus 1791, dus twee jaar eerder dan 't Hart beweert (Kooij 2004: 11). Herman Franke presenteert 12 maart 1793 als de eerste dag waarop er rouwadvertenties verschenen in de *Oprechte Haarlemse Courant* (Franke 1985: 20).

⁴⁶¹ 't Hart stelt dat invloed van het buitenland op het gebruik van rouwadvertenties in Nederlandse kranten mogelijk is, omdat de courantiers de producten van hun buitenlandse collega's lazen om nieuws te vergaren ('t Hart 1983: 257).

kritisch geschreven (250).⁴⁶² Volgens 't Hart bestaat de kans dat bepaalde bombastische en pathetische frasen werden ontleend aan voorbeeldboeken en aan 'mortuaire literatuur die in de achttiende eeuw welig tierde' (254). Dit soort tekstfragmenten werden echter niet als citaten gepresenteerd, bijvoorbeeld door ze als citaten boven de hoofdtekst te plaatsen, zoals in de twintigste en eenentwintigste eeuw gebeurde; de veelgebruikte frasen werden opgenomen in de lange opsommende zinnen, als onderdeel van de hoofdtekst (zie Afbeelding 1).



EEN SELECTIE UIT DE OUDSTE OVERLIJDENSADVERTENTIES
 (Collecties Centraal Bureau voor Genealogie)

Afbeelding 1. Enkele van de oudste overlijdensadvertenties in Nederland (overgenomen uit 't Hart 1983: 252).

In 1985 publiceerde de Nederlandse socioloog Herman Franke het boek *De dood in het leven van alledag. Rouwadvertenties en openbare strafvoltrekkingen in Nederland*, dat een uitgebreidere voortzetting was van 't Harts onderzoek naar de geschiedenis van de rouwadvertentie.⁴⁶³ Eind 1794 stonden er regelmatig tien of meer rouwadvertenties in iedere editie van de *Oprechte Haarlemse Courant*. In 1795 vermeldde de drukker zelfs geregeld dat er niet genoeg ruimte was voor alle advertenties en in 1800 werd het verkondigen van de dood via een rouwadvertentie 'deze thans

⁴⁶² In die tijd gaf men ook kritiek op het plaatsen van een rouwadvertentie met als doel te laten zien dat iemand 'een persoon van aanzien, of belang, of van uitmuntende bekwaamheid was geweest' (Franke 1984: 23).

⁴⁶³ Het deel over rouwadvertenties in dit boek baseerde Franke grotendeels op een artikel dat hij het jaar ervoor publiceerde in het *Sociologisch Tijdschrift* (Franke 1984).

gebruikelijke weg' genoemd (Kooij 2004: 12). Vanaf dat jaar verschenen er ook rouwadvertenties in andere kranten dan de Haarlemse – die opvallend genoeg daarvoor de plek was waar sterfgevallen vanuit alle regio's vermeld werden –, zoals in de *Amsterdamsche Courant*, *Rotterdamsche Courant*, *Utrechtsche Courant* en *Groninger Courant* (Franke 1985: 22).⁴⁶⁴ De term 'doodsadvertentie' werd in het begin vooral gebruikt; later kwam 'overlijdensadvertentie' in omloop, nog later 'rouwadvertentie' en het eufemisme 'familiebericht' (42).⁴⁶⁵

Franke wilde, net als 't Hart, op basis van de ontwikkelingen in rouwadvertenties inzichten vergaren over 'sociale veranderingen rond de dood' in Nederland (7). Hij stelde dat vooral de woordkeuze in dit soort advertenties ons iets vertelt over de 'wijd verbreide opvattingen over wat hoort en niet hoort na de dood van een geliefd medemens' (15).⁴⁶⁶ Franke laat zien dat wat begon als 'een tamelijk zakelijke manier van kennisgeven', in de eeuw van de *Romantic Agony* snel uitgroeide tot de manier om 'in alle openheid' verdriet en zelfbeklag te uiten (27). De rouwadvertentieteksten stonden aan het begin van de negentiende eeuw vol met 'het hartverscheurende verdriet' dat de opstellers voelden en deden in detail verslag van de ziekte en het sterfbed van de overledene (Bosman 1993).⁴⁶⁷ In de tweede helft van de negentiende eeuw versoberden de overlijdensadvertenties en kwam het woord 'dood' zelfs niet meer voor: mensen waren toen 'ontslapen' of 'heengegaan' (Idem). Aan het begin van de twintigste eeuw kregen de overlijdensadvertenties de functie die zij nu, aan het begin van de eenentwintigste eeuw, nog hebben: berichtgeving van overlijden én aankondiging van de uitvaart crematie, soms naast rouwkaarten (Franke 1985: 29).

Na de Tweede Wereldoorlog begon de dood zich uit het alledaagse leven terug te trekken, stelt Franke (in navolging van 't Hart en Ariès).⁴⁶⁸ Meer mensen stierven in ziekenhuizen dan thuis, lijken werden niet meer thuis opgebaard maar in rouwcentra en de crematie werd een populaire uitvaartkeuze. Ariès beschrijft deze ontwikkelingen als het begin van de fase van de 'onzichtbare dood' en de 'verboden dood', en Franke typeert ze als de 'doorgeschoten privatisering' van de dood (33, 56). Franke stelt dat deze ontwikkelingen in overlijdensadvertenties weerspiegeld worden en

⁴⁶⁴ Ook maakte in 1795 'een spectator vol spot een bloemlezing van veel gebruikte zinsneden' in rouwadvertenties (Franke 1985: 22), een bezigheid die ook in de twintigste en eenentwintigste eeuw nog populair is (zie later in dit hoofdstuk).

⁴⁶⁵ Ook de termen 'annonce' en 'overlijdensbericht' worden gebruikt. 'Overlijdensadvertentie' en 'rouwadvertentie' lijken tegenwoordig het vaakst te worden gebruikt, maar die woorden werden pas respectievelijk in de elfde druk van Van Dale in 1984 en in de twaalfde druk in 1992 toegevoegd (Paardekooper-Bathmen 1993: 123).

⁴⁶⁶ Frankes analyse van overlijdensadvertenties kende drie invalshoeken: 1. hoe alles over het lijk, het sterven en de uitvaart onder woorden werd gebracht, 2. wat meegedeeld werd over de verlangde reacties van anderen, en 3. uitingen van verdriet, troost, ellende en waardering voor de overledene (Franke 1985: 17). Zijn methode bestond uit het analyseren van tweeduizend advertenties in de *Oprechte Haarlemmer*, *De Telegraaf*, en na de Tweede Wereldoorlog in het *Haarlems Dagblad* (de jaren 1795, 1800, 1805 en daarna ieder tien jaar een steekproef van honderd advertenties uit 1951, 1961, 1971 en 1983). In 1983 bekeek hij ook de advertenties in *NRC*, *de Volkskrant*, *Trouw*, *Algemeen Dagblad* en een aantal regionale bladen. Volgens Franke was zijn steekproef groot genoeg om 'een betrouwbaar beeld' te krijgen (30-31).

⁴⁶⁷ Opvallend is dat in die tijd dit 'hartverscheurende verdriet' nog niet gepaard ging met het opnemen van poëzie in de rouwadvertenties. Zoals het databaseonderzoek later in dit hoofdstuk laat zien, kwam het gebruik van poëzie pas aan het eind van de twintigste eeuw op.

⁴⁶⁸ De Engelse socioloog Geoffrey Gorer stelde deze ontwikkeling voor het eerst vast. In 1955 publiceerde hij het artikel 'The pornography of death', waarin hij constateerde dat de dood uit het leven was verbannen en een taboe-onderwerp was geworden. De verdwijning van rituelen waarin verdriet in het openbaar werd geuit, zoals rouwkleding en rouwkoetsen, plaatste hij ook in deze ontwikkeling (Van der Zeijden 1999: 20).

‘gedetailleerd en subtiel tot uiting’ komen (33). Dit gebeurt vooral door de realisatie van persoonlijke variaties in tradities, zoals ik hieronder toelicht.⁴⁶⁹

Pas aan het eind van de studie van Franke komt het fenomeen van citaten in rouwadvertenties aan bod (iets wat ‘t Hart geheel achterwege laat). Franke stelt dat het opnemen van een (poëzie)citaat een belangrijke naoorlogse ontwikkeling is die opkwam in 1971 en vooral in 1983 populair werd.⁴⁷⁰ ‘[H]oe verschillend deze teksten ook geïnterpreteerd kunnen worden,’ concludeert hij, ‘het zijn in ieder geval uitingen van gevoelens die tot voor kort en sinds heel lange tijd niet in rouwadvertenties voorkwamen’ (71). Door Hypothese 1 te toetsen, ga ik na of Franke gelijk heeft dat dit fenomeen in 1971 opkwam.

Volgens Franke hangt het opnemen van zulke gevoelsuitingen samen met de ontwikkelingen in de jaren 1960, waarbij ‘op veel terreinen in het leven knellende banden [werden] afgelegd’ (71).⁴⁷¹ Hij vraagt zich af ‘of hier meer aan de hand is dan het zich in moderne en vlotte taal willen onderscheiden van “ouderwetse” mensen. De nieuwe woorden zijn vaak meer afwijkingen van standaardformuleringen dan omschrijven van intense gevoelens. Men wil het vooral anders vertellen dan vroeger.’ (72)

De observatie dat rouwadvertenties vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw persoonlijker en gevarieerder zijn geworden, wordt door verschillende onderzoekers, hobbyisten en journalisten gemaakt (Balk 1995: 7; Wojtkowiak 2011; Westerduin 2011; De Boer 2011: 81; Kooij 2004: 13). Volgens Thomas Quartier, universitair docent rituele studies in Nijmegen, was de dood in het verleden juist ‘de grote gelijkmaker’. Zowel uitvaartdiensten als rouwadvertenties waren lange tijd ‘inwisselbaar’ (Westerduin 2011). De uitvaartplechtigheden van aids-slachtoffers in de jaren 1980 hebben volgens hem en anderen een grote invloed uitgeoefend op de personalisering van de rituelen rond de dood. Deze jonge mensen wisten op voorhand dat ze zouden overlijden en hadden daardoor de tijd om hun wensen over de uitvaart op papier te zetten of zelfs zelf te regelen (Lammers 1996; Westerduin 2011; Kas 2011). Quartier: ‘De Bijbelteksten en christelijke rituelen hadden vaak afgedaan, [...] maar er was nog niets voor in de plaats gekomen. De behoefte aan rituelen bleef echter bestaan. Toen in de jaren tachtig kleurige begrafenistoeten door de Amstel dreven, zagen mensen volgens Westerink dat het ook anders kon: persoonlijker.’ (Westerduin 2011)

Een vernieuwing in de rouwadvertentietraditie die voortkwam uit de persoonlijke wensen van aids-patiënten was bijvoorbeeld het plaatsen van een foto van de overledene in de rouwadvertentie, iets wat in 1992 en 1993 voor het eerst gebeurde in Nederlandse kranten en waar direct discussie over ontstond in de media (Helms 1993).⁴⁷² De vernieuwing werd in verschillende artikelen gekoppeld aan de personalisering van de uitvaart in het algemeen en de rouwadvertentie

⁴⁶⁹ Dat vóór de Tweede Wereldoorlog het absoluut niet gebruikelijk was om persoonlijke aanpassingen door te voeren rond de uitvaart bewijst het handboek *Hoe hoort het eigenlijk?* (1939) van Amy Groskamp-Ten Have. In de paragraaf over overlijdensadvertenties staat het idee centraal dat alles sober en volgens gebruikelijke normen moet: ‘Aankondigingen in het publiek moeten kort, zakelijk en bovenal duidelijk zijn. De goede smaak eischt, dat men zich zooveel mogelijk onthoude van gevoelsontboezemingen in advertenties. De advertentiepagina van een krant is niet de plaats om van persoonlijke gezindheid blijk te geven.’ (Groskamp-Ten Have 1939: 3)

⁴⁷⁰ Hierbij moet opgemerkt worden dat Frankes corpus van vóór de Tweede Wereldoorlog sterk afwijkt van zijn corpus na die periode; zie voetnoot 466.

⁴⁷¹ In deze periode kwam ook stervensbegeleiding en rouwverwerking op. De institutionalisering van dit soort processen vond plaats toen aan de Universiteit Utrecht een hoogleraar rouwverwerking werd aangesteld: in 1996 werd Jan van den Bout tot bijzonder hoogleraar verliesverwerking benoemd aan de faculteit sociale wetenschappen (Lammers 1996).

⁴⁷² Zie ook NRC 1993a; NRC 1993b; de Volkskrant 1993; Komrij 1993.

en rouwkaart in het bijzonder. Cees van Raat, medewerker van Terebinth, een stichting die zich bezighoudt met het herstel van zorg rond dood en rustplaats, zei in *NRC*: 'Over het hele terrein van de zorg rond de dood is een tendens naar meer persoonlijke beleving. Je ziet de teksten op de rouwkaarten veranderen. Ze zeggen meer iets over de persoon. Het is steeds minder van dat obligate.' (NRC 1993b)

De Nederlandse vormgever Paula van der Heijdt, die in 1993 voor haar afstudeerproject aan de Gerrit Rietveldacademie een boek maakte met vernieuwende ontwerpen voor rouwadvertenties, zag de ontwikkelingen ook: 'Ik denk dat er door het wegvallen van de religie weer behoefte is aan nieuwe rituelen.' (Idem) Van der Heijdt vond het vooral belangrijk dat mensen meer autonomie kregen in de keuzes rond rouwadvertenties: 'Ik wilde de machtspositie die de krant en de uitvaartondernemingen daarin hebben, doorbreken' (Bosman 1993). Veel ontwerpen uit haar afstudeerproject 'De Aanzeg' werden in kranten gebruikt. Daarvoor werkte ze onder andere samen met 'Aula West' in Amsterdam, waar al snel tachtig procent van de nabestaanden koos voor de nieuwe vormgeving (Idem). Volgens de grafisch ontwerper volgt de vormgeving van de advertenties de teksten in die advertenties en niet andersom: 'De vormgeving van de advertenties hobbelt eigenlijk al jaren achter de ontwikkelingen in de teksten aan [...]. De functie van die advertenties is enorm verschoven, van een openbare aankondiging naar een soort open afscheidsbrief, waar nabestaanden hun persoonlijke gevoelens in kwijt kunnen. Het enige waarin dat in de vormgeving tot nu toe tot uitdrukking kwam zijn die cursief gedrukte poëtische zinnestukjes, vaak stukken uit gedichten, die aan de tekst worden toegevoegd' (Idem).

2.3 Geschiedenis van poëzie in rouwadvertenties

Het opnemen van 'cursief gedrukte poëtische zinnestukjes, vaak stukken uit gedichten' bovenaan rouwadvertenties, waar Van der Heijdt over spreekt, is een relatief nieuw fenomeen. Franke plaatste zoals gezegd de opkomst van dit fenomeen in overlijdensadvertenties in 1971 (Franke 1985: 70) en volgens anderen is er in de jaren tachtig en negentig een piek (Pullen 1993: 9; Kooij 2004: 13). Die piek hangt samen met een ontwikkeling waarin het sterk personaliseren van de uitvaart de norm wordt: sinds de jaren tachtig kiezen steeds minder mensen voor een 'standaard-uitvaart' en een 'standaard-kaart' en ook in de tekst willen mensen het afscheid op een persoonlijke manier vormgeven (Idem).⁴⁷³ In het handboek *De laatste tekst. Handreiking bij het opstellen van rouwadvertenties en -kaarten* (1993) besteedt de Twentse verzamelaar Karin Pullen aandacht aan het plaatsen van een citaat bovenaan de rouwadvertentie. Door de volgorde van de opsomming die ze geeft, wordt duidelijk dat aan het begin van de jaren negentig het kiezen voor poëzie een gebruikelijke keuze was: 'dit kan een gedicht zijn, een lied, een psalm; vaak heeft een dergelijke tekst te maken met de manier waarop iemand geleefd heeft' (32).

Over de ontwikkeling van het gebruik van poëzie in rouwadvertenties rond de millenniumwisseling bestaat verdeeldheid in de secundaire literatuur over het fenomeen. Puck Kooij, die in 1995 en 2004 op basis van gevonden poëziecitaten in rouwadvertenties bloemlezingen

⁴⁷³ Deze ontwikkeling van personaliseren kent tevens een paradoxale kant: sinds eind twintigste eeuw zijn de tradities rond de dood in het algemeen en de rouwadvertentie in het bijzonder namelijk persoonlijker geworden (minder vaste regels, veel variatie, meer eigen keuzes en een nadruk op originaliteit etc.), maar tegelijkertijd ook juist minder persoonlijk (de uitvaart wordt niet alleen meer door de familie en burens geregeld maar door onbekenden van een uitvaartbedrijf, veel mensen sterven in het ziekenhuis in plaats van thuis, veel overledenen worden niet meer thuis opgebaard maar verdwijnen in een crematorium, er zijn standaardteksten en -templates beschikbaar voor de overlijdenskaart, rouwadvertentie en speeches etc.).

samenstelde⁴⁷⁴, concludeerde bijvoorbeeld dat na een piek in de jaren tachtig en negentig, aan het begin van de eenentwintigste eeuw het gebruik van poëzie in rouwadvertenties weer afnam (Kooij 2004: 13). In de jaren negentig waren er '[s]pectaculaire veranderingen in de overlijdensadvertenties in vorm en inhoud', maar na de millenniumwisseling werden de advertenties 'minder uitbundig' en kwamen de toevoegingen van versregels volgens haar minder voor (13-16). Anderen stellen juist dat aan het begin van het nieuwe millennium het gebruik van poëzie kenmerkend is voor rouwadvertenties in Nederland.⁴⁷⁵ In mijn toetsing van Hypotheses 1, 2 en 4 onderzoek ik verschillende aspecten van deze discussie.

Twee personen die zich specifiek hebben beziggehouden met het gebruik van poëzie in rouwadvertenties zijn journalist-recensent Nico Scheepmaker en communicatiewetenschapper Frank Jansen. Nico Scheepmaker, die bekend stond als 'een verwoed teller en turver' (Welsink 1993), deed in 1984 in *Onze Taal* verslag van zijn inventarisatie van de verschillende varianten in rouwadvertenties van het gedicht 'In memoriam voor een vriend' van Nel Benschop (Scheepmaker 1984) (Afbeelding 2). Hij vond zevenenzeventig variaties en concludeerde dat Benschop 'de meest geciteerde dichter van Nederland' is en dat dat gedicht uit Benschops bundel *Een vlinder van God* (1973) 'vaker is geciteerd dan enig ander gedicht in de Nederlandse taal, van nu of vroeger.' (200-201)⁴⁷⁶

Scheepmaker stelt in het artikel dat de gedichten van Benschop immens populair zijn⁴⁷⁷ door hun vorm (eindrijm, vormvast), de toon ('ernstig en christelijk') en de perfectie of gaafheid, die hij uitlegt aan de hand van een vergelijking: 'Een gedicht van Nel Benschop is een deur in een huis. Die deur past precies, hij klemt niet, hij piept niet, hij zwaait moeiteloos open en dicht, en je hoeft hem ook geen duw na te geven om hem in het slot te laten vallen. Dat is wat de honderdduizenden Nel Benschop-lezers er blijkbaar in aantrekt.' (200) Scheepmaker begon enkele jaren voor de publicatie van het artikel rouwadvertenties te sparen met citaten uit Benschops bekende gedicht.⁴⁷⁸ Dat werden er zo veel, dat hij op een gegeven moment overgegaan is op het enkel uitknippen van rouwadvertenties waarin een *nieuwe* variatie van het gedicht te lezen was (201). Over het gedicht, hieronder geciteerd in de versie uit de bundel *Een vlinder van God*, schreef hij: 'Het zijn die steeds weer nieuwe variaties die het gedicht tot *volkspoëzie* maken, tot een gedicht dat "van iedereen" dus "van niemand" is.' (Idem, originele cursivering)

⁴⁷⁴ J.A. Vegter gaf in eigen beheer een vergelijkbare bloemlezing uit: *Rouwadvertenties in Nederlandse kranten, in het bijzonder die met een citaat, een gedicht e.d.* (1990). Het boekje bevat uitgeknipte rouwadvertenties met poëzicitaten uit het werk van tientallen Nederlandstalige en internationale dichters. Rouwadvertenties met citaten van Nel Benschop en M. Vasalis kregen een eigen afdeling in het boekje (Vegter 1990).

⁴⁷⁵ Kon in een publicatie over de eigenschappen van rouwadvertenties in de jaren zeventig het gebruik van citaten nog geheel onbenoemd blijven (Fortuin 1980), na de millenniumwisseling is het volgens sommigen een van de kenmerkendste aspecten van de rouwadvertentie in de Nederlandse kranten (Abrahams, 2003; Jansen 2004; Kooij 2004: 19; Abrahams 2007; Steenhuis 2011; Gasthuis 2016: 88).

⁴⁷⁶ Na Nico Scheepmakers overlijden schreef Martin van Amerongen in *NRC* dat hij dit artikel over de poëzie van Benschop in rouwadvertenties 'Scheepmakers meesterstuk' vond (Van Amerongen 1990: 7).

⁴⁷⁷ Scheepmaker haalt enkele cijfers aan om een indicatie te geven van 'de onwaarschijnlijke aantallen' waarin Benschops dichtbundels verkocht werden: 190.000, 165.000 en 119.000 exemplaren van respectievelijk de bundels *Gouddraad uit vlas*, *Een vlinder van God* en *Een boom in de wind*, waarbij hij opmerkt dat dit slechts de verkoopaantallen waren op het moment van de verschijning van de drukken (respectievelijk de 55^e, 39^e en 36^e) die hij in huis heeft (Scheepmaker 1984: 200).

⁴⁷⁸ Helaas vermeldt hij niet in welke periode, hoe vaak en in welke kranten hij op zoek ging.

In memoriam voor een vriend

Rust nu maar uit – je hebt je strijd gestreden.
Je hebt het als een moedig man gedaan.
Wie kan begrijpen, wat je hebt geleden?
En wie kan voelen, wat je hebt doorstaan?
Rust nu maar uit – je taak is afgekomen;
vandaag heeft God de kroon op 't werk gezet
dat je eenmaal in Zijn kracht hebt ondernomen.
De zin was af. God heeft een punt gezet.
Maar 't valt ons moeilijk om de zin te vatten
van 't zwijgen van je laatste harteklop.
Misschien alleen maar dit: de afgematten
en moeden varen als met arendsvleuglen op...

Scheepmaker merkte op dat slechts 'hoog zelden' Nel Benschops naam bij het citaat wordt vermeld: bij de zevenenzeventig variaties die hij vond niet één keer.⁴⁷⁹ Hierin is Benschop, samen met één andere auteur, Toon Hermans, een uitzondering; citaten uit het werk van onder anderen Adriaan Roland Holst, Rutger Kopland, M. Vasalis, Martinus Nijhoff, Hendrik de Vries, Shakespeare, Hendrik Marsman, Guido Gezelle, Joost van den Vondel, Alice Nahon en J.H. Leopold worden volgens Scheepmaker in rouwadvertenties wél vergezeld van de auteursnaam. Opvallend is dat Benschop en Hermans niet alleen de twee auteurs zijn wier namen zelden worden vermeld, het zijn ook de twee auteurs die volgens Scheepmaker het vaakst worden geciteerd in Nederlandse rouwadvertenties: 'In memoriam voor een vriend' van Benschop staat op nummer één en 'n Beetje' en 'Vriend' (ook wel 'Voor een vriend') van Toon Hermans op nummer twee en drie. Door Hypothese 6 te toetsen, zal ik onderzoeken of dit inderdaad het geval is in mijn databaseonderzoek.



Afbeelding 2. Nel Benschops poëzie in een rouwadvertentie in De Telegraaf, 14 mei 1991. Foto: Delpher.

⁴⁷⁹ Volgens Scheepmaker wordt bij het citeren uit andere gedichten van Benschop, zoals 'Je bent niet dood – de Heer heeft je geroepen' en 'Je hebt je strijd ten einde toe gestreden', haar naam wel geregeld vermeld (Scheepmaker 1984: 203).

De zevenenzeventig variaties op het gedicht van Benschop bestaan volgens Scheepmaker uit het hele gedicht (slechts vier keer gevonden), versies waarin 'man' aangepast is (naar bijvoorbeeld 'mens', 'vrouw', 'kind'), versies waarin de zinnen aangepast zijn (de tweede regel wordt bijvoorbeeld 'je hebt het met veel moed gedaan'), versies waarin de grammaticale vorm aangepast is (bijvoorbeeld 'Hij heeft zijn strijd gestreden'), versies waarin de naam van de overledene wordt toegevoegd (bijvoorbeeld 'Lieve Ria, je strijd is gestreden') en versies waarin de volgorde van de regels worden gewijzigd (vooral de eerste vier regels) (201-202).

De reden dat er zoveel variaties worden gebruikt is volgens Scheepmaker dat veel mensen de tekst uit het hoofd citeren – ook al zou je door de vele herdrukken van *Een vlinder van God* denken dat er genoeg bundels met het gedicht circuleren – en omdat velen de herkomst van de regels niet kennen (203). Deze redenering is gestoeld op de aanname dat als mensen de 'originele' versie wél onder ogen hadden gehad, ze niet zouden variëren op de tekst. Een veronderstelling die volgens mij onjuist is. Vele variaties die Scheepmaker aanhaalt in zijn artikel hebben kenmerken die duiden op bewust doorgevoerde aanpassingen, zoals het wijzigen van 'man' naar 'vrouw' en het toevoegen van een eigen naam. Ook andere modificaties wijzen op bewuste beslissingen met specifieke doeleinden: om iets te delen over de lijdensweg van de zieke ('Hoe erg de pijn was, heeft hij alleen geweten'), om iets te delen over de keuzes die gemaakt zijn vóór het overlijden ('Wij weten dat je het zo genoeg vond'), en om aan te geven dat er niet geloofd wordt in een alwetende entiteit ('Niemand weet hoe je hebt geleden / Niemand weet wat je hebt doorstaan'). Ook lijkt de grammatica soms aangepast te worden om iets te kunnen delen over de situatie en de emoties van de nabestaanden, zoals 'Zover we konden zijn we met je gegaan' en 'Wie kan begrijpen wat wij hebben geleden'.

Daarbij komt dat aan het begin van de eenentwintigste eeuw bijna iedereen in Nederland slechts enkele muisklikken verwijderd is van de 'originele' versie van het gedicht – de titel 'In memoriam voor een vriend' levert tweeëndertig hits op in Google Books en het citaat 'je hebt je strijd gestreden' tweeëntachtig hits – en toch blijkt uit het databaseonderzoek dat Benschops gedicht ook in deze tijd in vele variaties wordt opgenomen in rouwadvertenties, zoals ik bij het toetsen van Hypothese 7 bespreek.

Frank Jansen publiceerde in 2004 het artikel 'Leest men in het hiernamaals de krant? Doe-het-zelf rouwgedichten' in *Ons Erfdeel* en besteedde vooral aandacht aan de gedichten van niet-erkende dichters in rouwadvertenties. Anders dan Scheepmaker, gaat Jansen er vanuit dat de schrijvende nabestaanden heel bewust keuzes maken. Jansen stelt dat de schrijvers van zelfgemaakte poëzie die gedichten bewust 'volgens hun eigen normen opstellen' en dat aspecten die bij professionele dichters als slordigheden of fouten gezien worden, zoals regels die net niet rijmen en een metrum dat net niet klopt, bij amateurdichters geen 'bewijs van onvermogen' vormen, maar bewuste keuzes zijn. Jansen: 'Er zijn namelijk zoveel aanwijzingen dat de makers weloverwogen te werk zijn gegaan. Ze nemen de tijd voor het dichten, laten hun verzen aan anderen lezen, schaven aan hun teksten en dragen ze op de rouwplechtigheid voor. Het publiek getuigt dan van zijn ongeveinsde waardering en schrijft niet zelden de gedichten over.' (Jansen 2004: 227-228)

Jansen onderzocht honderdzesenvijftig gedichten in rouwadvertenties en kwam tot de volgende conclusies. Er overheersen drie spreekvormen in de gedichten: er is geen spreker (het 'zakelijk perspectief'), de overledene spreekt (dit komt niet vaak voor), of de nabestaanden spreken de overledene toe (dit komt heel vaak voor) (229). Die twee laatste vormen hangen samen met wat cultuurpsycholoog Joanna Wojtkowiak, gebaseerd op het onderzoek van suïcidoloog Edwin Shneidman, 'the postself' noemt. Die term definieert Wojtkowiak in haar proefschrift *"I'm dead,*

therefore I am." *The postself and notions of immortality in contemporary Dutch society* (2011) als 'the preoccupation with one's own reputation after death' (Wojtkowiak 2011: 12). In uitvaartspeeches, op rouwkaarten en in rouwadvertenties kan 'the postself' spreken en worden aangesproken. Dit gebeurt volgens Wojtkowiak onder andere via de (poëzie)citaten bovenaan overlijdensadvertenties. Het is niet altijd duidelijk of de nabestaanden of de overledene de tekst hebben geschreven of uitgekozen en het is vaak ook niet zeker of de nabestaande geloven dat de overledene daadwerkelijk het bericht kan ontvangen of sturen (103, 112). Wel is het zo, stelt Wojtkowiak, dat in die citaten wordt 'onderhandeld' over hoe iemand wordt herinnerd na het overlijden. 'The person who has written these words to be read after his or her death was aware of the fact that his loved ones will remember him or her on the basis of this last message. In this sense the postself is a way of creating a posthumous identity.' (12) Bij de toetsing van Hypothese 5 onderzoek ik welke spreekvormen het vaakst voorkomen in de citaten in rouwadvertenties en of het fenomeen waarbij nabestaanden en overledene 'tot elkaar spreken' vaker voorkomt in de eenentwintigste eeuw ten opzichte van de twintigste eeuw.

De vormen van citaten waarin de overledene spreekt of wordt aangesproken, vinden overigens niet in alle gemeenschappen gretig aftrek. De redactie van het *Reformatorisch Dagblad* hanteert bijvoorbeeld regels over wat er wel en niet wordt toegestaan in rouwadvertenties. In 1993 weigerde de krant bijvoorbeeld een foto in een rouwadvertentie te plaatsen en ook de vermelding van het woord 'crematie' en het opnemen van iets wat 'in RD-kringen niet geaccepteerd wordt, zoals samenwonende partners of een homoseksuele relatie' wordt niet toegestaan (Helms 1993). Wat betreft de teksten bovenaan rouwadvertenties hanteert de redactie ook regels: teksten waarin de overledene rechtstreeks wordt aangesproken worden 'pertinent geweigerd'.⁴⁸⁰ Dichtregels zijn 'meestal geen probleem', laat de krant weten, 'ook niet als ze afkomstig zijn van Mieke Telkamp (Waarheen leidt de weg...) zolang ze niet herkenbaar zijn als afkomstig van Mieke Telkamp.' (Helms 1993) Die laatste opmerking is interessant, omdat de krant mensen hiermee oproept om bestaande teksten aan te passen én de naam van de auteur weg te laten, wat ingaat tegen het auteursrecht. Als de nabestaanden dit alles niet doen, doet de krant het zelf: 'Aan teksten in rouwadvertenties in het *RD* wordt zonodig bijgeschaafd' (Idem).

Volgens Frank Jansen is de spreekvorm waarbij nabestaanden de overledene toespreken de populairste in rouwadvertenties, maar kan die vorm inderdaad niet altijd op lof rekenen. Journalist H. van Run had er in *NRC* bijvoorbeeld geen goed woord voor over: 'Men gaat er blijkbaar van uit dat de overledene ook in het hiernamaals de krant blijft lezen' (229). Ook de columnist Beatrijs Ritsema en Rita Kohnstamm spraken zich kritisch uit over deze vorm. Volgens Jansen heeft de kritiek echter niet geholpen: 'Aanspreken is een nieuwe conventie geworden.' (230) Volgens hem heeft dit verschillende redenen: het aanspreken is een poging om de overledene levend te houden en 'je/jij [is] als eenlettergrepig beklemtoonbaar woordje makkelijker te verwerken dan de meeste namen' (230, originele cursivering).

Wat Jansen volgens mij over het hoofd ziet, is dat een lyrisch subject dat een jij-persoon aanspreekt zonder dat diegene antwoordt, de typische vorm is van lyriek, een van de oudste vormen van poëzie. In die zin is dit aanspreken allesbehalve een 'nieuwe conventie'. Ook de aangehaalde kritiek van Van Run is met deze literatuurhistorische toevoeging minder relevant: omdat de aangesprokene in de lyrische vorm nooit geacht wordt terug te spreken – de monologische

⁴⁸⁰ 'Ook zie je dat de doden direct worden aangesproken: "Kees, je bent thuis". Het is een manier om de grens tussen leven en dood te overschrijden, aldus Quartier.' (Westerduin 2011) Deze grensoverschrijding, wat Wojtkowiak dus 'the postself' noemt, is waarschijnlijk wat de *RD*-gemeenschap stoort.

taalsituatie van lyriek onderscheidt haar juist van de dialogische taalsituatie van dramatiek en de verhalende vorm van epiek – is Van Runschertsende vraag helemaal niet belangrijk. Overigens staan ook andere kenmerken van lyriek centraal in de gedichten en citaten in rouwadvertenties: de aansprekingen zijn over het algemeen lovend van karakter, emotie staat voorop en de aangesprokene is iemand anders dan de lezer.⁴⁸¹

Naast de aanspreekvorm noemt Jansen als kenmerk van de ‘doe-het-zelf-rouwgedichten’ het feit dat de regels korter zijn dan de bladspiegel, maar een consequente regellengte niet belangrijk lijkt te zijn: ‘een gedicht heeft wit om zich heen nodig’ (231). Het centreren van gedichten is een vormkeuze die Jansen ook signaleert.

Op het gebied van stijlfiguren zijn volgens Jansen de ellips en de samentrekking populair (232). Beklemtoonde vooropplaatsing is een grammaticale favoriet (‘Sterk was jij je hele leven’) en gepaard rijm is de populairste versvorm (235). Metrum wordt bijna nooit gebruikt, al kennen veel rouwgedichten hetzelfde aantal heffingen per regel (238).⁴⁸² De vraag waar Jansen zijn artikel mee afsluit, luidt ‘Waar komt de poëtica van de rouwdichters vandaan?’ (239) Ik hoop in dit hoofdstuk meer duidelijkheid te genereren over het gebruik van poëzie in rouwadvertenties, zowel het gebruik van erkende poëzie en de aanpassingen daarvan, als het gebruik van poëzie die speciaal voor de gelegenheid is geschreven door een nabestaande of de overledene zelf.

2.4 Poëzie als alternatief voor Bijbelcitaat

Het aanpassen van bestaande poëzie voor rouwadvertenties, wat Scheepmaker signaleerde, en het afwijken van poëzienormen in zelfgemaakte rouwgedichten, wat Frank Jansen opmerkte, zijn twee aspecten van poëzie in overlijdensadvertenties die passen in de ontwikkeling die door velen sinds de jaren 1980 wordt opgemerkt in de tradities rond de dood: het personaliseren, individualiseren en specificeren van uitvaartrituelen op basis van de voorkeuren van zowel de overledene als de nabestaanden (Pullen 1993: 9; Balk 1995: 7; Weegink 2007: 9-10).

Een ander aspect dat hiermee samenhangt is dat het gebruik van Bijbelcitaten afneemt, terwijl het gebruik van poëziecitaten toeneemt. Puck Kooij stelt zelfs dat het in rouwadvertenties gaat om de *vervanging* van Bijbelteksten door poëzie en dat dit begon met het citeren van (godsdienstige) gedichten van Nel Benschop (Kooij 2004: 19). Daarna, schrijft Kooij, kwam het gebruik van ‘lichtvoetiger gedichtjes’ van Toon Hermans op. De opkomst van poëzie in overlijdensadvertenties zorgde ervoor dat de plek waar Bijbelteksten geciteerd werden deels werd ingenomen door poëzie. ‘Nu voor velen “het tijdelijke met het eeuwige verwisselen” geen troostrijke gedachte meer is, de hemel geen verlokkelijk eindpunt meer is en aan het bestaan van God wordt getwijfeld, wordt er gezocht naar nieuwe, eigen woorden om uiting te geven aan het verdriet om iemands verscheiden.’ (19-20)

Gepensioneerd bedrijfsjurist Ynze de Boer, die jarenlang rouwadvertenties uit *Trouw* en andere kranten verzamelde en de bloemlezing *Toch nog onverwacht. Rouwadvertenties uit het leven gegrepen* (2011) publiceerde⁴⁸³, stelde in een interview in *NRC* dat zijn verzameling vooral de

⁴⁸¹ Het feit dat de aangesprokene op meerdere manieren afwezig is in de taalsituatie van het gedicht – niet alleen niet-present, maar ook niet meer in leven – zorgt ervoor dat in veel poëzie in rouwadvertenties er naast lyriek ook sprake is van apostrofe, al helemaal als er schriftelijken uitroepen als ‘O’ en ‘Ach’ in het gedicht staan.

⁴⁸² Vgl. de vormkenmerken van Candlelightgedichten, besproken in het hoofdstuk over Candlelightpoëzie.

⁴⁸³ Ivo de Wijs deed iets soortgelijks: hij gaf in 1995 in eigen beheer een boek uit met een verzameling overlijdensadvertenties, met de titel *De Jobstijding. Overlijdensadvertenties in een strikt besloten uitgave gebundeld ter gelegenheid van de 50ste verjaardagen van Elleke de Wijs-Mulkens en Ivo de Wijs*. In de inleiding

veranderingen laat zien in hoe Nederlanders tegen de dood aankijken. Een van zijn belangrijkste conclusies luidde: het belang van God en religie is afgenomen. ‘Vroeger stond in alle advertenties standaard een Bijbeltekst, of een verwijzing daarnaar, met vervolgens de tekst: De Here heeft tot zich genomen’, vertelde De Boer, ‘Tegenwoordig staan er gedichten, zinnestukjes uit songteksten, citaten van de overledene; de Bijbel en Jezus hebben allang het alleenrecht niet meer in overlijdensadvertenties.’ (Kas 2011)

In 2011 en 2012 onderzocht de gepensioneerd huisarts Gerrit Grootendorst alle rouwadvertenties in *Trouw*, waarbij hij zich vooral richtte op de citaten bovenaan de advertenties. In die teksten was een verandering zichtbaar, concludeerde hij: ‘Bij overledenen boven de 65 jaar stond nog bij twee derde een tekst die van christelijk geloof getuigde; onder de 65 jaar was dat bij vrouwen minder dan de helft, bij mannen nog geen derde.’ (Houtman 2013)⁴⁸⁴ In 2013 hield hij de rouwadvertenties in het *Nederlands Dagblad* bij en zag dat in 95% van de rouwadvertenties in die orthodox-protestantse krant een Bijbelcitaat stond.⁴⁸⁵

De afname van het gebruik van geloofsteksten ten voordele van het gebruik van poëzie is een ontwikkeling in rouwadvertenties die ook door anderen is opgemerkt, bijvoorbeeld door journalisten in *Trouw* en *Elsevier* (Steenhuis 2011; Gasthuis 2016: 88). In de toetsing van Hypothese 3 ga ik in op de vraag of mijn databaseonderzoek deze claims onderbouwt.

3. Empirisch luik

In het empirisch luik presenteer ik hieronder de opzet van het empirisch onderzoek dat ik verricht heb naar dit deelonderwerp, in dit geval een databaseonderzoek. Net als in de andere hoofdstukken, kent dit empirisch onderzoek een bottom-up-perspectief, wat inhoudt dat de methode gericht is op de vraag welke poëzie op welke manier daadwerkelijk gebruikt wordt in rouwadvertenties. De hoofdvraag van het databaseonderzoek luidt: hoe vaak, in welke kranten, in welke periodes en in welke vormen werden citaten gebruikt in rouwadvertenties in kranten in Nederland tussen 1951 en 2017? De resultaten worden gepresenteerd in Paragraaf 4.4.

3.1 Corpus

3.1.1 Steekproef in Delpher (1951-1995)

Ik heb in de krantendatabase van Delpher in vier nationale en twee regionale kranten rouwadvertenties onderzocht tussen 1951 en 1995. Het betrof de vier kranten met de grootste lezersaantallen van Nederland, min *Metro* (die geen rouwadvertenties bevat en niet in Delpher is opgenomen) en het *Algemeen Dagblad* (dat niet raadpleegbaar is in Delpher):

schrijft hij rouwadvertenties te verzamelen ‘[o]m de dood een eerlijke plaats te geven in mijn leven’ (De Wijs 1995: 5). Ook Barend Weegink stelde een vergelijkbaar boek samen: *Einde oefening. De boodschap van de rouwadvertentie* (Weegink 2007).

⁴⁸⁴ Grootendorst inventariseerde bovendien tussen 1995 en 1997 de teksten op grafstenen in Heerde en concludeerde dat de secularisatie en individualisering in dat soort teksten nog niet te zien waren in die jaren; vooral standaard Bijbelcitaten waren te vinden op de grafzerken. Logisch ook, volgens hem, want de overledenen in de jaren tachtig en negentig waren nog gevormd in de jaren veertig en vijftig (Houtman 2013).

⁴⁸⁵ Het *Nederlands Dagblad* deed verslag van Weeginks en Grootendorsts bevindingen en liet het niet na te benadrukken dat de resultaten tonen dat de lezers van het *ND* niet zijn beïnvloed door ‘[d]e tand des tijds’, dat ze ‘trouw [blijven] aan het geloof der vaderen’ en dat ze ‘Bijbelvast’ zijn. Ook de ontwikkeling naar persoonlijker teksten werd gekaderd binnen het geloof: die ontwikkeling is ‘op zichzelf geen verlies’ en houdt ook niet de verdwijning van religieuze invloeden in, enkel: ‘Het geloof wordt persoonlijker verwoord’ (Houtman 2013). Zie ook Ter Horst 2014.

- *De Telegraaf*;
- *De Volkskrant*;
- *NRC Handelsblad*;⁴⁸⁶
- *Trouw*;

en de twee regionale kranten met de grootste lezersaantallen buiten de Randstad die raadpleegbaar zijn in Delpher:

- *Leeuwarder Courant*;
- *Limburgsch Dagblad*.⁴⁸⁷

Voor deze zes kranten nam ik in Delpher een steekproef op twaalf momenten, namelijk in de jaren 1951, 1955, 1959, 1963, 1967, 1971, 1975, 1979, 1983, 1987, 1991 en 1995, dus met sprongen van vier jaar. In ieder steekproefjaar onderzocht ik voor iedere krant 22 rouwadvertenties uit één maand. Welke krant in welke maand werd onderzocht, verschoof in ieder steekproefjaar met een maand (volgens de methode van een Latijns vierkant), zodat iedere krant uiteindelijk in iedere maand onderzocht werd.

Welke 22 rouwadvertenties per krant werden onderzocht, besloot ik op basis van een online *random number generator*. Die gaf mij een willekeurig dag in die maand.⁴⁸⁸ Van die dag bekeek ik de eerste 22 rouwadvertenties (van links naar rechts en van boven naar beneden). Als er geen of minder dan 22 rouwadvertenties stonden in de krant van die geselecteerde dag, of als er op die geselecteerde dag geen krant in Delpher stond, vroeg ik om een nieuw willekeurig getal, net zolang totdat ik in totaal 22 rouwadvertenties had onderzocht (bijna altijd dus bij elkaar opgeteld in verschillende krantenedities).

Veel rouwadvertenties staan op één datum in meerdere kranten; op deze wijze werd het dubbel onderzoeken van dezelfde rouwadvertentie voorkomen. Doordat iedere krant eens in iedere maand werd onderzocht, werd een *bias* op basis van maand voorkomen. Het is onwaarschijnlijk dat de plaats van de rouwadvertentie op de pagina invloed heeft op het gebruik van citaten in de rouwadvertentie, waardoor de kans op *bias* op basis van het selecteren van rouwadvertenties van links naar rechts en van boven naar beneden minimaal is.

3.1.2 Steekproef in Mensenling (2007-2017)

Delpher loopt maar tot en met het jaar 1995. Voor de periode na 1995 gebruikte ik daarom de database van Mensenling.⁴⁸⁹ Hierin staan enkel rouwadvertenties die zijn gepubliceerd in regionale kranten in Nederland.

Er staan elf regionale dagbladen en tientallen regionale weekbladen in Mensenling. Ik koos ervoor enkel de elf regionale dagbladen te onderzoeken: *BN DeStem*, *Brabants Dagblad*, *Dagblad van het Noorden*, *De Gelderlander*, *De Limburger*, *De Stentor*, *De Twentsche Courant Tubantia*, *Eindhovens Dagblad*, *Friesch Dagblad*, *Leeuwarder Courant* en *Provinciale Zeeuwse Courant*.

Voor deze elf kranten nam ik een steekproef op zes momenten, namelijk in de jaren 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, en 2017, dus met sprongen van twee jaar. Op deze manier worden in beide

⁴⁸⁶ Op 1 oktober 1970 fuseerden het in Amsterdam gevestigde *Algemeen Handelsblad* en de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en gingen die kranten samen verder onder de naam *NRC Handelsblad*. Vóór die datum zijn in dit databaseonderzoek de rouwadvertenties in het *Algemeen Handelsblad* onderzocht.

⁴⁸⁷ Deze krant heet vanaf 29 december 2017 *De Limburger*.

⁴⁸⁸ Afhankelijk van het aantal dagen in die maand selecteerde de *random number generator* dus een getal tussen de 1 en de 28/30/31.

⁴⁸⁹ LexisNexis was helaas geen optie, omdat die database geen rouwadvertenties bevat.

databases evenveel advertenties per periode onderzocht, namelijk in zowel Delpher als Mensenling 132 rouwadvertenties per vier jaar.

In ieder steekproefjaar onderzocht ik per maand zes rouwadvertenties uit twee kranten (drie per krant). Net als in de Delphersteekproef, verschoof welke kranten ik in welke maand onderzocht in ieder steekproefjaar met een maand, zodat iedere krant uiteindelijk in iedere maand onderzocht werd, en net als in de Delphersteekproef, gebruikte ik de *random number generator* om te besluiten welke drie rouwadvertenties per krant werden onderzocht en is de kans op een *bias* daarom minimaal.

3.2 Hypotheses

Op basis van de secundaire literatuur over rouwadvertenties die ik in dit hoofdstuk bespreek, stelde ik zeven hypothesen op om met het databaseonderzoek te toetsen. Achter de hypothese vermeld ik op welke bron(nen) de hypothese gebaseerd is. Twee hypothesen richten zich op het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) en vijf hypothesen gaan specifiek over het gebruik van poëzie in rouwadvertenties in kranten in Nederland.

- Hypothese 1. Sinds de jaren zeventig worden poëziecitaten gebruikt in rouwadvertenties en daarvoor niet (Franke 1985: 71).
- Hypothese 2. In de jaren tachtig en negentig was er in vergelijking met de periode ervoor (jaren zestig en zeventig) en de periode erna (jaren nul en tien) een piek in het gebruik van poëziecitaten in rouwadvertenties (Pullen 1993: 9; Kooij 2004: 13).
- Hypothese 3. Vanaf de jaren zeventig is het aantal poëziecitaten in rouwadvertenties toegenomen, terwijl het aantal Bijbelcitaten in rouwadvertentie is afgenomen (Kas 2011; Steenhuis 2011; Gasthuis 2016: 88).
- Hypothese 4. In de eenentwintigste eeuw is het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) in rouwadvertenties afgenomen (Kooij 2004: 13-16).
- Hypothese 5. De spreekvorm in de citaten is door de jaren heen veranderd: in de eenentwintigste eeuw 'spreken' de overledene en de nabestaanden vaker 'tot elkaar' via de citaten in rouwadvertenties dan in de twintigste eeuw (Jansen 2004: 229-230).
- Hypothese 6. Nel Benschop en Toon Hermans zijn de vaakst gebruikte dichters in rouwadvertenties (Scheepmaker 1984: 200-201).
- Hypothese 7. Poëziecitaten worden aangepast om ze bruikbaar te maken voor de specifieke situatie in de rouwadvertentie (Jansen 2004: 227-228).

3.3 Uitvoering van het onderzoek

Bovenstaande onderzoeksopzet hield in dat ik 1.562 rouwadvertenties in Delpher en 396 rouwadvertenties in Mensenling zou onderzoeken. Een totaal dus van 1.958 rouwadvertenties tussen 1951 en 2017.

Na uitvoering van het onderzoek bleek echter dat ik in totaal 172 rouwadvertenties minder dan gepland heb kunnen onderzoeken. Het kwam namelijk zeven keer voor in de Delphersteekproef dat de krant die ik in die maand van dat jaar wilde onderzoeken niet gedigitaliseerd was.⁴⁹⁰ In Mensenling kwam dit acht keer voor.⁴⁹¹ Hierdoor onderzocht ik in werkelijkheid 1.408 rouwadvertenties in Delpher en 378 rouwadvertenties in Mensenling. Een totaal dus van 1.786

⁴⁹⁰ *De Volkskrant* in 1951, *Limburgsch Dagblad* in 1959, 1979 en 1995, en *De Telegraaf*, *Leeuwarder Courant* en *NRC* in 1995.

⁴⁹¹ Zeven keren betrof het *Friesch Dagblad* (twee keer in 2007, een keer in 2009, twee keer in 2011 en twee keer in 2013) en een keer *De Gelderlander* (in 2007).

rouwadvertenties tussen 1951 en 2017.⁴⁹² Dit aantal is mijns inziens alsnog groot genoeg om de ontwikkelingen te kunnen tonen in het gebruik van citaten in rouwadvertenties in de onderzochte kranten in Nederland na de Tweede Wereldoorlog.⁴⁹³ Het aantal per steekproefmoment is namelijk voldoende (meer dan dertig per steekproefjaar), de steekproef is willekeurig, de spreiding per maand, per jaar en per krant is goed en de *biases* zijn vermeden. Wanneer ik vermoed dat de ‘gaten’ in de steekproef invloed hebben gehad op een onderzoeksresultaat, geef ik dat hieronder aan in de besprekingen van de hypothesetoetsingen.

Per rouwadvertentie noteerde ik ten eerste of een citaat wel of niet deel uitmaakte van de advertentie. Hierbij bepaalde ik op basis van de materiële code, niet de linguïstische code, of iets een citaat was: vaak bovenaan de advertentie, omringd door wit, soms cursief, soms met aanhalingstekens, soms met bron. Dit betekende dat alle tekstsoorten onder de noemer ‘citaat’ konden vallen: poëzierenregels van erkende dichters, maar ook zelfgeschreven poëzie, een Bijbelcitaat, een liedcitaat, een kenmerkende uitspraak van de overledene of iets anders. In sommige gevallen is het woord ‘citaat’ wat ongelukkig – een tekst die nergens anders te vinden is en dus hoogstwaarschijnlijk door de nabestaanden of overledene is geschreven is bijvoorbeeld strikt gezien geen citaat – maar omdat in de secundaire literatuur deze term volop gebezigd wordt en omdat er geen beter alternatief voorhanden is, blijf ik de term ‘citaat’ hanteren.

Als er in een rouwadvertentie gebruik werd gemaakt van een citaat, noteerde ik vervolgens:

- de krant;
- de datum;
- het citaat;
- de plaats van het citaat in de advertentie;
- of het citaat links of rechts uitgelijnd is, of gecentreerd, of anders;
- of het citaat cursief is;
- of het citaat tussen aanhalingstekens staat;
- of het lettertype en de lettergrootte van het citaat afwijkt van de rest van de advertentie;
- of het citaat rijmt (eindrijm);
- of de bron van het citaat vermeld staat;
- wat (waarschijnlijk) de bron van het citaat is;
- wat voor type tekst het citaat is;
- of de ‘oorspronkelijke’ tekst is aangepast, of n.v.t.;
- wat het gender van de overledene was, of niet bekend;
- wat de leeftijd van de overledene was, of niet bekend;
- overige opmerkingen.

⁴⁹² Om *biases* te voorkomen, raadde het Digital Humanities Lab mij aan om deze ‘gaten’ niet te ‘vullen’ met rouwadvertenties uit andere kranten.

⁴⁹³ Herman Franke onderzocht bijvoorbeeld tweeduizend rouwadvertenties in totaal om de ontwikkelingen in de *gehele* geschiedenis van rouwadvertenties te tonen, wat bijna twee eeuwen betrof (1791-1985). Volgens Franke was een steekproef van tweeduizend advertenties groot genoeg om ‘een betrouwbaar beeld’ te krijgen van die hele periode (Franke 1985: 30-31), al was zijn steekproef niet structureel opgebouwd en kende zijn dataset veel ‘gaten’.

Voor het bekijken van de rouwadvertenties en het tellen van het aantal rouwadvertenties met een citaat gelden de volgende twee kanttekeningen:

- Opsommingen van overleden mensen overgenomen uit andere kranten, advertenties die bedanken voor de kaarten, bloemen of het medeleven na een overlijden en advertenties die een uitvaart herdenken (bijvoorbeeld na één of vijf jaar) zijn niet meegeteld.
- De tekst 'Algemene kennisgeving', die op het niveau van de materiële code er soms uitziet als een citaat (bovenaan een rouwadvertentie, omringd door wit, gecentreerd), is niet als citaat geteld. Deze tekst is namelijk duidelijk een andere tekstsoort dan de overige citaten en is zo veelvoorkomend dat het meetellen de resultaten onterecht sterk had beïnvloed.

Een belangrijke kanttekening bij dit databaseonderzoek is dat rekening gehouden moet worden met de verschillen tussen de methodologieën van de twee steekproeven. In de Delphersteekproef onderzocht ik een mix van regionale en landelijke kranten, terwijl ik in de Mensenlijngsteekproef enkel regionale kranten onderzocht. De reden hiervoor is van praktische aard: Delpher loopt helaas maar tot 1995 en er bestaat geen ander digitaal archief waarin de rouwadvertenties in de nationale kranten doorzocht kunnen worden. Er bestaat een kans dat er significante verschillen bestaan tussen het gebruik van citaten in rouwadvertenties in regionale kranten en in landelijke kranten en dat die *bias* de cijfers heeft beïnvloed. Ik acht de kans op die *bias* echter klein, omdat de steekproef in Delpher laat zien dat zo'n verschil niet voorkomt in de onderzochte kranten tussen 1951 en 1995 (de regionale kranten *Leeuwarder Courant* en *Limburgsch Dagblad* ten opzichte van de nationale kranten *de Volkskrant*, *Trouw*, *NRC* en *De Telegraaf*). Toekomstig onderzoek is echter nodig om deze *bias* geheel uit te sluiten.

3.4 Gebruik

Zoals uit Paragraaf 2 is gebleken, worden poëziecitaten met verschillende redenen en doelen in rouwadvertenties geplaatst. De citaten worden bijvoorbeeld gebruikt om de overledene te typeren, om iets duidelijk te maken over het overlijden, om iets te vertellen over de nabestaanden, om het verdriet van de nabestaanden te uiten, om iets te vertellen aan de overledene, om de lezer te troosten, om de overledene te eren, om de overledene te laten spreken en om te verwijzen naar een hogere macht.

Al deze doelen kunnen samengevat worden onder het overkoepelende doel om via het citeren van poëzie de rouwadvertentie persoonlijk te maken. Zoals gezegd valt het opnemen van poëzie in een rouwadvertentie onder de bredere ontwikkeling waarin uitvaartrituelen persoonlijker zijn geworden sinds de jaren 1980. Uiteraard zijn Bijbelcitaten ook een vorm van het personaliseren van de overlijdensadvertentie, maar het databaseonderzoek laat zien dat binnen die categorie er relatief weinig variatie is – bijna twee derde van de Bijbelcitaten is een citaat uit het Evangelie van Johannes of Psalm 23 – en de boodschap een collectief gedeeld idee betreft over leven en dood. In het geval van poëziecitaten en zelfgeschreven teksten is er vaker sprake van individuele levensopvattingen en uitingen van emoties (Wojtkowiak 2011: 103).

Poëzie wordt bijvoorbeeld gekozen op basis van de voorkeuren van de overledene: net zoals de favoriete muziek wordt gedraaid tijdens de uitvaart, staat het favoriete gedicht of poëziecitaat in de advertentie (Monuta z.j.). De poëzie kan ook gekozen zijn door de nabestaanden op basis van feitelijke informatie over de overledene. Het is psycholoog Douwe Draaisma bijvoorbeeld opgevallen dat in overlijdensadvertenties van overleden watersporters vaak Gerrit Achterberg wordt geciteerd: 'Aan het roer dien avond stond het hart / en scheepde maan en bossen bij zich in' (Van Ruiten

2017a). Kooij schrijft in haar bloemlezing met poëzie uit rouwadvertenties dat ook kanker en aids aanleiding kunnen zijn om bepaalde poëzie te citeren: 'Indien er sprake is van kanker als doodsoorzaak dan worden nog wel eens dichtregels van Marina San Giorgi geleend. Zij leed aan kanker en heeft haar leed en pijn openhartig beschreven in gedichten. In haar vijf jaar durende strijd tegen deze ziekte werd dit gevecht omgezet in aanvaarding van de dood. [...] Aids wordt soms fier uitgedragen, waarbij het credo tot het laatst toe lijkt te zijn: "Groots en meeslepend te willen leven" (H. Marsman).' (Kooij 2004: 75)

Het persoonlijk maken van de rouwadvertentie door het gebruik van poëzie lijkt ook in te houden dat de keuze uniek moet zijn. De Nederlandse columnist Frits Abrahams beschreef in 2003 in *NRC* bijvoorbeeld hoe de zoektocht was verlopen naar een geschikt poëzicitaat voor de rouwadvertentie van zijn zwager. De man had bijna vijftig jaar in Canada gewoond, waardoor Abrahams op zoek ging in de poëzie van Nederlandstalige dichters die ook waren geëmigreerd (Jan Greshoff en Koos Schuur). Daarna werd die voorwaarde losgelaten en las Abrahams poëzie van J.C. Schagen, die hij te droefgeestig vond. Uitgekomen bij het werk van M. Vasalis wilde Abrahams 'niet wéér' haar citaat over de pijn van 'het afgesneden zijn' gebruiken, dus koos hij voor 'Sub finem' uit de postuum verschenen bundel *De oude kustlijn* (2002):

En nu nog maar alleen
het lichaam los te laten
de liefste en de kinderen te laten gaan
alleen nog maar het sterke licht
het rode, zuivere van de late zon
te zien, te volgen en de eigen weg te gaan.
Het werd, het was, het is gedaan.

Abrahams vervolgt: 'Voldaan liet ik het gedicht in de advertentie opnemen. De ontuchtering kwam de daaropvolgende weken. Toen ik erop ging letten, merkte ik dat "Sub finem" al is uitgegroeid tot een nieuw, klassiek rouwgedicht. Je ziet het steeds vaker in rouwadvertenties opduiken. Collega Bob Frommé van *Het Parool* beschreef hoe hij het iemand aan het einde van een seculiere rouwdienst hoorde voorlezen.' (Abrahams 2003) Persoonlijk bleek niet uniek te zijn, waardoor voor Abrahams ook de meerwaarde van het opnemen van het gedicht verdwenen leek: 'Sindsdien geloof ik dat je maar beter zonder poëzie kunt worden begraven.' (Abrahams 2003)

Uniciteit, exclusiviteit en authenticiteit zijn voor Abrahams blijkbaar belangrijk. De wens om uitzonderlijk origineel te zijn – ook op het gebied van poëziegebruik – is dus essentieel voor deze *NRC*-columnist. Deze voorkeur doet denken aan vergelijkbare tendensen bij Plintpoëziegebruikers en poëzietatoeagedragers: via de keuze voor poëzie creëren de gebruikers een identiteit waarmee ze zich distantiëren van een 'massa' die originaliteit minder belangrijk vindt en de 'mainstream' volgt. Het gebruik van poëzie in rouwadvertenties kan dus ook gezien worden als een vorm van distinctie. Abrahams' realisatie dat zijn poëziekeuze minder eigen was dan hij had gehoopt, werkte niet enkel 'ontnuchterend', de ontdekking was voor hem zelfs een reden om het gebruiken van poëzie rond de dood helemaal van tafel te schuiven. Die conclusie kan als elitair en snobistisch worden opgevat (vgl. Brems & Dams 1987: 51).

Een belangrijk doel van poëzie in rouwadvertenties lijkt te zijn om gevoelens die onuitspreekbaar leken te uiten, oftewel het gebruiken van woorden van een dichter (erkend of niet), omdat men zelf die woorden niet kon vinden. Dit type poëziegebruik sluit aan bij wat

literatuurwetenschapper Jan Oegema ‘taalvertrouwen’ noemt. Oegema houdt zich in veel van zijn onderzoek bezig met taal, religie en poëzie. Hij stelde in 2016 dat in het denken over die drie zaken, vaak een ‘uitgebreid repertoire aan onmachtwoorden’ wordt gebruikt: ‘Onnoembaar, onbeschrijfbaar, onuitsprekelijk, onuitputtelijk, ondoorgrondelijk, onvatbaar, ondenkbaar, ondefinieerbaar, onvergelijkbaar, onmeetbaar, onmetelijk, oneindig...’ (Oegema 2016: 11)⁴⁹⁴ Juist voor poëzie zijn deze termen opvallend, omdat in gedichten mensen de woorden vinden om te zeggen wat ze willen zeggen. Het gebruik van poëzie, en poëzie in rouwadvertenties is daar een duidelijk voorbeeld van, al noemt Oegema dat fenomeen niet, laat een groot vertrouwen zien in ‘de zegbaarheid van het ontzegbare’ (12). Dat vertrouwen is een omgang met taal die ver afstaat van het idee dat dichters tijdens het modernisme hebben opgeworpen en tijdens het postmodernisme hebben uitgebreid en doorgevoerd, namelijk dat taal de werkelijkheid nooit kan vatten. ‘Naast een zeer sterke traditie van taalscepsis,’ stelt Oegema, ‘bestaat er dus een levendige en naar mijn idee te weinig belichte traditie van taalvertrouwen’ (Idem). In die traditie van taalvertrouwen is het gebruik van poëzie in rouwadvertenties mijns inziens te plaatsen.

3.4.1 Poëzie aangeboden voor rouwadvertenties

Dat poëzie in rouwadvertenties geplaatst kan worden in een traditie van taalvertrouwen, is onder andere te zien aan de voorkeur voor poëzie van dichters die bekendstaan als ‘toegankelijk’, zoals Rutger Kopland (Reformatorisch Dagblad 2012), Nel Benschop (Altena 2014), M. Vasalis (Doorman 2002) en J.C. Bloem (Literatuurmuseum z.j.).⁴⁹⁵ Het afzetten tegen dit gebruik en dit type poëzie kan een manier zijn om een dichter te positioneren – door de dichter zelf of door een ander. Zo typeerde de Nederlandse cultuurjournalist Joep van Ruiten de poëzie van Ton van ‘t Hof in 2017 als volgt: ‘Wat deze experimentele dichter uit Leeuwarden anders maakt dan anderen is niet zijn succes bij het grote publiek, niet het applaus tijdens optredens, niet zijn prijzenkast en ook niet zijn citeerbaarheid. Er is, voor zover bekend, nog nooit iemand uitgezwaaid met een regel van Van ‘t Hof boven zijn rouwadvertentie.’ (Van Ruiten 2017b)

Wanneer het over het gebruik van poëzie in rouwadvertenties gaat, is het een belangrijke vraag hoe mensen poëzie vinden om op te nemen in rouwadvertenties. Zoals verschillende voorbeelden hebben laten zien, gaan nabestaanden op zoek naar een favoriet gedicht van de overledene. Vaker nog hebben nabestaanden niet meteen een gedicht voor handen en gaan ze op zoek naar iets geschikts. Dit gebeurt in de eenentwintigste eeuw vaak op het internet: zoals vermeld in *Poëzie in Nederland* (2017), is de hoofdreden om online poëzie te lezen, het zoeken naar een gedicht voor een bijzondere gelegenheid zoals een uitvaart. Er bestaan online twee typen aanbieders van rouwpoëzie: uitvaartondernemingen en poëziewebsites. Beide typen aanbod kennen de volgende kenmerken.

Het aanbod online is groot, waarbij zelden een uitleg of motivatie wordt gegeven voor de selectie. Het idee lijkt vaak te zijn dat hoe groter het aanbod hoe groter de kans is dat iemand een tekst vindt die bruikbaar wordt geacht. Vaak worden de gedichten opgedeeld in categorieën, zoals:

⁴⁹⁴ Zie ook de eerder aangehaalde uitspraken van Robert Anker hierover (Anker 1993: 47).

⁴⁹⁵ Maar ook poëzie die niet te boek staat als toegankelijk passeert op de rouwadvertentiepagina’s de revue. Bob Polak hield in 1993 een maand bij welke dichters hij tegenkwam in rouwadvertenties en concludeerde bijvoorbeeld: ‘Ik las tussen 20 november en 20 december 1993 toepasselijke dichtregels van Gerrit Achterberg, J. Eijkelboom, Ida Gerhardt, Guido Gezelle, Lucebert, G.K. van het Reve, A. Roland Holst, J. Slauerhoff, M. Vasalis en Albert Verwey.’ (Polak 1994: 14-15) Hij vermeldde er overigens niet bij welke krant(en) hij had geraadpleegd.

‘ziekte, ongeval, baby, kind’ (Meride.nl). En op Memori.nl zijn de categorieën onder andere ‘Plotselinge dood’, ‘Zelfdoding’ en ‘Ziekte’.

Op het gebied van verantwoording, is de website van ‘ritueelbegeleider’ Carola Kruijswijk een uitzondering, waarop zij gedichten van onder anderen Patty Scholten, Toon Tellegen, Luuk Gruwez, Herman de Coninck, Marieke Rijneveld, Ida Gerhardt, Anna Enquist en Gerrit Kouwenaar aanbiedt en uitlegt op welke gronden zij de poëzie heeft gekozen.⁴⁹⁶

Een tweede kenmerk is dat de selectie rouwpoëzie online vaak een mix is van anonieme gedichten, gedichten van amateurdichters, gedichten van professionele dichters en andere tekstensoorten, zoals spirituele quotes, filosofische citaten, Bijbelcitataten en proza. Op Memori.nl staat Kaváfis bijvoorbeeld naast Frank Boeijen, Auden naast onbekende dichters als T.H. van Os en Nelly den Breems en Toon Tellegen naast Toon Hermans. Ook songteksten worden als optie gegeven. Op Yarden.nl staat bijvoorbeeld: ‘Songteksten (of stukjes daaruit) kunnen ook prima worden gebruikt als alternatief voor gedichten bij overlijden.’ Op poëziewebsites zoals Dichters.nl zijn speciale rubrieken te vinden van ‘rouwgedichten’ en ‘overlijdensgedichten’ waarin een mix van teksten wordt aangeboden. Anonieme poëzie van amateurdichters vormt de kern: ‘Onze dichters hebben voor jou de meeste bijzondere overlijdensgedichten geschreven.’ Veel websites benadrukken de grote variatie en de vele mogelijkheden. Op Uitvaart.nl staat in het stappenplan voor het opstellen van een rouwadvertentie of -kaart bijvoorbeeld:

Het komt steeds minder voor dat de uitvaartondernemer zijn voorbeeldenboek erbij neemt [...] Dit wil niet zeggen dat u geen mooi bestaand citaat (uit een gedicht, lied of andere tekst) op de kaart zou mogen zetten. [...] De teksten in rouwadvertenties vertonen tegenwoordig een bonte verscheidenheid, variërend van al dan niet rijmende gedichten, tot het eenvoudige ‘Oma, bedankt voor alles’ (Uitvaart.nl).

Over de lay-out van de rouwadvertentie zegt de site expliciet dat het uitgekozen gedicht bovenaan in de advertentie moet staan.⁴⁹⁷ Het gebruiken van erkende poëzie wordt vaak in één adem genoemd met het zelf schrijven van een gedicht. Monuta.nl geeft bijvoorbeeld als advies:

Bij de keuze voor gedichten bij overlijden kunt u bijvoorbeeld denken aan het favoriete gedicht van de overledene. Dit wordt vaak gebruikt als tekst in de rouwadvertentie. Een religieuze tekst of een bepaald fragment uit een geliefd boek van de overledene kan daarnaast de juiste snaar raken. En u kunt natuurlijk kiezen voor een zelfgeschreven tekst. Een mooie herinnering, een eigen gedicht of gewoon wat lieve woorden. Om u te helpen geven we hieronder wat voorbeelden van rouwteksten en rouwgedichten (Monuta.nl).⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Zie Leefgetijden.nl. Dat een liefde voor poëzie een reden kan zijn om de uitvaartbusiness in te gaan bewijst Lilian van den Bergh. Zij vertelde in 2010 in het *Brabants Dagblad* dat ze geniet van haar werk als uitvaartbegeleider omdat ze haar kwaliteiten kan inzetten, zoals verhalen maken, zorg en communicatie, maar ook omdat ze met gedichten mag werken: ‘[I]k kan m’n poëzie kwijt! Ik ben een groot liefhebber van poëzie. Van m’n twaalfde tot m’n zestiende moest ik elke dag over een winderige dijk naar de Mavo in Tiel, meestal alleen, twaalf kilometer heen, twaalf kilometer terug. Ik leerde in die tijd Slauerhoff uit m’n hoofd, Marsman, Herman de Coninck. Ik las Russische literatuur, die melancholie. En nu kan ik die poëzie gebruiken voor een afscheid of voor een overlijdensbericht. Je moet je afvragen: wat past bij deze familie, Kopland, Nolens of Toon Hermans?’ (Van der Steen 2010)

⁴⁹⁷ Zie <https://www.uitvaart.nl/>

⁴⁹⁸ Zie <https://www.monuta.nl/uitvaart/mogelijkheden-bij-een-uitvaart/rouwteksten-en-rouwgedichten/>

De diversiteit van online aangeboden poëzie is voor sommige websitebeheerders een reden om geld te vragen voor hun met zorg gemaakte selectie. Rouwmedia.nl en Uitvaartspeech.nl werken bijvoorbeeld met toegang voor betalende leden.⁴⁹⁹ Een van de argumenten die wordt gegeven om te betalen voor gedichten is de wisselende kwaliteit van de teksten online: 'Internet staat vol met rouwgedichtjes en versjes, vele zelf geschreven. Het is prachtig om zelf je gevoelens te voelen en daarover te schrijven. De samenstellers van deze site hebben gekozen voor een keuze uit het gepubliceerd werk van bekende dichters. Dat werk heeft naar ons gevoel een zekere kwaliteit en gaat verder dan de "eigen ervaring". De keuze is aan u. Er zijn veel plekken om rouwgedichten te vinden en er zijn zelfs boeken vol rouwgedichten.' (Uitvaartspeech.nl)

Een derde kenmerk is dat als er doorverwezen wordt naar andere bronnen met rouwpoëzie, die verwijzingen de lezer vaak binnen de non-boekcirculatie van poëzie houden. Mensenlinq.nl raadt nabestaanden bijvoorbeeld aan om 'voor een uitgebreid overzicht van overlijdensgedichten' de website Gedachten-gedichten.nl te bezoeken.⁵⁰⁰ Als websites wél naar een boek verwijzen dat nabestaanden kunnen aanschaffen om (verder) te zoeken naar geschikte poëzie, gaat het bijna altijd om bloemlezingen die in eigen beheer zijn uitgegeven door het uitvaartbedrijf zelf. Van der Spek Uitvaart biedt bijvoorbeeld de zelf uitgegeven bundel *Als je naar woorden zoekt* aan, met 'afscheidsgedichten' van Toon Hermans, Nel Benschop, Jacqueline E. van der Waals, Joost van den Vondel, Nico Scheepmaker, Ida Vos, Ida Gerhardt en anderen. Ook als er naar poëzie in boekvorm wordt verwezen, gaat het dus vaak om uitgaves die buiten het officiële boekcircuit van het literaire veld om bestaan.

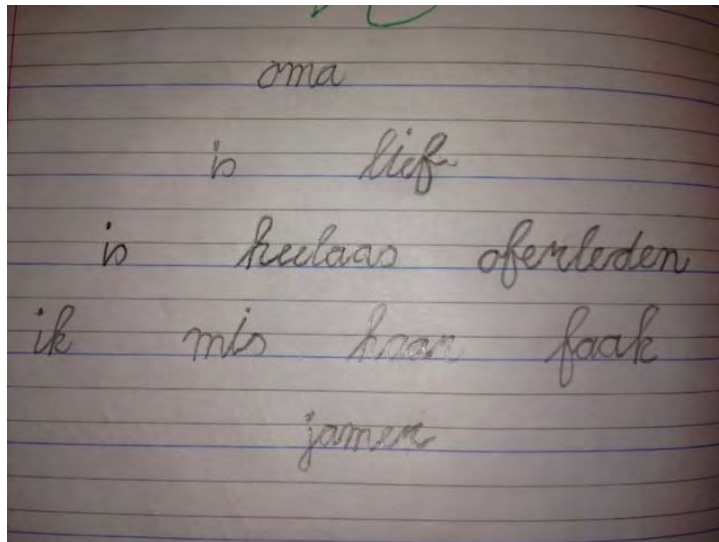
Een vierde kenmerk is dat de sites expliciet benoemen dat poëzie helpt in het rouwproces. Op Uitvaartspeech.nl, die gericht is op speeches, maar ook op teksten voor rouwkaarten en -advertenties, staat bijvoorbeeld: 'Gedichten zeggen meer dan je zelf vaak kan uitdrukken. Geen wonder dat veel uitvaartspeeches een gedicht of gedichtje bevatten. [...] Rouwgedichten op een uitvaart kunnen helpen om je emoties een plek te geven. Om niet te blijven hangen bij het verdriet of de uitvaart zelf. Maar om juist, soms samen met de dichter, een stap te zetten naar verwerking.' (Uitvaartspeech.nl) Op Afscheidenverlies.nl wordt poëzie gepresenteerd als een manier om emoties te uiten en op te roepen: 'Naast muziek kunnen ook gedichten een bepaalde emotie oproepen. De zorgvuldig gekozen woorden in een gedicht kunnen rechtstreeks je hart beroeren of een herinnering naar boven halen.' (Afscheidenverlies.nl)

Een vijfde kenmerk is dat authenticiteit voorop staat. Dit past binnen de ontwikkeling waarin rouwadvertenties vooral persoonlijk en uniek moeten zijn en hangt samen met de hierboven beschreven tendens waarbij online poëzie van amateurdichters en poëzie van professionele dichters op gelijke voet lijken te staan. Zoals gezegd wordt het zelf schrijven van een gedicht vaak als alternatief voor professionele poëzie voorgesteld. Op Uitvaartspeech.nl worden nabestaanden bijvoorbeeld gemotiveerd zelf een gedicht te schrijven: 'Door na te denken over woorden, kan de rouw wat minder scherp worden. Een persoonlijk woord tijdens de speech kan helpen om er een intiem moment van te maken. Uiteraard hoeft het allemaal niet precies te rijmen. [...] Het kan helpen als u voor uw eerste gedicht het schema van een "Elfje" aanhoudt.' (Uitvaartspeech.nl) Duidelijk is dat door de opgelegde vormbeperkingen – een 'Elfje' bestaat uit één woord in de eerste regel, twee woorden in de tweede, drie in de derde, vier in de vierde en weer één in de vijfde – mensen overgehaald worden om zelf tot een gedicht te komen. De afbeelding die op deze pagina

⁴⁹⁹ Zie <https://www.rouwmedia.nl/rouwkaart/> en <http://www.uitvaartspeech.nl/abonnement/>

⁵⁰⁰ Zie <https://www.mensenlinq.nl/site/overlijdensgedichten>

van Uitvaartspeech.nl staat, is veelzeggend: een foto van een 'Elfje' over een overleden oma (zie Afbeelding 3). Niet alleen het feit dat het gedicht geschreven is in een kinderhandschrift op schoolspier papier maakt het gedicht emotioneel en authentiek, ook de spelfouten in het gedicht ('heelaas', 'oferleden', 'faak', 'jamer') geven aan dat het gedicht 'echt' is en dat iedereen kan dichten, los van het taalniveau van de persoon. Zoals Frank Jansen al aangaf, heersen er andere normen bij amateurrouwpoëzie dan bij professionele poëzie. Het gaat meer om inhoud en emotie dan om vorm en stijl.



Afbeelding 3. De afbeelding van een 'authentiek' gedicht op Uitvaartspeech.nl.

De boodschap op de rouwpoëziepagina's van zowel uitvaartondernemingen als poëziewebsites lijkt te zijn: iedereen kan rouwpoëzie schrijven. Dat de auteurs van dit soort gedichten niet altijd als 'dichters' worden neergezet is te zien aan de manier waarop in de categorie 'Gedichten en quotes over Rouw en Verlies' op RememberMe.nl over de teksten wordt geschreven. De belangrijkste aspecten zijn dat de gedichten treffend zijn, de lezer raken en herkenning en troost bieden. Autoriteit wordt toegeschreven aan mensen die kenners zijn op het gebied van de inhoud, in plaats van de vorm: 'Geschreven door mensen die ervaring hebben op het gebied van verlies en rouw. Laat je meevoeren door hun mooie poëtische woorden.' (RememberMe.nl) Wat een goed rouwgedicht is, wordt niet door erkende poëziekeners met macht in het literaire veld besloten, maar door gebruikers op zowel individueel als collectief niveau. Op 1001gedichten.nl staan in de categorie 'Overlijdens gedichten' [sic] bijvoorbeeld gedichten van amateurdichters die door de online gemeenschap zijn beoordeeld door het toekennen van sterren.⁵⁰¹

4. Buiten vs. binnen

4.1 'Instappoëzie'

Net als andere vormen van poëzie die centraal staan in dit proefschrift, kan poëzie in rouwadvertenties een vorm van 'instappoëzie' zijn: een reden voor mensen 'buiten' om actief op zoek te gaan naar meer poëzie en daarmee wellicht een stap te zetten naar 'binnen'. In dat geval

⁵⁰¹ Het hoogst gewaardeerde gedicht – gemiddeld vijf sterren op basis van bijna drieduizend stemmen (stand van zaken juni 2020) sinds publicatie op 20 januari 2009 – is 'Verrijzen' van Willy Vandevyvere; een gedicht dat opvalt door het eindrijm, het gebruik van opsommingen, de religieuze thematiek en een lyrisch subject dat op het punt staat te overlijden. Zie <https://www.1001gedichten.nl/gedichten/9665/verrijzen/>

worden de citaten gebruikt door lezers van de rouwadvertentie, vaak mensen die de overledene en nabestaanden niet kennen.⁵⁰² Net als bij Instagrampoëzie, Plintpoëzie en straatpoëzie kunnen gedichten in rouwadvertenties de reden zijn dat mensen in hun leesgedrag een beweging maken van buiten het boek naar binnen het boek. En net als bij die gevallen is daarbij een verschuiving waarneembaar van poëzie die gratis is, naar poëzie die geld kost (zie ook Paragraaf 4.3).

Puck Kooij stelde dat ze door poëzie in rouwadvertenties te lezen, bundels van Bloem, Gerhardt, Vasalis, Nijhoff en Marsman kocht: 'Steeds vaker kwam ik regels van dezelfde dichter tegen, zij wekten mijn nieuwsgierigheid naar het hele gedicht en naar meer van deze dichter. Daardoor kwam ik ertoe bundels van verschillende Nederlandse dichters aan te schaffen.' (Kooij 1995: 9, 17)

Rouwadvertenties kunnen ook de plek zijn waar mensen poëzie tegenkomen en waarderen, zonder dat die ervaringen leiden tot de aankoop van poëziebundels. Leontine van den Bos, destijds hoofdredacteur van het tijdschrift *Margriet*, vertelde in 2013 in een interview met Eva Hoeke bijvoorbeeld dat ze 'verzot' is op taal en dat ze 'mooie zinnestjes' spaart door ze op te schrijven in een boekje. De krantenrubriek met rouwadvertenties is een van de plekken waar ze mooie taaluitingen vindt. Als voorbeeld haalde ze een citaat van de Nederlandse dichter H.C. Muller aan: 'Breek niet, mijn hart, er rijzen schone dagen, voor ieder die het ganse leven leeft, voor ieder die volhardend strijdt en streeft, heb lief mijn hart, dan kunt gij alles dragen' en vertelde erbij dat ze die tekst kent uit de overlijdensadvertentie van Joop den Uyl (Hoeke 2013).

Poëzie in rouwadvertenties als opstapje naar het lezen van meer poëzie speelt ook een rol in het kortverhaal 'Een zonderling' in de verhalenbundel *Verdriet van Eline* (2011) van Jan Paul Bresser. Een bankbediende leest al jaren 'iedere morgen bij het ontbijt in zijn krant eerst wie er gestorven waren en daarna pas de voorpagina' (Bresser 2011: 95). Nadat hij met pensioen gaat, heeft hij de tijd op zoek te gaan naar meer poëzie van de dichters die hij tegenkomt in de advertenties. Hij heeft zich nooit eerder beziggehouden met dat genre, maar omdat het citaat 'En niet het snijden doet zo'n pijn, maar het afgesneden zijn' in zijn hoofd blijft hangen, schaft hij drie bundels van M. Vasalis aan (98). Die poëzie waardeert hij zo, dat hij ook bundels van Bloem, Achterberg, Herzberg, Kopland en Vroman koopt (98). Heel het kortverhaal draait om de hoofdpersoons ontdekking van poëzie via rouwadvertenties en de persoonlijk relatie die hij vervolgens aangaat met het oeuvre van Vasalis, resulterend in een bezoek aan Vasalis' oude woonplaats Roden, om te doen wat hij zo graag wilde: '[d]oor haar gedichten wandelen' (99).

Bressers kijk op poëzie in rouwadvertenties als een vorm van 'instappoëzie' is een realistisch maar fictief verhaal. Ook de uitspraak van Kooij en de anekdote van Van den Bos zijn incidenteel en wellicht uitzonderlijk. De voorbeelden laten zien dat poëzicitaten in rouwadvertenties *kunnen* functioneren als 'opstap' naar meer poëzie, maar uitgebreider onderzoek zal moeten worden uitgevoerd om een overtuigend beeld te schetsen van de frequentie en verspreiding van deze ontwikkeling.

⁵⁰² Het gebruik van poëzie uit rouwadvertenties als 'instappoëzie' (door de lezers van de advertentie) moet worden onderscheiden van het gebruik van poëzie in rouwadvertenties om de advertentie persoonlijker te maken (door de opstellers van de advertentie). Dit verschil is vergelijkbaar met het verschil bij Plint tussen de manier waarop de organisatie de poëzie gebruikt (onder andere om meer mensen in aanraking te laten komen met poëzie) en de manier waarop liefhebbers van Plintproducten de poëzie gebruiken (onder andere om hun interieur op te fleuren).

4.2 Kritiek

Dichters reageren vaak positief op het feit dat mensen hun teksten gebruiken in rouwadvertenties. Menno Wigman vertelde in 2012 bijvoorbeeld in *de Volkskrant* dat hij het winnen van de P.C. Hooftprijs – iets wat hem niet ten deel is gevallen – als ‘het hoogste’ beschouwde, maar: ‘het allermooiste moment voor een dichter is [...] wanneer hij zijn woorden terugziet in een rouwadvertentie.’ (Koole 2012: 10) ‘Het is waar dat het tijd wordt dat P.C. Hooftprijswinnaars geciteerd worden in rouwadvertenties’, reageerde de interviewer. ‘Nee, ik meen het.’ benadrukte Wigman. ‘Als mijn woorden in een rouwadvertentie gebruikt worden, heb ik iets geraakt in een gebroken mens. Dat is waar het mij om te doen is.’ (Idem)

Jean Pierre Rawie vertelde in 1991 ‘moedeloos’ te worden van de poëziekritiek, maar nog steeds geraakt te worden door het gebruik van zijn gedichten in rouwadvertenties: ‘Wat hij schrijft is, zegt Rawie, niet steeds de literaire mode. Maar zijn werk heeft de weg naar de lezers wel gevonden. “Ik zag tot mijn grote plezier van de week – hoe treurig het ook is – weer een rouwadvertentie waarin eruit geciteerd werd.”’ (Leeuwarder Courant 1991: 3) Een paar jaar later vertelde hij vaak geëmotioneerd te zijn door het tegenkomen van zijn poëzieregels in overlijdensadvertenties: ‘De paar keer dat me dat overkwam, was ik steeds erg getroffen. Ik heb niet voor niets gezongen, denk ik dan’ (Kagie 1994: 9). Ook Erik de Jong, beter bekend als de Nederlandse singer-songwriter Spinvis, houdt van de manier waarop zijn teksten buiten zijn liedjes om worden gebruikt: ‘[I]k vind het leuk dat mensen zo veel betekenis hechten aan mijn teksten. Mensen tatoeëren zelfs mijn lyrics in hun nek of zetten een tekst op een geboortekaartje of rouwadvertentie: “Reis ver, drink wijn.”’ (Kraak 2017: 19)

Sommige literatuurcritici zijn echter heel wat kritischer over het fenomeen dan bovenstaande schrijvers. Gerrit Komrij noemde in 1993 de zelfgeschreven teksten boven rouwadvertenties bijvoorbeeld ‘[v]alse, schrille, sentimentele, gênante teksten’ (Komrij 1993). Volgens hem maken vooral zelfgemaakte teksten ‘pijnlijk’ duidelijk dat in zulke situaties houdingen als ‘hang je privé zaken niet aan de grote klok, oprecht verdriet heeft geen tong en doe uw goede werken in stilte’ opeens verdwijnen. Bovendien worden volgens Komrij de lezers van rouwadvertenties opgezaald met ‘die quasi-dichterlijke oprispingen, die lamme pogingen om origineel te zijn’, waardoor die zich beschaamd voelen omdat die ‘krampachtige creativiteit’ niet voor hen bedoeld is.⁵⁰³ Komrij sluit zijn column af met het uitspreken van de hoop dat rouwadvertenties vaker foto’s van de overledene bevatten en ‘sobere, rituele teksten, zonder poespas’. Volgens hem is één soort poëzie wel acceptabel: ‘Laten we elkaar ook plechtig beloven terug te keren tot schroomvallige, statige teksten. Met desnoods een dichtregeltje. Van een echte dichter.’ (Idem)

H.J.A. Hofland schreef in 1990 in een van zijn uitgesproken en soms cynische columns in *NRC* dat sommige auteurs van zelfgeschreven gedichten in rouwadvertenties ‘een pak rammel verdienen’ omdat ze volgens hem die teksten ‘werkelijk mooi hebben gevonden’ en dus in staat zijn ‘nog veel meer mooi te vinden in de literatuur buiten de rouwadvertenties, dat even vals en lelijk is’. Hofland uit dus vooral kritiek op de volgens hem lage kwaliteit en wansmaak die uit de teksten blijken: ‘Anders gezegd: deze oorspronkelijkheid in rouwteksten zegt iets over het bredere bereik van een literaire smaak die dan wel even beroerd moet zijn.’ (Hofland 1990)

⁵⁰³ Deze schaamte heeft Jonathan Culler eerder gekoppeld aan de lyrische vorm in het algemeen en de apostrofe in het bijzonder: het lezen of horen van een tekst waarin een lyrisch subject een jij-persoon aanspreekt, voelt volgens Culler gênant omdat je in de positie van ‘luistervink’ wordt geplaatst (Culler 1981: 135).

Aspecten van poëzie in rouwadvertenties waar *dichters* zich kritisch toe verhouden, zijn het gegeven dat hun naam niet altijd bij hun poëzie wordt vermeld en de manieren waarop mensen hun poëzie aanpassen. Nel Benschop, wier poëzie heel vaak wordt aangepast in rouwadvertenties⁵⁰⁴, zei in 1994 bijvoorbeeld over de regel ‘Rust nu maar uit, je hebt je strijd gestreden’: ‘Heel vaak worden die regels verminkt. Mensen vertalen het vaak naar hun eigen situatie. Eén keer hadden ze er in een [rouw]advertentie van gemaakt: Rust nu maar uit, moeder. Je hebt veel geleden. Je hebt het verdiend.’ (Kagie 1994: 9) Benschop expliciteert haar mening over de aanpassingen van haar poëzie niet, maar uit het woord ‘verminkt’ blijkt haar afkeur. Bovendien is het voorbeeld dat ze geeft tegelijk grappig en cru en kan het ook als een vorm van kritiek worden beschouwd. In 2001 formuleerde ze haar kritiek wat explicieter: ‘[M]ijn werk [wordt veel] voorgedragen en in overlijdensadvertenties geciteerd. Het wordt dus veel gebruikt, maar ook wel misbruikt. [...] [W]at die advertenties betreft, ik zou ze een proces kunnen aandoen, want zelden staat mijn naam erbij en heel vaak knoeien ze er ook nog in. Soms moet je er bijna om lachen, zo bespottelijk worden die “aanpassingen” dan. Ach, in zo’n geval vind ik het ook wel weer prettig dat ze mijn naam er niet bij zetten. Op zich is het natuurlijk wel bijzonder dat die gedichten voor mensen in moeilijke situaties zo belangrijk zijn.’ (Hartmans 2001) Tien jaar na haar overlijden schetste haar pleegzoon Jan van den Bosch een ander beeld van Benschops mening over de vele aanpassingen. Het feit dat haar poëzie ‘verknijpt en verhaspeld’ werd in rouwadvertenties vond ze volgens hem ‘prachtig’: ‘Ze kon er hartelijk om lachen.’ (Kleinjan 2015)

Sommige punten van kritiek die Benschop noemt, hangen samen met auteursrechtenkwesaties; over het algemeen wordt er geen toestemming gevraagd voor het citeren van poëzie in rouwadvertenties. Bovendien gaat het zomaar aanpassen van poëzie en het niet vermelden van de auteursnaam bij de tekst in tegen het auteursrecht. Die zaken hebben ook te maken met de economische kant van dit soort poëziegebruik. Hieronder ga ik in op twee economische aspecten van poëzie in rouwadvertenties die ver uit elkaar staan: het eerste aspect heeft met een hoge financiële waarde te maken, terwijl het andere juist gekenmerkt wordt door het ontbreken van financiën.

4.3 Economie

De rouwadvertenties zelf zijn van hoge waarde voor de krant: het zijn de duurste pagina’s van het blad en daarmee een belangrijke inkomensbron (Balk 1995: 7). In 2020 kost het plaatsen van een rouwadvertentie in *NRC* rond de dertienhonderd euro (*NRC Media* z.j.); een bedrag dat slechts een deel van de nabestaanden zich kan veroorloven, wat betekent dat rekening gehouden moet worden met het klasse-aspect van gepubliceerde rouwadvertenties.

Quote-journalist Mark Koster berekende in 2014 hoeveel *NRC* verdient aan rouwadvertenties en kwam uit op vijfeneenhalf miljoen euro per jaar. ‘Op een totale omzet van 118 miljoen euro is dat natuurlijk *peanuts*, maar deze inkomstenbron is wel de enige groeimarkt waar je niet in hoeft te investeren. En dit zijn ook nog eens de meest profitabele pagina’s van de krant, zeker omdat de opmaak is geautomatiseerd.’ (Koster 2014) Volgens Koster is de geschreven journalistiek ‘niet alleen een industrie van dode bomen, het is een business van dode mensen’. Logisch dus, merkte hij op, dat toen *NRC* een stuk publiceerde over manieren om op de uitvaart te beknibbelen (Rueb 2014), ze de hoge kosten van de rouwadvertentie geheel onbenoemd lieten.

⁵⁰⁴ Zie Scheepmaker 1984 en Paragraaf 4.4.7.

Rouwadvertenties genereren geld voor de kranten, maar voor dichters is er geen economisch kapitaal verbonden aan het gebruik van hun poëzie in die voor de kranten zo gunstige advertenties. Niet alleen ontvangen dichters geen vergoeding voor het gebruik van de citaten of gedichten, er wordt zelden toestemming gevraagd. Daarbij komt dat de plek waar de meeste mensen de poëzie vinden om op te nemen in de rouwadvertentie, een plek is waar dichters ook niet betaald worden: het internet. Daarnaast staat vaak niet eens de naam van de dichter bij het gedicht vermeld en soms zijn de gedichten zonder toestemming van de dichters aangepast en worden lezers aangemoedigd hetzelfde te doen.

Op Memori.nl stond bijvoorbeeld de tip om gedichten van anderen aan te passen op basis van de persoonlijke situatie. Ingmar Heytze, wiens werk ook op de site wordt aangeboden, nam in 2016 contact op met het bedrijf:

Waarom staat er eigenlijk op Memori.nl dat nabestaanden zelf aan de slag mogen met poëzie die door een ander geschreven is? [...] Als dichter heb ik begrip voor de wens van nabestaanden om poëzie te gebruiken bij het zoeken naar woorden voor het onzegbare. Deden maar meer mensen dat, liefst ook als er geen dode te betreuren is. Een dichter mag het als een eer beschouwen als zijn werk wordt gebruikt in zo'n context – zo zie ik het zelf in ieder geval. Ook ga ik uit van de beste intenties bij Memori.nl. Maar een gedicht ergens voor 'geschikt maken' is het gedicht vermoorden. Het staat niemand zomaar vrij een gedicht van iemand anders ongevraagd 'aan te passen', en ik vind het niet aan u om mensen daartoe op te roepen (Heytze 2016).

Memori.nl antwoordde onder andere met: 'Wij begrijpen uw opmerking heel goed. Echter, wat wij bedoelen met "aanpassen" is inderdaad dat als een gedicht over een vader heel goed het gevoel van een nabestaande uitdrukt terwijl deze persoon een moeder heeft verloren, dat dit aan te passen is. Wij begrijpen dat dit de poëzie wellicht niet ten goede komt, maar wij proberen hiermee toch nabestaanden van dienst te zijn. [...] Mensen ertoe aanzetten gedichten te "vermoorden" is zeker niet onze bedoeling' (Heytze 2016). Kort daarna paste het bedrijf de website aan. Nu staat er te lezen: 'Met een kleine wijziging zijn de gedichten vaak aan te passen naar uw situatie. Zet u dan wel de bronvermelding eronder: vrij naar (naam dichter).' (Memori.nl)⁵⁰⁵

Soms vermelden uitvaartbedrijven, zoals Meride, expliciet dat de naam van de dichter vermeld hoort te worden (Meride.nl). Andere websites roepen mensen nog steeds ongenueanceerd op om de gedichten aan te passen, bijvoorbeeld op Rouwgedichten.nl: 'Men kan natuurlijk ook onderdelen van een gedicht gebruiken in een toespraak op de uitvaart, begrafenis of crematie en dan aanpassen naar eigen wens.' (Rouwgedichten.nl) Vaak is het voor nabestaanden niet makkelijk om zelf het initiatief te nemen een juiste bronvermelding te plaatsen bij het gedicht, omdat de bron nergens online vermeld staat.

Het niet of niet correct vermelden van de bron is overigens niet uitsluitend kenmerkend voor rouwpoëzie online. Karin Pullens rouwboek bestaat voor bijna de helft uit voorbeelden van poëzieregels die in de rouwadvertentie geplaatst kunnen worden. Slechts bij enkele citaten staat de auteur vermeld en sommige fragmenten zijn duidelijk aangepaste citaten uit gedichten, zoals 'Niet het scheiden doet zo'n pijn / Maar het afgesneden zijn', waarbij in het citaat van Vasalis (die niet genoemd wordt) 'snijden' is vervangen door 'scheiden' (Pullen 1993: 53). Pullen licht toe dat ze de voorbeelden uit rouwadvertenties en -kaarten heeft gehaald, niet uit poëziebundels (39). Dit

⁵⁰⁵ De toevoeging 'vrij naar' bij een citaat komt niet één keer voor in het databaseonderzoek.

onderschrijft mijn observatie dat het gebruik van poëzie in rouwadvertenties vaak geheel buiten het boekencircuit om plaatsvindt.

Met het oog op de situatie rond auteursrecht, aanpassingen en economisch kapitaal, kan ik uitgebreider ingaan op de vergelijking van Ron Rijghard aan het begin van dit hoofdstuk; de overlijdensadvertentie als ‘het getto van de gebruikspoëzie’ (Rijghard 2007: 17). De vergelijking die Rijghard maakt, is namelijk gebaseerd op het beeld van een ongecontroleerde en ongeregelde plek, waar regels niet worden gevolgd (het aanpassen van poëzie en het weglaten van auteursnamen) en waar wordt gehandeld zonder verantwoording af te leggen aan de autoriteiten (het negeren van auteursrecht). Dit beeld draagt bij aan de spanning tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ die, net als in de andere casussen, een rol speelt bij poëzie in rouwadvertenties. Poëzie die geproduceerd en gedistribueerd wordt binnen de machthebbende instituties in het literaire veld vanuit een boekcentrisch perspectief bezien, wordt buiten die instituten volop gedeeld, aangepast en gebruikt in rouwadvertenties en op websites (die soms speciaal gericht zijn op rouwadvertenties). Ook wordt er poëzie die buiten die instituties is geproduceerd – bijvoorbeeld door amateurdichters die online publiceren of nabestaanden die speciaal voor een rouwadvertentie een gedicht schrijven – gebruikt in dit zogenoemde ‘getto van de gebruikspoëzie’. Af en toe komen rouwgedichten die ‘buiten’ zijn ontstaan, naar ‘binnen’, bijvoorbeeld wanneer amateurpoëzie wordt opgenomen in rouwpoëziebloemlezingen. Die uitgaves verschijnen echter vaak in eigen beheer, waardoor er alsnog niet echt van ‘binnen’ sprake is. De cijfers over het zoeken naar poëzie voor speciale gelegenheden (Van der Starre 2017a: 36), de observaties over poëzie die online wordt aangeboden voor rouwadvertenties (Paragraaf 3.4.1) en de conclusies over de aanpassingen van poëzie in rouwadvertenties (Paragraaf 4.4.7) doen sterk vermoeden dat poëziegebruik in rouwadvertenties vooral gebaseerd is op de non-boekcirculatie van poëzie.

4.4 Resultaten van het databaseonderzoek

Ik onderzocht in totaal 1.408 rouwadvertenties tussen 1951 en 1995 in zes kranten in de database van Delpher. In 171 van die rouwadvertenties is een citaat opgenomen. Omdat de steekproef een representatief beeld geeft van alle rouwadvertenties in de onderzochte kranten in die periode, kan gesteld worden dat in 12% van de rouwadvertenties in *Leeuwarder Courant*, *Limburgsch Dagblad*, *NRC*, *Telegraaf*, *Trouw* en *de Volkskrant* tussen 1951 en 1995 een citaat is opgenomen. In Tabel 1 is te zien om welke typen citaten het gaat.

In de database van MensenInq onderzocht ik 378 rouwadvertenties in elf kranten tussen 2007 en 2017. In 245 van de 378 advertenties stond een citaat. Ook hierbij is de steekproef representatief. Dat betekent dat gezegd kan worden dat in 65% van de rouwadvertenties in *BN DeStem*, *Brabants Dagblad*, *Dagblad van het Noorden*, *De Gelderlander*, *De Limburger*, *De Stentor*, *De Twentsche Courant Tubantia*, *Eindhovens Dagblad*, *Friesch Dagblad*, *Leeuwarder Courant* en *Provinciale Zeeuwse Courant* tussen 2007 en 2017 een citaat is opgenomen. In Tabel 2 is te zien om welke typen citaten het gaat.

Het percentage citaten in de MensenInqsteekproef (65%) ligt veel hoger dan in de Delphersteekproef (12%). Er kan dus geconcludeerd worden dat het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw is toegenomen ten opzichte van de tweede helft van de twintigste eeuw.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Zoals aangekaart in Paragraaf 3.3, is een belangrijke kanttekening hierbij – en bij alle volgende vergelijkingen tussen de twee steekproeven – dat rekening gehouden moet worden met de verschillen tussen

	Type citaat	Aantal
1	Bijbel	90
2	Kerklied ⁵⁰⁷	32
3	Tekst van nabestaanden ⁵⁰⁸	20
4	Poëzie (enge definitie)	17
5	Christelijke spreuk	7
6	Tekst van overledene ⁵⁰⁹	2
7	Denker	1
8	Gebed	1
9	Lied ⁵¹⁰	1
	TOTAAL	171

Tabel 1. Een overzicht van het aantal rouwadvertenties met een citaat en het type citaat in de zes onderzochte kranten in Delpher tussen 1951 en 1995 ($n = 1.408$).

	Type citaat	Aantal
1	Internet ⁵¹¹	74
2	Tekst van nabestaanden	70
3	Bijbel	33
4	Poëzie (enge definitie)	28
5	Tekst van overledene	16
6	Lied	10
7	Kerklied	9
8	Denker	2
9	Theoloog	2
10	Politicus	1
	TOTAAL	245

Tabel 2. Een overzicht van het aantal rouwadvertenties met aan citaat en het type citaat in de elf onderzochte kranten in Mensenling tussen 2007 en 2017 ($n = 378$).

Ik definieer poëzie in deze tabellen als teksten die elders als poëzie gepresenteerd worden, bijvoorbeeld op een poëziewebsite of in een poëziebundel, geschreven door personen die als dichter erkend worden. Dit is een enge definitie van poëzie. Teksten van overledenen en nabestaanden, liederen, Bijbelteksten, anonieme teksten die circuleren op het internet en de overige categorieën in Tabel 1 en 2 vallen buiten deze definitie en worden dus niet als poëzie gecategoriseerd. Het is echter

de methodologieën van de twee steekproeven; in de Delphersteekproef onderzocht ik een mix van regionale en landelijke kranten, terwijl ik in de Mensenlingsteekproef enkel regionale kranten onderzocht. Ik verwacht echter niet dat er significante verschillen zijn tussen het gebruik van (poëzie)citatens in regionale en landelijke kranten.

⁵⁰⁷ Onder kerkliederen vallen liederen die in christelijke kerken worden gezongen, maar geen psalmen zijn. Dit geldt ook voor Tabel 2, 3 en 4.

⁵⁰⁸ Een citaat valt in deze categorie wanneer de tekst nergens online te vinden is (ook niet in Google Books) en er *geen* signalen zijn dat de overledene het citaat heeft geschreven en/of gezegd. Dit geldt ook voor Tabel 2, 3 en 4.

⁵⁰⁹ Een citaat valt in deze categorie wanneer de tekst nergens online te vinden is (ook niet in Google Books) en er *wel* signalen zijn dat de overledene het citaat heeft geschreven of gezegd. Dit geldt ook voor Tabel 2, 3 en 4.

⁵¹⁰ Onder liederen vallen alle liederen die geen kerkliederen of psalmen zijn. Dit geldt ook voor Tabel 2, 3 en 4.

⁵¹¹ Een citaat valt in deze categorie wanneer de tekst in verschillende versies maar zonder originele bron online te vinden is. Ik bedoel hiermee *niet* dat de gebruikers het citaat per se van internet hebben gehaald, dat kan ook gebeurd zijn via bijvoorbeeld boeken, tijdschriften, folders, poesiealbums, rouwadvertenties of mondelinge overdracht. Dit geldt ook voor Tabel 4.

belangrijk om op te merken dat de kans groot is dat citaten uit die overige categorieën wel degelijk poëzie zijn voor sommige opstellers en lezers van de rouwadvertenties. Gezien de conclusies over eindrijm uit de Instagramenquête, kan gesteld worden dat het rijmende deel van de citaten waarschijnlijk door velen op basis van dat eindrijm als poëzie wordt beschouwd.⁵¹²

In Tabel 3 en 4 is te zien welk percentage van de citaten per categorie eindrijm bevat. In de Delphersteekproef zijn vooral citaten uit liederen, poëzie en kerkliederen rijmende teksten. In de Mensenlingsteekproef komt eindrijm vooral voor in citaten uit poëzie, anonieme teksten die circuleren op het internet, kerkliederen en liederen.

	Type citaat	Percentage
1	Bijbel	6
2	Kerklied	47
3	Tekst van nabestaanden	20
4	Poëzie (enge definitie)	65
5	Christelijke spreuk	14
6	Tekst van overledene	0
7	Denker	0
8	Gebed	0
9	Lied	100

Tabel 3. Een overzicht van het percentage citaten per type citaat met eindrijm in de zes onderzochte kranten in Delpher tussen 1951 en 1995 (n = 1.408).

	Type citaat	Percentage
1	Internet	58
2	Tekst van nabestaanden	20
3	Bijbel	6
4	Poëzie (enge definitie)	82
5	Tekst van overledene	31
6	Lied	50
7	Kerklied	56
8	Denker	0
9	Theoloog	0
10	Politicus	0

Tabel 4. Een overzicht van het percentage citaten per type citaat met eindrijm in de elf onderzochte kranten in Mensenling tussen 2007 en 2017 (n = 378).

Op basis van deze gegevens kunnen twee opvattingen van ‘poëziecitaten in rouwadvertenties’ worden onderscheiden. De eerste opvatting is een enge definitie: alle citaten die elders als poëzie worden gepresenteerd. De tweede opvatting is een brede definitie: alle citaten die elders als poëzie worden gepresenteerd, plus alle citaten met eindrijm.

⁵¹² Ik kies ervoor om eindrijm als een betekenisvol kenmerk te isoleren in het definiëren van citaten als poëzie omdat in de Instagramenquête eindrijm het vaakst genoemde kenmerk is om een tekst als poëzie te beschouwen. Die enquête laat zien dat naast eindrijm ook onder andere lay-out, waardering, emotie en beeldspraak ervoor kunnen zorgen dat een tekst als poëzie wordt beschouwd (zie het hoofdstuk over Instagrampoëzie). De lay-out van citaten in rouwadvertentie roept waarschijnlijk voor veel lezers associaties met poëzie op (de tekst is bijvoorbeeld kort, omringd door wit, gecursiveerd en soms gecentreerd). Wat betreft de invloed van waardering, emotie en beeldspraak op het wel of niet beschouwen van citaten in het rouwadvertentiedatabaseonderzoek als poëzie zou meer empirisch onderzoek gedaan moeten worden.

Als er geaccepteerd wordt dat citaten met eindrijm over het algemeen als poëzie worden beschouwd, is het percentage poëziecitaten in rouwadvertenties in Nederlandse kranten tussen 1951 en 2017 hoger dan hierboven wordt gesteld. In de enge definitie van poëzie zijn 10% van de citaten in rouwadvertenties tussen 1951 en 1995 en 11% van de citaten in rouwadvertenties tussen 2007 en 2017 poëziecitaten, terwijl het in de brede definitie gaat om respectievelijk 25% en 42%. Deze percentages laten bovendien zien dat de toename van poëziecitaten in de eenentwintigste eeuw ten opzichte van de twintigste eeuw veel groter is in de brede definitie dan in de enge definitie.

In wat volgt, toets ik zeven hypothesen die ik heb opgesteld op basis van de bestaande secundaire literatuur over het gebruik van citaten in rouwadvertenties in Nederland. Vijf van de hypothesen gaan over het gebruik van poëziecitaten in rouwadvertenties en twee gaan over het gebruik van citaten in rouwadvertenties in het algemeen. Wanneer het over poëzie in rouwadvertenties gaat, zal ik telkens aangeven wat de resultaten zijn voor de enge en de brede definitie van poëzie.

4.4.1 Hypothese 1.

Sinds de jaren zeventig worden poëziecitaten gebruikt in rouwadvertenties en daarvoor niet (Franke 1985: 71).

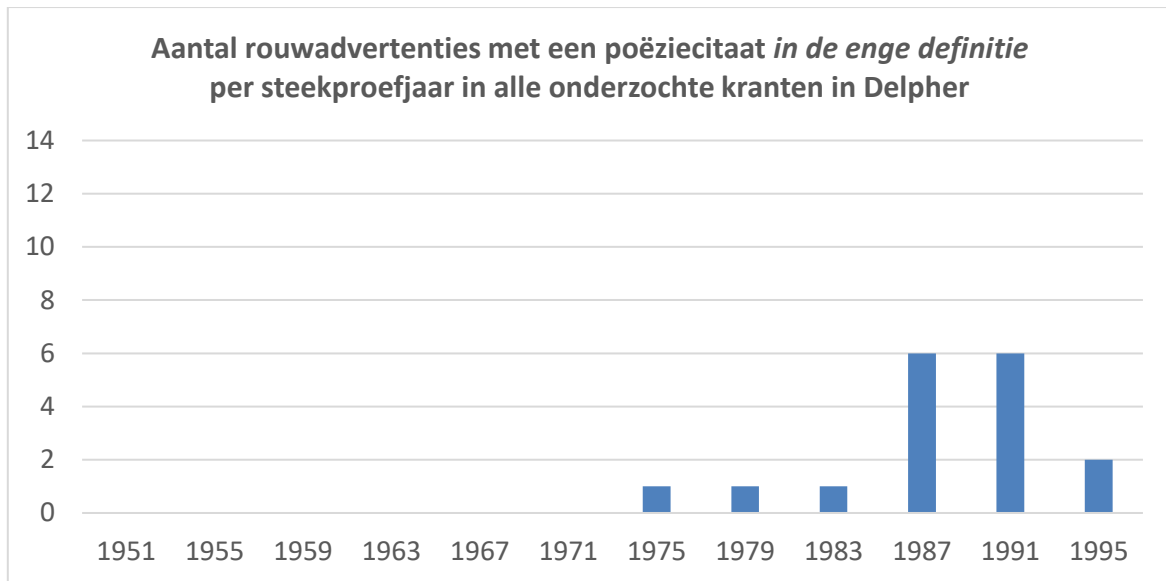
Deze hypothese blijkt **correct** te zijn. Zoals Grafiek 1 laat zien, komt in de steekproef in 1975 voor het eerst een rouwadvertentie met een poëziecitaat in de enge definitie voor. In Grafiek 2 is te zien dat het eerste poëziecitaat in de brede definitie zich iets eerder voordoet in de steekproef, namelijk in 1971. In 1987 en 1991 nam het aantal poëziecitaten in de enge definitie flink toe.⁵¹³ Hetzelfde geldt voor het aantal poëziecitaten in de brede definitie, al begon dat aantal ook in 1979 en 1983 al te groeien.⁵¹⁴

De introductie van het gebruik van poëzie in zowel de enge als de brede definitie, valt samen met een algemene toename in het gebruik van citaten (van welke aard dan ook), zoals te zien is in Grafiek 3: vanaf 1975 is een groei te zien van het aantal rouwadvertenties met citaten.⁵¹⁵ Het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) lijkt overigens medio jaren vijftig te zijn begonnen: in het steekproefjaar 1951 is geen enkele rouwadvertentie met citaat aangetroffen en in 1955 twee.

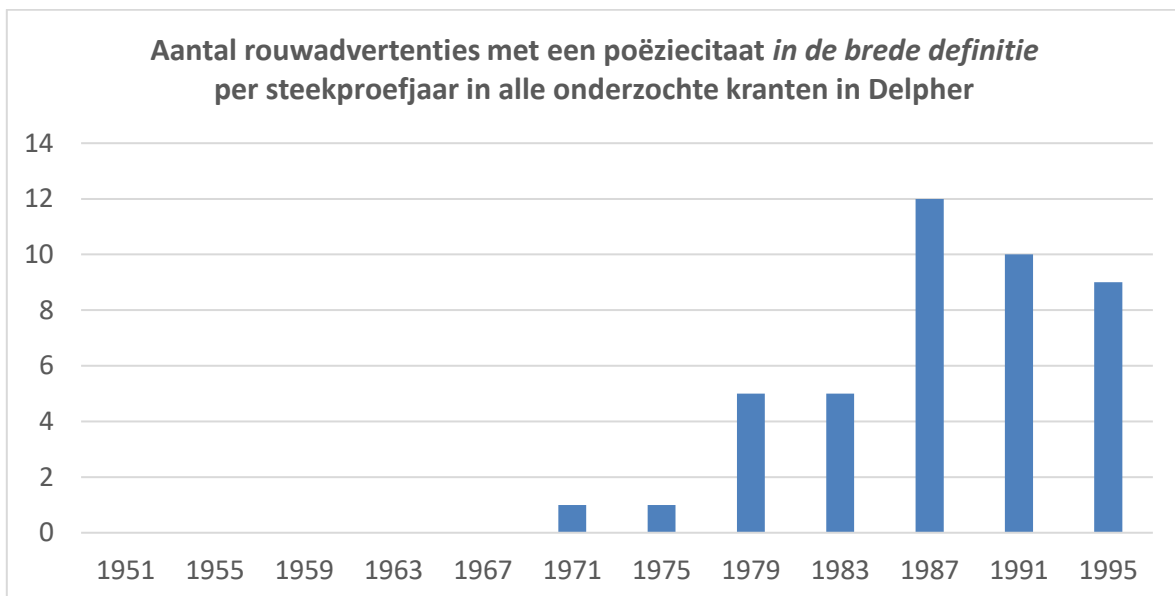
⁵¹³ In 1995 is er weer een afname te zien. Deze daling kan deels verklaard worden door het feit dat 88 van de 132 rouwadvertenties die voor dat steekproefjaar onderzocht moesten worden, niet geraadpleegd konden worden in Delpher, omdat die kranten in die maanden van die jaren niet gedigitaliseerd zijn.

⁵¹⁴ In 1995 is er weer een afname te zien. Zie de vorige voetnoot voor een mogelijke verklaring.

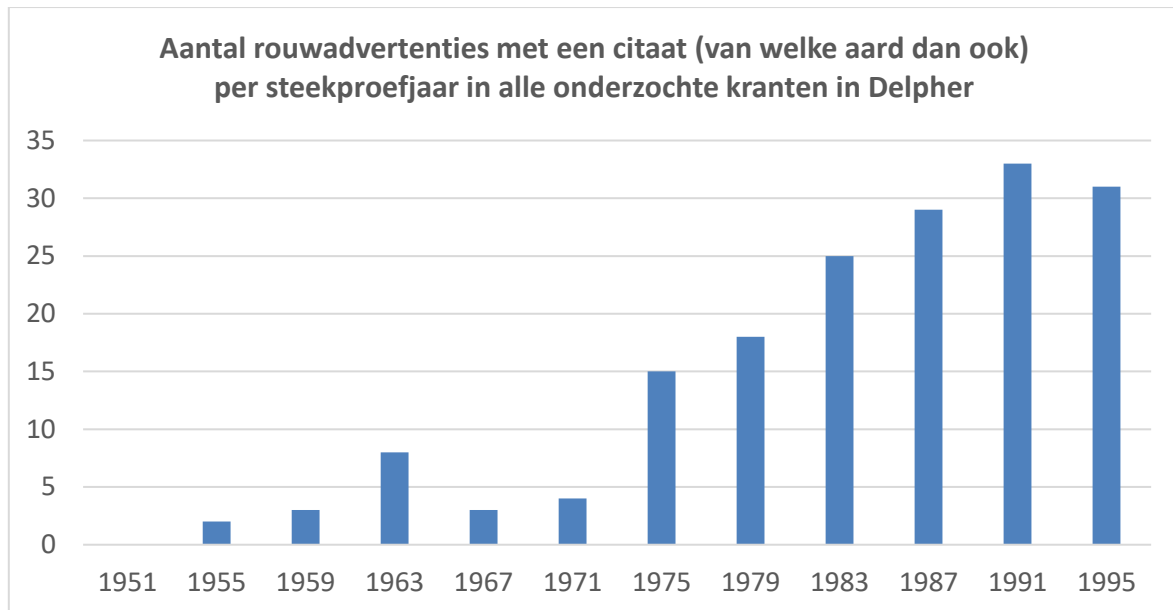
⁵¹⁵ Zie de vorige voetnoot.



Grafiek 1. Aantal rouwadvertenties met een poëzicitaat *in de enge definitie* per steekproefjaar in de zes onderzochte kranten in Delpher ($n = 1.408$).



Grafiek 2. Aantal rouwadvertenties met een poëzicitaat *in de brede definitie* per steekproefjaar in de zes onderzochte kranten in Delpher ($n = 1.408$).



Grafiek 3. Aantal rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) per steekproefjaar in de zes onderzochte kranten in Delpher (n = 1.408).

4.4.2 Hypothese 2.

In de jaren tachtig en negentig was er in vergelijking met de periode ervoor (jaren zestig en zeventig) en de periode erna (jaren nul en tien) een piek in het gebruik van poëziecitaten in rouwadvertenties (Pullen 1993: 9; Kooij 2004: 13).

Deze hypothese blijkt **deels correct** te zijn. Grafiek 2 en 3 laten zien dat er inderdaad een piek waarneembaar is in het aantal rouwadvertenties met een poëziecitaat in de enge definitie en de brede definitie in de steekproefjaren 1987 en 1991.

Om er zeker van te zijn dat dit betekent dat de hypothese klopt, moet echter een vergelijking worden getrokken tussen aan de ene kant het percentage rouwadvertenties met een poëziecitaat in die periode (jaren tachtig en negentig) en aan de andere kant het percentage in de periode ervoor (jaren zestig en zeventig) en in de periode erna (jaren nul en tien). In Tabel 5 zijn de resultaten van die vergelijking te vinden voor poëziecitaten in de enge definitie.

Periode	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook)</i> is een rouwadvertentie met een poëziecitaat in de enge definitie?	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties</i> is een rouwadvertentie met een poëziecitaat in de enge definitie?
Jaren 60 en 70	4 (n = 48)	1 (n = 286)
Jaren 80 en 90	13 (n = 118)	4 (n = 418)
Jaren 00 en 10	11 (n = 245)	7 (n = 378)

Tabel 5. Een overzicht van hoeveel procent van alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) en alle rouwadvertenties in het algemeen bestaan uit rouwadvertenties met een poëziecitaat in de enge definitie, opgedeeld in drie periodes, in alle onderzochte kranten in Delpher en MensenInq (n = 1.786).

Tabel 5 laat zien dat er in de jaren tachtig en negentig in vergelijking met de jaren zestig en zeventig inderdaad een flinke toename was van het percentage rouwadvertenties met een poëziecitaat in de enge definitie, zowel op basis van het totaal aantal rouwadvertenties met een citaat (van welke aard

dan ook) (van 4% naar 13%), als op basis van het totaal aantal rouwadvertenties in het algemeen (van 0,7% naar 4%).

Daarentegen laat een vergelijking tussen de jaren tachtig en negentig en de jaren nul en tien zien dat het gebruik van poëziecitaten in de enge definitie in rouwadvertenties populair is gebleven in het nieuwe millennium. Het verschil in percentage op basis van het totaal aantal rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) is niet groot (13% ten opzichte van 11%) en op basis van het totaal aantal rouwadvertenties is er in de jaren nul en tien zelfs een toename waarneembaar (van 4% naar 7%).

In plaats van een *piek* in de jaren tachtig en negentig, kan er dus beter gesproken worden van een *toename* van het gebruik van poëzie in de enge definitie in rouwadvertenties vanaf de jaren tachtig tot nu.⁵¹⁶ Een verklaring voor het feit dat in de secundaire literatuur over een piek wordt gesproken, is dat die observatie in de jaren negentig en nul werd gedaan.

4.4.3 Hypothese 3.

Vanaf de jaren zeventig is het aantal poëziecitaten in rouwadvertenties toegenomen, terwijl het aantal Bijbelcitaten in rouwadvertentie is afgenomen (Kas 2011; Steenhuis 2011; Gasthuis 2016: 88).

Deze hypothese blijkt **correct** te zijn. Het gebruik van Bijbelcitaten is afgenomen, terwijl het gebruik van poëziecitaten – in de enge maar vooral in de brede definitie – is toegenomen. Poëziecitaten hebben Bijbelcitaten overigens niet vervangen, want er worden nog steeds Bijbelcitaten gebruikt in rouwadvertenties.

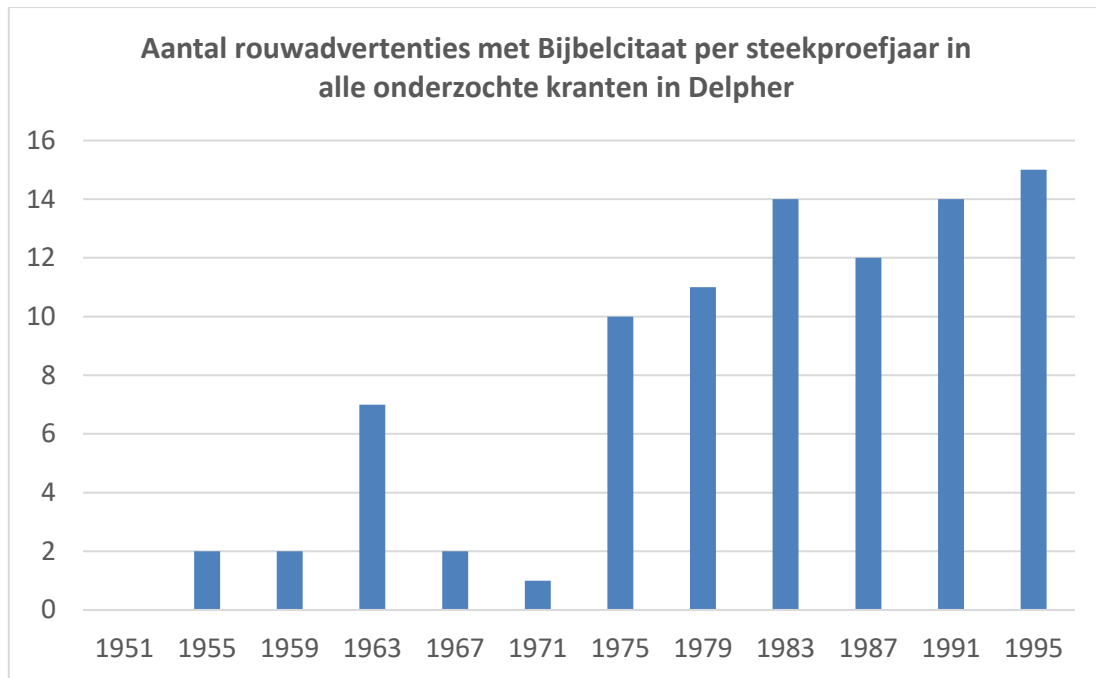
In de Delphersteekproef zijn negentig van de honderdénenzeventig citaten in rouwadvertenties Bijbelcitaten. Dit betekent dat 53% van de citaten die gebruikt werden in rouwadvertenties in *Leeuwarder Courant*, *Limburgsch Dagblad*, *de Volkskrant*, *Trouw*, *NRC* en *De Telegraaf* tussen 1951 en 1995 Bijbelcitaten waren. De helft van die Bijbelcitaten zijn citaten uit psalmen (45 van de 89). De rouwadvertenties met een Bijbelcitaat komen in alle zes de kranten voor, met als duidelijke koploper de (van oorsprong) christelijke krant *Trouw*, waarin tweeënzestig van de negentig rouwadvertenties met een Bijbelcitaat stonden (69%) (Tabel 6).

	Krant	Aantal
1	<i>Trouw</i>	62
2	<i>Leeuwarder Courant</i>	10
3	<i>De Volkskrant</i>	7
4	<i>NRC</i>	6
5	<i>De Telegraaf</i>	4
6	<i>Limburgsch Dagblad</i>	1

Tabel 6. Een overzicht van het aantal rouwadvertenties met een Bijbelcitaat tussen 1951 en 1995 in de zes onderzochte kranten in Delpher ($n = 1.408$).

Grafiek 4 laat zien dat in elf van de twaalf steekproefjaren in Delpher rouwadvertenties voorkomen met een Bijbelcitaat. Vanaf 1975 is een toename te zien.

⁵¹⁶ Een belangrijke kanttekening bij deze conclusie is het verschil in de opzet van de steekproef voor de periodes 60-70 en 80-90 aan de ene kant en de periode 00-10 aan de andere kant. Zie de uitleg hierover aan het eind van Paragraaf 3.3.



Grafiek 4. Aantal rouwadvertenties met een Bijbelcitaat, per steekproefjaar in de zes onderzochte kranten in Delpher (n = 1.408).

In de Mensenlingsteekproef zijn 33 van de 245 citaten in rouwadvertenties Bijbelcitaten. Dit betekent dat 14% van de citaten die gebruikt werden in rouwadvertenties in de elf regionale kranten tussen 2007 en 2017 Bijbelcitaten waren. Dit is een veel lager percentage dan de 53% in de Delphersteekproef; het gebruik van Bijbelcitaten in rouwadvertenties is dus flink afgenomen. In de Mensenlingsteekproef bestaat de helft van die Bijbelcitaten citaten uit psalmen (17 van de 33). Dit betekent dat het gebruik van psalmcitaten binnen de categorie Bijbelcitaten ongeveer gelijk is gebleven tussen 1951 en 2017 (Delpher: 51%; Mensenling: 52%).

Rouwadvertenties met een Bijbelcitaat komen in acht van de elf kranten in de Mensenlingsteekproef voor. *De Stentor*, *Friesch Dagblad* en *Provinciale Zeeuwse Courant* zijn de koplopers met ieder acht. Op basis van Tabel 7 kan voorzichtig opgemerkt worden dat, met een blik op de aard en geschiedenis van de onderzochte regionale kranten, de kranten uit de zogeheten (gereformeerde) Biblebelt meer rouwadvertenties met Bijbelcitaten plaatsen dan de kranten uit de katholieke regio's.⁵¹⁷

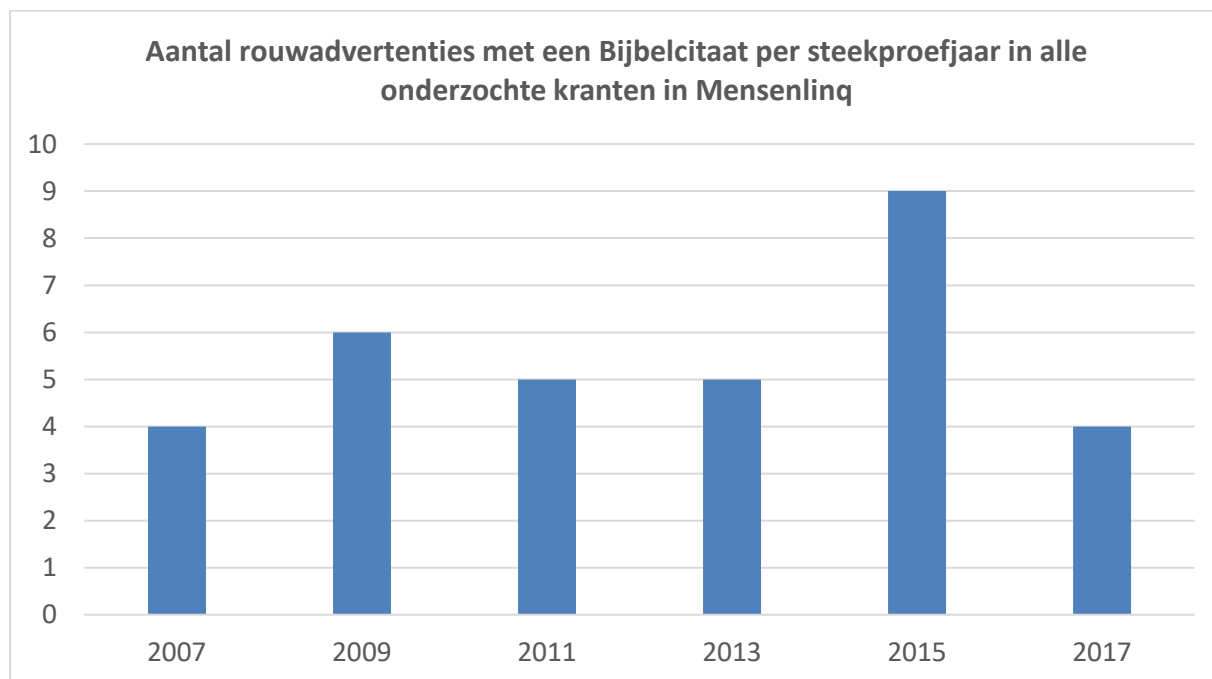
	Krant	Aantal
1	<i>De Stentor</i>	8
2	<i>Friesch Dagblad</i>	8
3	<i>Provinciale Zeeuwse Courant</i>	8
4	<i>De Gelderlander</i>	3
5	<i>Leeuwarder Courant</i>	3
6	<i>Brabants Dagblad</i>	1
7	<i>De Twentsche Courant Tubantia</i>	1
8	<i>Dagblad van het Noorden</i>	1
9	<i>BN DeStem</i>	0

⁵¹⁷ Friesland wordt strikt gezien niet tot de (gereformeerde) Biblebelt gerekend, maar het *Friesch Dagblad* is wel een protestants-christelijk dagblad.

10	<i>De Limburger</i>	0
11	<i>Eindhovens Dagblad</i>	0

Tabel 7. Een overzicht van het aantal rouwadvertenties met een Bijbelcitaat tussen 2007 en 2017 in de elf onderzochte kranten in Mensenling ($n = 378$).

Grafiek 5 laat zien dat de rouwadvertenties met een Bijbelcitaat in alle steekproefjaren in Mensenling voorkomen. Het aantal blijft ongeveer stabiel, met een uitschieter in 2015.



Grafiek 5. Aantal rouwadvertenties met een Bijbelcitaat, per steekproefjaar in de elf onderzochte kranten in Mensenling ($n = 378$).

Tabel 8 laat zien dat er in alle periodes een hoger percentage Bijbelcitatoren dan poëziecitatoren in de enge definitie wordt gebruikt in rouwadvertenties. Het is echter wel zo, dat het gebruik van poëziecitatoren in de enge definitie toeneemt, terwijl het gebruik van Bijbelcitatoren afneemt. In de jaren nul en tien is te zien dat de percentages van alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) met een poëziecitaat in de enge definitie (11%) en met een Bijbelcitaat (14%) bij elkaar in de buurt komen. Dit geldt ook voor de percentages van alle rouwadvertenties in het algemeen met een poëziecitaat in de enge definitie (7%) en met een Bijbelcitaat (9%). De toekomst moet uitwijzen of deze trend zich doorzet en het percentage poëziecitatoren in de enge definitie het percentage Bijbelcitatoren 'inhaalt'. Als de ontwikkelingen in Tabel 8 zich voortzetten, is de kans groot dat dit zal gebeuren.

Periode	Poëziecitaten		Bijbelcitaten	
	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook)</i> is een rouwadvertentie met een poëziecitaat in de enge definitie?	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties is een rouwadvertentie met een poëziecitaat in de enge definitie?</i>	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook)</i> is een rouwadvertentie met een Bijbelcitaat?	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties is een rouwadvertentie met een Bijbelcitaat?</i>
Jaren 60 en 70	4 (n = 48)	1 (n = 286)	65 (n = 48)	11 (n = 286)
Jaren 80 en 90	13 (n = 118)	4 (n = 418)	47 (n = 118)	13 (n = 418)
Jaren 00 en 10	11 (n = 245)	7 (n = 378)	14 (n = 245)	9 (n = 378)

Tabel 8. Een overzicht van hoeveel procent van alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) en alle rouwadvertenties in het algemeen bestaan uit rouwadvertenties met een Bijbelcitaat, opgedeeld in drie periodes, in alle onderzochte kranten in Delpher en Mensenling, vergeleken met een poëziecitaat in de enge definitie (n = 1.786).

Er horen drie kanttekeningen bij deze resultaten. Ten eerste zijn Bijbelcitaten en poëziecitaten in de enge definitie twee categorieën die elkaar niet geheel uitsluiten. Poëziecitaten kunnen namelijk van christelijke aard zijn; in de Delphersteekproef bevatten bijvoorbeeld tien van de zeventien poëziecitaten in de enge definitie christelijke kenmerken. Het veelgebruikte gedicht 'In memoriam voor een vriend' van Nel Benschop is daar een goed voorbeeld van. Dat gedicht is gebaseerd op Jesaja 40:31, een verwijzing die soms als ondertitel wordt vermeld bij het gebruik van die poëzie in rouwadvertenties.

Een tweede kanttekening is dat een vergelijking tussen Bijbelcitaten aan de ene kant en poëzie in de brede definitie aan de andere kant een ander beeld laat zien dan een vergelijking tussen Bijbelcitaten en poëzie in de enge definitie. In de brede definitie van poëzie zijn 25% van de citaten in rouwadvertenties tussen 1951 en 1995 en 42% van de citaten in rouwadvertenties tussen 2007 en 2017 poëziecitaten. Wanneer die percentages naast de percentages Bijbelcitaten worden gelegd, is te zien dat tussen 1951 en 1995 er meer Bijbelcitaten dan poëzie in de brede definitie te lezen waren in rouwadvertenties (53% tegenover 25%), maar dat tussen 2007 en 2017 er minder Bijbelcitaten dan poëzie in brede definitie te lezen waren (14% tegenover 42%). Wanneer de brede definitie van poëzie wordt gehanteerd, kan – anders dan bij de enge definitie – gezegd worden dat poëziecitaten in rouwadvertenties Bijbelcitaten hebben 'ingehaald' (maar niet vervangen).

De laatste kanttekening is een hele belangrijke: de kans is heel groot dat de samenstelling van het krantencorpus in de twee steekproeven een sterke invloed heeft op de toetsing van deze hypothese. Als uitgesproken christelijke kranten – zoals het *Nederlands Dagblad* en het *Reformatorisch Dagblad* – waren opgenomen in het databaseonderzoek, waren de cijfers rond Bijbelcitaten veel hoger geweest. In 2013 stond in 95% van de rouwadvertenties in het *Nederlands Dagblad* bijvoorbeeld een Bijbelcitaat (Houtman 2013). Belangrijk is dus om te benadrukken dat de hier gepresenteerde conclusies over de relatie tussen poëziecitaten en Bijbelcitaten in rouwadvertenties enkel betrekking hebben op de onderzochte kranten in het databaseonderzoek.

4.4.4 Hypothese 4.

In de eenentwintigste eeuw is het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) in rouwadvertenties afgenomen (Kooij 2004: 13-16).

Deze hypothese blijkt **incorrect** te zijn. Tussen 1951 en 1995 bevatten 12% van alle rouwadvertenties in de zes onderzochte kranten in Delpher een citaat, terwijl tussen 2007 en 2017 65% van alle rouwadvertenties in de elf onderzochte kranten in MensenInq een citaat bevatten. Het gebruik van citaten in rouwadvertenties in de eenentwintigste eeuw is dus juist flink toegenomen.

Een categorie citaten die flink is toegenomen tussen 1951 en 2017 is de categorie citaten van nabestaande(n) of overledene (Tabel 9). Het gaat in deze categorie om teksten die geschreven zijn door familieleden, vrienden, kennissen of de overledene zelf.⁵¹⁸ Soms bevatten dit soort teksten eindrijm, maar vaker niet.⁵¹⁹

Dit soort citaten kunnen korte teksten zijn, zoals 'Hartelijk, betrokken en bijzonder' (in *De Stentor* in 2017), 'In zijn eigen woorden: "Pech gehad"' (in *De Gelderlander* in 2007), of 'De natuur roept / Jij bent gegaan / Als een vogel vlieg je / Bij ons vandaan' (in *De Stentor* in 2007). Maar ook wat langere uiteenzettingen, zoals een briefvorm (in *Eindhovens Dagblad* in 2007):

Lieve Kinderen,
Ik ben op reis.
Samen met jullie heb ik op een intense en
liefdevolle manier mijn koffers ingepakt.
Toch blijf ik altijd bij jullie.
Het was gezellig, dag schattekoutjes.
Mama

Een ander voorbeeld van een 'postself' (Wojtkowiak 2011) dat lijkt te spreken vanuit de dood is dit citaat uit een rouwadvertentie in *de Volkskrant* in 1975:

Dank aan God en aan mijn goede Ouders, dat
ik mocht zijn bij de mensen en van de mensen.
Ik reken bij mijn aardse heengaan op de God-
delijke barmhartigheid en op opname in de
eeuwige Goddelijke liefde.

Aan hen, die mij zoveel vreugde verschaften
veel dank.
Aan hen die ik pijn deed vraag ik: vergeef
het mij.

En soms wordt in deze zelfgemaakte teksten de overledene aangesproken, zoals in het citaat in een rouwadvertentie voor een zevenjarig kind in *de Volkskrant* in 1995:

⁵¹⁸ De voorwaarde voor deze categorie is dat de tekst nergens online te vinden is (noch in Google Books, noch elders online). Wanneer een gebruikte tekst wel online staat (in meerdere versies), maar er geen originele bron/auteur te vinden is, valt die tekst in de categorie 'internet'.

⁵¹⁹ 18% van dit soort teksten in de Delphersteekproef en 22% van dit soort teksten in de MensenInqsteekproef bevatten eindrijm.

Je bent zoals je bent
 Ja, zo ben jij alleen
 Zoals [naam van kind] denkt en doet en speelt
 Zo is er maar één.

Periode	Citaten van nabestaande(n) of overledene	
	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook)</i> is een rouwadvertentie met een citaat van de nabestaande(n) of overledene?	Hoeveel procent van <i>alle rouwadvertenties</i> is een rouwadvertentie met een citaat van de nabestaande(n) of overledene?
Jaren 60 en 70	6 (n = 48)	1 (n = 286)
Jaren 80 en 90	16 (n = 118)	5 (n = 418)
Jaren 00 en 10	35 (n = 245)	23 (n = 378)

Tabel 9. Een overzicht van hoeveel procent van alle rouwadvertenties met een citaat (van welke aard dan ook) en alle rouwadvertenties in het algemeen bestaan uit rouwadvertenties met een citaat van de nabestaande(n) of overledene, opgedeeld in drie periodes, in alle onderzochte kranten in Delpher en Mensenlinq (n = 1.786).

Wanneer de ontwikkeling in het gebruik van citaten (van welke aard dan ook) in het gehele databaseonderzoek wordt bekeken, vallen daarnaast enkele zaken op in het kader van vormgeving en bronvermelding. Op het gebied van vormgeving moet opgemerkt worden dat in de Mensenlinqsteekproef een klein deel van de citaten (7%) afwijkend is vormgegeven: er wordt ten opzichte van de rest van de rouwadvertentie gebruikgemaakt van een afwijkend lettertype, een groter of kleiner letterformaat, een dikgedrukt lettertype of hoofdletters. Zo'n afwijkende vormgeving van het citaat komt niet één keer voor in de Delphersteekproef en kan dus gezien worden als een modern, eenentwintigste-eeuws verschijnsel, dat aansluit bij de in de secundaire literatuur besproken ontwikkeling van het zo persoonlijk mogelijk maken van rouwadvertenties sinds de jaren 1980, in contrast met de trend om de stijl zo sober en uniform mogelijk te houden in de periodes daarvoor. Ook de technologische ontwikkelingen in het aanleverproces van rouwadvertenties zijn hier van invloed: sinds de digitalisering van het opmaak- en drukproces is het voor de opstellers (oftewel de nabestaanden) en de vormgevers (van uitgeverijen) van rouwadvertenties makkelijker geworden om lettertypes en stijlen te mengen.

Daarnaast is het wel of niet vermelden van een bron bij het citaat iets wat is veranderd door de jaren heen. In Delpher wordt er slechts bij net iets meer dan de helft van de citaten geen bron vermeld (52%), terwijl in Mensenlinq bij het overgrootste deel van de citaten geen bron wordt vermeld (82%). Deze ontwikkeling hangt deels samen met de eerdergenoemde toename van het aantal citaten van de nabestaande(n) en overledene; dat soort citaten wordt bijna altijd zonder bron gepresenteerd.⁵²⁰

Wat betreft bronvermelding moet ten slotte opgemerkt worden dat in Delpher een klein deel van de citaten (6%) uit *enkel een bron* bestaat, bijvoorbeeld: 'Psalm 116 : 8 berijmd'. Dit is iets wat niet één keer voorkomt in de Mensenlinqsteekproef en dus beschouwd kan worden als een 'ouderwets' fenomeen in rouwadvertenties. Er zijn minstens drie redenen denkbaar om enkel een bron op te nemen als citaat, en niet het citaat zelf. Ten eerste kan het zo zijn dat men er vanuit ging dat mensen de tekst op basis van enkel de bron uit het hoofd zou kennen – in alle gevallen gaat het

⁵²⁰ In 90% van de citaten van de nabestaande(n) of overledene in Mensenlinq staat er geen bron bij de tekst vermeld.

namelijk om een Bijbelverwijzing⁵²¹ – en het opnemen van de tekst daarom niet nodig was. Ten tweede zou het een manier kunnen zijn geweest om geld te besparen – in rouwadvertenties werd en wordt er vaak per woord of per centimeter betaald – en door de bron te vermelden konden lezers die de tekst niet kenden het citaat makkelijk opzoeken in hun Bijbel. Een derde mogelijke reden is dat het opnemen van een citaat niet bedoeld was als een bericht aan de lezers van de rouwadvertentie, maar vooral van waarde en betekenis was voor de overledene en de nabestaanden onderling, die wisten om welke tekst het ging. Het verdwijnen van citaten die enkel uit een bron bestaan, hangt deels samen met de eerdergenoemde afname van het gebruik van Bijbelcitaten in rouwadvertenties en hangt waarschijnlijk ook samen met een algemene ontkerkelijking en een afname in kennis over en memorisatie van Bijbelteksten.

4.4.5 Hypothese 5.

De spreekvorm in de citaten is door de jaren heen veranderd: in de eenentwintigste eeuw ‘spreken’ de overledene en de nabestaanden vaker ‘tot elkaar’ via de citaten in rouwadvertenties dan in de twintigste eeuw (Jansen 2004: 229-230).

Deze hypothese blijkt **correct** te zijn. Tabel 10 en Tabel 11 laten zien dat er aan het begin van de eenentwintigste eeuw minder soorten spreekvormen worden gebruikt in citaten in rouwadvertenties⁵²² en dat de vormen waarin de overledene en nabestaanden ‘tot elkaar spreken’ – de nabestaande(n) spreekt/spreken de overledene aan of de overledene spreekt de nabestaande(n) aan – populairder zijn geworden ten opzichte van de tweede helft van de twintigste eeuw.

In de Delphersteekproef komt het relatief weinig voor dat de nabestaanden de overledene aanspreken (7%) en dat de overledene spreekt (2%). In de Mensenlingsteekproef komen deze vormen juist veel voor: in 25% van de citaten spreken de nabestaanden de overledene aan en in 14% spreekt de overledene. Dit onderzoeksresultaat sluit aan bij de in de secundaire literatuur besproken populariteit van de spreekvorm waarbij nabestaanden de overledene aanspreken (Jansen 2004: 229-230) en de ontwikkeling van de positie van ‘the postself’ in rouwadvertenties, waarbij iemand postuum wordt aangesproken of zelf spreekt (Wojtkowiak 2011).

	Spreekvorm	Aantal
1	Ik-vorm ⁵²³	49
2	Zakelijk perspectief ⁵²⁴	44
3	God wordt aangesproken	24
4	Wij-vorm ⁵²⁵	14
5	Nabestaanden spreken overledene aan	12
6	Wordt over overledene gesproken in derde persoon enkelvoud	8
7	Jezus spreekt	6
8	Overledene spreekt ⁵²⁶	4
9	Jezus wordt aangesproken	4

⁵²¹ En in acht van de tien gevallen gaat het om een verwijzing naar een psalm.

⁵²² In de Mensenlingsteekproef komen – anders dan in Delphersteekproef – geen citaten voor waarin God spreekt, Jezus spreekt of Jezus wordt aangesproken.

⁵²³ Een ik spreekt die niet de overledene, God of Jezus is en die niet de overledene, God of Jezus aanspreekt. Dit geldt ook voor Tabel 11.

⁵²⁴ In het geval van een zakelijk perspectief is er geen duidelijke spreker of aangesprokene. Dit geldt ook voor Tabel 11. Zie voor meer over het onderscheid tussen de spreekvormen Jansen 2004: 229-230.

⁵²⁵ Een wij spreekt die niet de overledene, God of Jezus aanspreken. Dit geldt ook voor Tabel 11.

⁵²⁶ Een overledene spreekt die niet God of Jezus aanspreekt. Dit geldt ook voor Tabel 11.

10	Algemene je	3
11	God spreekt	3
	TOTAAL	171

Tabel 10. Een overzicht van de spreekvormen in de citaten (van welke aard dan ook) in de rouwadvertenties in de zes onderzochte kranten in Delpher (n = 171).

	Spreekvorm	Aantal
1	Nabestaanden spreken overledene aan	62
2	Zakelijk perspectief	58
3	Overledene spreekt	33
4	Algemene je	23
5	Ik-vorm	21
6	Wordt over overledene gesproken in derde persoon enkelvoud	21
7	God wordt aangesproken	16
8	Wij-vorm	11
	TOTAAL	245

Tabel 11. Een overzicht van de spreekvormen in de citaten (van welke aard dan ook) in de rouwadvertenties in de elf onderzochte kranten in Mensenling (n = 245).

4.4.6 Hypothese 6.

Nel Benschop en Toon Hermans zijn de vaakst gebruikte dichters in rouwadvertenties (Scheepmaker 1984: 200-201).

Deze hypothese blijkt **correct** te zijn. Zowel in de Delpher- als in de Mensenlingsteekproef zijn Benschop en Hermans de vaakst geciteerde dichters. Tabel 12 laat zien van wie de zeventien poëziecitaten in de enge definitie in de Delphersteekproef zijn en Tabel 13 laat zien om welke dichters het gaat bij de achtentwintig poëziecitaten in de enge definitie in de Mensenlingsteekproef.⁵²⁷ Die tabellen tonen dat Benschop en Hermans samen zorgen voor 53% van alle poëziecitaten in de enge definitie in Delpher en 64% van alle poëziecitaten in de enge definitie in Mensenling. Hun populariteit in rouwadvertenties is aan het begin van de eenentwintigste eeuw dus toegenomen ten opzichte van de tweede helft van de twintigste eeuw. Dit is aan de ene kant opvallend, want ze kunnen het best getypeerd worden als twintigste-eeuwse dichters⁵²⁸, maar aan de andere kant was dit op basis van de resultaten van nationale enquête te verwachten. De teksten van Toon Hermans bleken daar namelijk de bekendste tekstsoorten te zijn die als poëzie worden beschouwd in Nederland (van de veertien genoemde tekstsoorten die de respondenten zijn voorgelegd) en zowel Toon Hermans als Nel Benschop bleken te behoren tot de bekendste en de hoogst gewaardeerde dichters in Nederland (Van der Starre 2017a: 24-25).

Volgens Nico Scheepmaker staat 'In memoriam voor een vriend' van Benschop op nummer één in Nederlandse rouwadvertenties en 'n Beetje' en 'Vriend' van Toon Hermans op nummer twee en drie (Scheepmaker 1984: 200-201). Het databaseonderzoek laat zien dat Scheepmakers claims kloppen voor Delpher: in die steekproef zijn vier van de vijf Benschopteksten (delen uit) 'In memoriam voor een vriend' en twee van de vier Hermansteksten zijn (delen uit) 'n Beetje'. In Mensenling daarentegen komt 'In memoriam voor een vriend' slechts één keer voor: drie van de zes Benschopteksten zijn (delen uit) het gedicht 'Vader' en daarnaast komen delen uit 'Treurdicht' en

⁵²⁷ In de rest van deze hypothesebespreking gaat het telkens om poëzie in de enge definitie.

⁵²⁸ Benschop leefde van 1918 tot 2005 en bracht in 1999 voor het laatst een bundel uit. Hermans leefde van 1916 tot 2000 en stopte in 1997 met optreden en publiceren.

‘De oude man’ iedereen één keer voor. In Mensenling zijn zes van de twaalf Hermansteksten (delen uit) ‘n Beetje’ en drie keer (delen uit) ‘Vriend’, wat betekent dat Scheepmaker ook in de Mensenlingsteekproef gelijk heeft wat betreft de veelgebruikte gedichten van Hermans.

De vormgeving van de gevonden poëziecitaten komt overeen met de algemene tendens van citaten (van welke aard dan ook) in rouwadvertenties: de meeste poëziecitaten staan helemaal bovenaan de advertentie, gecursiveerd, ingesprongen, zonder aanhalingstekens en zonder bronvermelding. In Delpher staat bij dertien van zeventien poëziecitaten geen bron vermeld en bij vier wel (één keer Toon Hermans, K.P. Kavafis, Jan F. Zanger en Guido Gezelle). In Mensenling staat bij twintig van de achtentwintig poëziecitaten geen bron vermeld en bij acht wel (vijf keer bij Toon Hermans en bij Khalil Gibran, Rabindranath Tagore en Hans Andreus).

Dichter	Aantal
Nel Benschop	5
Toon Hermans	4
Jacqueline E. van der Waals	2
Guido Gezelle	1
Jaap de Mol ⁵²⁹	1
Jan F. Zanger ⁵³⁰	1
Henk Bloem ⁵³¹	1
Huib Oosterhuis	1
K.P. Kavafis	1
TOTAAL	17 (10% van alle rouwadvertenties met een citaat)

Tabel 12. Een overzicht van het aantal poëziecitaten in de rouwadvertenties in de zes onderzochte kranten in Delpher (n = 171).

Dichter	Aantal
Toon Hermans	12
Nel Benschop	6
David Romano ⁵³²	1
Hans Andreus	1
Hans en Monique Hagen ⁵³³	1
Herman de Coninck	1
Herman van den Bergh ⁵³⁴	1
Hieronymus van Alphen	1
Julia Tulkens ⁵³⁵	1
Khalil Gibran ⁵³⁶	1
Rabindranath Tagore ⁵³⁷	1
Theodora ⁵³⁸	1

⁵²⁹ Jaap de Mol is een (online) haikudichter.

⁵³⁰ Jan F. Zanger was een dichter en jeugdboekenschrijver; het betreft zijn eigen rouwadvertentie.

⁵³¹ Henk Bloem was een dichtende pastoor.

⁵³² David Romano was een Canadese dichter, muzikant en beeldend kunstenaar.

⁵³³ Hans en Monique Hagen staan vooral bekend als jeugddichters.

⁵³⁴ Herman van den Bergh was een Nederlandse dichter en journalist die *De Vrije Bladen* oprichtte, waaruit in 1932 *Forum* ontstond.

⁵³⁵ Julia Tulkens was een dichter en radiomaker.

⁵³⁶ Khalil Gibran was een Libanees-Amerikaanse dichter en beeldend kunstenaar.

⁵³⁷ Rabindranath Tagore was een Indiase dichter en romanschrijver.

⁵³⁸ Theodora is een Friese (online) dichter.

TOTAAL**28 (11% van alle rouwadvertenties met een citaat)**

Tabel 13. Een overzicht van het aantal poëziecitaten in de rouwadvertenties in de elf onderzochte kranten in *Mensenling* ($n = 245$).

Alle dichters in Tabel 12 en 13 – met uitzondering van Benschop, Hermans en Van der Waals – komen slechts één keer voor in het databaseonderzoek. Dit betekent aan de ene kant dat de dichters in de tabellen meerdere keren voorkomen in rouwadvertenties in Nederlandse kranten, maar het betekent aan de andere kant ook dat er veel andere dichters zijn die meerdere keren voorkomen in rouwadvertenties, maar die door de steekproefmethode niet in Tabel 12 en 13 terecht zijn gekomen. Om toch aan te geven welke andere dichters populair zijn in rouwadvertenties, voerde ik een klein aanvullend onderzoek uit, waarvan ik in Tabel 14 de resultaten toon. In die tabel staan tien dichters die worden genoemd in de besproken secundaire literatuur over poëzie in rouwadvertenties, met achter hun naam het aantal keer dat ze geciteerd worden (met vermelding van hun naam)⁵³⁹ in de rubriek ‘Familieberichten’ in *Delpher* tussen 1971 en 1995.⁵⁴⁰

Dichter	Aantal
Nel Benschop	256
(M.) Vasalis	228
Toon Hermans	220
Gerrit Achterberg	117
Ida Gerhardt	112
Lucebert	56
Rutger Kopland	52
Jacqueline (E.) van der Waals	30
J.C. Bloem	8
Alice Nahon	6

Tabel 14. Een overzicht van het aantal keer dat dichters worden geciteerd (met vermelding van naam) in de rubriek ‘Familieberichten’ in *Delpher* tussen 1971 en 1995.

4.4.7 Hypothese 7.

Poëziecitaten worden aangepast om ze bruikbaar te maken voor de specifieke situatie in de rouwadvertentie (Jansen 2004: 227-228).

Over deze hypothese kan **geen eenduidige conclusie** worden getrokken, omdat er meer onderzoek nodig is. Het lijkt in het databaseonderzoek voor te komen dat poëziecitaten zijn aangepast op basis van de specifieke situaties in de rouwadvertenties, maar dit kan niet met zekerheid gezegd worden, omdat er enkel geïst kan worden naar de intenties van de gebruikers. Bovendien bevat het corpus ook voorbeelden van poëziecitaten die zijn aangepast, terwijl dat niet had ‘gheoeven’ voor de specifieke situatie in de rouwadvertentie, wat impliceert dat aanpassingen ook doorgevoerd en/of

⁵³⁹ Hierbij moet rekening gehouden worden met het feit dat de rubriek ‘Familieberichten’ in *Delpher* naast rouwadvertenties ook geboorteaankondigingen en huwelijksaankondigingen bevat, dat rouwadvertenties waarin de overledene de naam draagt van de dichter meegeteld worden en dat *Delpher* soms per ongeluk advertenties en vacatures onder de rubriek ‘Familieberichten’ plaatst. Daarnaast is het goed om te benadrukken dat deze cijfers niet de rouwadvertenties meetellen waarin deze dichters geciteerd worden zonder dat hun naam erbij wordt vermeld.

⁵⁴⁰ In *Mensenling* kan helaas niet gezocht worden in de teksten van de rouwadvertenties, omdat die als afbeeldingen worden getoond en dus enkel de metadata doorzoekbaar zijn.

overgenomen worden, zonder dat de motivatie hiervoor voortkomt uit de specifieke situatie in de rouwadvertentie.

Ongeveer de helft van de poëziecitaten in de enge definitie wordt aangepast, waarmee ik bedoel dat de linguïstische code van het gedicht (of citaat) in de rouwadvertentie afwijkt van de linguïstische code van het gedicht dat in een of meerdere boeken van de dichter staat. In Delpher zijn negen van de zeventien poëziecitaten (53%) aangepast: vijf keer Nel Benschop; drie keer Toon Hermans, één keer Guido Gezelle. En in Mensenling dertien van de achtentwintig (46%): zes keer Toon Hermans, vier keer Nel Benschop, één keer Hans en Monique Hagen, één keer Hieronymus van Alphen en één keer Julia Tulkens.

Sommige aanpassingen lijken direct voort te komen uit de specifieke situatie in de rouwadvertentie. In een rouwadvertentie in *De Twentsche Courant Tubantia* in 2007 is de laatste strofe uit het gedicht 'De oude man' van Nel Benschop⁵⁴¹ bijvoorbeeld gebruikt, waarbij 'hij' en 'hem' is vervangen met 'zij' en 'haar'.

Niet alle genderwijzigingen lijken echter op basis van pragmatiek te zijn doorgevoerd. In drie gevallen staat er bijvoorbeeld niet 'man', maar 'mens' in de gebruikte fragmenten uit het gedicht 'In memoriam voor een vriend'⁵⁴² van Nel Benschop, terwijl de rouwadvertenties voor een overleden man zijn opgesteld. De context vroeg dus helemaal niet om die aanpassing; de wijzigingen zijn in zekere zin 'onnodig'.⁵⁴³ Waarschijnlijk is 'aanpassing' ook niet de juist term hier. De kans is groot dat de gebruikers deze versie in een non-boekvorm onder ogen kregen, bijvoorbeeld in een andere rouwadvertentie, in een folder van een uitvaartbedrijf of – indien passend bij het jaartal – op het internet, en besloten die te gebruiken, zonder te weten dat de tekst anders was dan in de boeken van Benschop.

Voor veel andere aanpassingen lijkt de oorzaak ook niet per se verbonden te zijn aan de specifieke situatie in de rouwadvertentie. De aanpassingen variëren van kleine verschillen tot grote veranderingen. Voorbeelden van kleine aanpassingen zijn afwijkende spelling en interpunctie (in verschillende versies van het gedicht 'n Beetje' van Toon Hermans), een andere woordvolgorde (in de strofe uit het gedicht 'Het goede voorbeeld' van Hieronymus van Alpen) en het aanpassen van woorden ('allerliefste' in plaats van 'liefste' in het gedicht 'Liefste' van Hans en Monique Hagen).

Soms worden gedichten of citaten ingekort. Het gedicht 'n Beetje' van Toon Hermans⁵⁴⁴ is bijvoorbeeld in een rouwadvertentie in *Limburgsch Dagblad* in 1991 teruggebracht van acht tot drie regels, zonder dat de boodschap in essentie is veranderd: 'Sterven doe je elke dag een beetje. / Je zegt: "Ik ben een beetje moe". / En opeens ben je aan je laatste beetje toe.' Er kan enkel gegist worden naar de redenen hiervoor. Wellicht wilde de gebruiker ruimte en dus ook kosten besparen. Misschien was de gebruiker van mening dat het gedicht in verkorte vorm een beter gedicht was. De

⁵⁴¹ In het verzameld werk van Benschop luidt de strofe: 'Zo leeft hij langzaam naar het einde toe / waaraan hij denkt met vrees en met verlangen. / Wil in Uw grote liefde hem ontvangen / God, steek Uw moede kind Uw handen toe!'

⁵⁴² In het verzameld werk van Benschop luiden die regels: 'Rust nu maar uit – je hebt gestreden. / Je hebt het als een moedig man gedaan. / Wie kan begrijpen, wat je hebt geleden? / En wie kan voelen, wat je hebt doorstaan?'

⁵⁴³ In een van die versies is de aanspreking 'Vader' overigens toegevoegd, waardoor het gender van de overledene op die plek juist wél benadrukt wordt en de relatie tussen de nabestaanden (de sprekers in het gedicht) en de overledene (de aangesprokene in het gedicht) bovendien wordt gedefinieerd ('Vader, wie kan begrijpen wat je hebt / geleden?').

⁵⁴⁴ In het verzameld werk van Hermans luidt het gedicht: 'Sterven doe je niet ineens, / maar af en toe 'n beetje / en alle beetjes die je stierf, / 't is vreemd, maar die vergeet je, / het is je dikwijls zelfs ontgaan, / je zegt ik ben wat moe, / maar op 'n keer dan ben je aan / je laatste beetje toe.'

kans bestaat echter ook weer dat deze versie in deze vorm ergens vandaan is gehaald en de gebruiker de tekst niet zelf heeft aangepast.

Daarnaast worden gedichten of citaten soms juist uitgebreid. Dit gebeurt vooral door verschillende teksten te combineren. In een rouwadvertentie in 1987 in *Limburgsch Dagblad* werden bijvoorbeeld twee regels uit een gedicht dat vaker voorkomt in rouwadvertenties⁵⁴⁵, maar waarbij geen auteur wordt vermeld ('Je handen hebben voor ons gewerkt / Je ogen hebben ons altijd gezocht') gecombineerd met vijf regels uit Nel Benschops gedicht 'In memoriam voor een vriend', maar in ingekorte vorm ('Rust nu maar uit / Je hebt je strijd gestreden / Je hebt het dapper gedaan / Wie kan weten hoe je hebt geleden / Rust nu maar uit.'). Op dezelfde datum in dezelfde krant werden Benschops regels in een andere rouwadvertentie ook aangepast en gecombineerd. De eerste twee regels zijn een variatie op Benschop, waarbij de toevoeging van 'tegen de ziekte' informatie verschaft over de doodsoorzaak ('Lang heb je tegen de ziekte gestreden. / Wie begrijpt hoe je hebt geleden'). Daarna volgen vier regels die in verschillende vormen vaker voorkomen in rouwadvertenties⁵⁴⁶ ('Daarom willen wij je rust gunnen / Je lijden zien en niet kunnen helpen / Dat was onze grote smart / In alle rust is zij van ons heengegaan.'⁵⁴⁷). De combinatie van twee spreekvormen vallen hier op: eerst spreken de nabestaanden in de wij-vorm de overledene aan, vervolgens wordt er over de overledene gesproken in de derde persoon ('In alle rust is zij van ons heengegaan.'). Alsof de geliefde in het tijdbestek van de lectuur van het gedicht is overleden. Het resultaat kan zijn dat de lezers van deze rouwadvertentie zich via de poëzie betrokken voelen bij deze intieme privégebeurtenis.

Een vaak voorkomende aanpassing betreft het wijzigen van de spreekvorm. Hierbij kan het zo zijn dat deze keuze samenhangt met de specifieke situatie in de rouwadvertentie. In vier gevallen is de spreekvorm van de poëzie gewijzigd van een 'ik' die een 'jij' aanspreekt, naar een 'wij' die een 'jij' aanspreekt. Dit is bijvoorbeeld zo in het gebruik van de eerste regels van het gedicht 'Treurdicht'⁵⁴⁸ van Nel Benschop in een rouwadvertentie in *Brabants Dagblad* in 2007: 'Heer, sla Uw armen even om ons heen, / wij zijn verdrietig, / want wie wij lief hadden, / die ging van ons heen.' Door de meervoudsvorm te gebruiken, spreken meerdere nabestaanden God collectief aan over hun verlies, in plaats van dat een 'ik' deze gedachten in een individueel gebed verwoordt. Deze verschuiving naar de meervoudsvorm zou kunnen samenhangen met het weglaten van twee woorden in de tweede regel: 'mateloos alleen'. De nabestaanden vormen namelijk een groep sprekers en zijn dus niet alleen.⁵⁴⁹ Ook in het gebruik van Julia Tulkens' poëzie in een rouwadvertentie in *Leeuwarder Courant* in 2007 is gekozen voor de wij-vorm, ten opzichte van de ik-vorm in de versie in Tulkens' bundel *Vader* (1938).⁵⁵⁰ Daarnaast is 'uw' veranderd in het informelere 'jouw': 'We voelen nog / het laatste drukken van jouw handen / daarin lag nog het leven / daarin lag reeds de dood / daarin lag al die liefde / zo veel jaren ons gegeven.' Keuzes in stijl en sfeer –

⁵⁴⁵ Deze regels komen in verschillende versies in totaal zes keer voor in de twee steekproeven.

⁵⁴⁶ Deze regels komen in verschillende versies in totaal vier keer voor in de twee steekproeven.

⁵⁴⁷ Deze regels komen niet voor in het verzameld werk van Nel Benschop, al lijken delen van Benschops gedicht 'Afscheid van moeder' enigszins op het citaat. Dat gedicht opent als volgt: 'Moeder, je hebt veel moeten lijden / het was soms niet om aan te zien; / dan bad ik God, je te bevrijden, / genadig naar je om te zien.'

⁵⁴⁸ In de bundel *Een open hand naar de hemel* (1976) van Benschop luiden de regels: 'Heer, sla uw armen even om mij heen / ik ben verdrietig, mateloos alleen / want wie ik liefhad, die ging van mij heen.'

⁵⁴⁹ Een effect hiervan is overigens dat het eindrijm is gewijzigd.

⁵⁵⁰ In de bundel *Vader* (1938) van Julia Tulkens luidt het gedicht: 'Ik voel nog in mijn hand / het laatste drukken van uw handen. / Daarin lag nog wat leven, / daarin lag reeds de dood. / Daarin lag al die liefde / sedert jaren mij gegeven, / die gij, in éne drukking nu, / voor eeuwig in mij sloot.'

bijvoorbeeld een voorkeur voor een collectieve en informele sfeer – lijken ten grondslag te liggen aan deze wijzigingen, al is het wederom niet met zekerheid te zeggen of de gebruikers de aanpassingen zelf hebben doorgevoerd.

Een minder vaak voorkomende aanpassing van de spreekvorm is te vinden in een fragment uit het gedicht 'A Dieu' [sic] van Nel Benschop in een rouwadvertentie in *Trouw* in 1979. Daar is de jij-vorm in het gedicht in Benschops boeken⁵⁵¹ gewijzigd naar de ik-vorm, waardoor de overledene niet aangesproken wordt – zoals in Benschops versie – maar de overledene zelf lijkt te spreken: 'Ik ben niet dood / de Heer heeft mij geroepen / bij Hem te wonen in Zijn heilig huis / Ik hoef geen rust en vrede meer te / zoeken / Ik heb het nu, want ik ben veilig thuis'.

Ten slotte valt het vervangen van één woord op in de aanpassingen die gevonden werden in de twee steekproeven. Zo is 'glanzend huis' bijvoorbeeld vervangen door 'heilig huis' in de hierboven genoemde rouwadvertentie waarin een fragment uit 'A Dieu' van Benschop is gebruikt. In 1991 werd in een rouwadvertentie in *NRC* een gedicht van Gezelle gebruikt, waarbij zijn voor- en achternaam werden vermeld, maar het gedicht is aangepast. Er staat in de rouwadvertentie: 'Mij spreekt de bloeme een tale / mij is het kruid beleefd / mij roert het altemale / dat God geschapen heeft', terwijl in het verzameld werk van Gezelle staat: 'mij *groet* het altemale' (mijn cursivering). Het kan zijn dat de gebruiker (met haast?) het gedicht uit het hoofd heeft opgeschreven en de fonetisch nabije woorden 'groet' en 'roert' al die tijd heeft verward, of dat een (mondelling) miscommunicatie tussen een nabestaande en de opsteller/ontwerper van de rouwadvertentie deze wijziging heeft veroorzaakt.

Concluderend kan gesteld worden dat het ten eerste vaak niet duidelijk is of de aanpassingen direct zijn voortgekomen uit de specifieke situatie van de rouwadvertentie en ten tweede of de aanpassingen zijn doorgevoerd door deze specifieke gebruiker; de kans bestaat dat een reeds aangepaste versie is gevonden in een non-boekvorm en vervolgens in die vorm geplaatst is in de rouwadvertentie. Het lijkt er dus op dat zowel Scheepmaker, die stelde dat de vele variaties op één gedicht in rouwadvertenties bestaan omdat mensen citeren uit het hoofd of de herkomst van de regels niet kennen (Scheepmaker 1984: 203), als Jansen, die stelde dat mensen juist heel bewust sleutelen aan geciteerde regels (Jansen 2004: 227-228), gelijk kunnen hebben.

De praktische consequenties van de circulatie van poëzie worden in deze voorbeelden goed zichtbaar; verschillende versies circuleren tussen verschillende media en de gebruikers hebben vaak geen kennis van en/of geen interesse in het zogenaamde 'originale' gedicht in boekvorm. Uitgebreider onderzoek is nodig om meer te weten te komen over de gang van zaken wanneer mensen op zoek gaan naar poëzie voor een rouwadvertentie, de keuzes die mensen maken gedurende dat proces en de redenen waarom mensen poëzie aanpassen.

Om in meer detail in te gaan op de rol van de materiële code in poëzie in rouwadvertenties, presenter ik hieronder een material reading van een gedicht in een rouwadvertentie.

4.5 Materiële code

De materiële code van poëzie in rouwadvertenties heeft verschillende vaste kenmerken. Rouwadvertenties staan altijd op dezelfde plek in de krant en alle onderzochte rouwadvertenties in

⁵⁵¹ In het verzameld werk van Benschop luiden de regels: 'Je bent niet dood – de Heer heeft je geroepen / bij hem te wonen in Zijn glanzend huis; / je hoeft geen rust en vrede meer te zoeken, / je hebt ze nu – want je bent veilig thuis.'

het databaseonderzoek zijn rechthoekig en hebben een zwarte rand.⁵⁵² Het overgrote deel van rouwadvertenties bevat bovendien dezelfde soort informatie: naam en geboortedatum van de overledene, namen van de nabestaanden, informatie over de uitvaart en soms een citaat.

Die citaten hebben eigen vormkenmerken: ze staan bijna zonder uitzondering bovenaan de rouwadvertentie, los van de rest van de tekst (omringd door wit), vaak zijn ze gecursiveerd en ingesprongen.⁵⁵³ Het wisselt of ze omringd zijn door aanhalingstekens en of de auteur van het citaat vermeld wordt. De vormkenmerken zijn vaak de manier om de teksten te definiëren. Op het gebied van tekstsoort is dit namelijk lastig: de citaten zijn afkomstig uit gedichten, de Bijbel, liedteksten, filosofische teksten en meer, en soms zijn ze geschreven door de overledene of de nabestaanden zelf. Om die reden kiezen velen die zich bezighouden met dit fenomeen ervoor om dit soort teksten enkel te definiëren aan de hand van de materiële code. Puck Kooij spreekt in haar bloemlezing bijvoorbeeld telkens van ‘de cursieve teksten rechts bovenaan de overlijdensadvertentie’ om duidelijk te maken over welke teksten ze het heeft (Kooij 2004: 178). Doordat ze de materiële code als leidraad neemt in haar definitie, vallen de afbakeningen tussen genres in haar bloemlezing weg en bestaat haar verzameling uit een mix van vele tekstsoorten. Hetzelfde geldt voor de dataset die mijn databaseonderzoek opleverde, al heb ik bij het verwerken van de data de citaten wel ingedeeld in categorieën (zie Tabel 1 en 2).

Net als bij de andere casussen in dit onderzoek, kan de materiële code van een rouwadvertentie een belangrijke rol spelen in de totstandkoming van betekenissen van de poëzie die in de rouwadvertentie wordt geciteerd en bestaat die materiële code uit verschillende ‘lagen’. De eerste laag is de complete krant waar de rouwadvertentie in staat. Zowel de krant in het algemeen (bijvoorbeeld *de Volkskrant* als krant met een bepaalde geschiedenis en imago), als de specifieke editie van de krant behoren tot deze laag. De aard van die krant (bijvoorbeeld katholiek, protestant, links, rechts, regionaal, nationaal) en de inhoud van die krant kunnen effect hebben op de betekenis van de poëzie.

De tweede laag is de krantenpagina waar de rouwadvertentie gepubliceerd is. Vaak bevat die pagina (naast andere rouwadvertenties) commerciële advertenties en vacatureteksten. Die teksten kunnen een relatie aangaan met de poëzie in een rouwadvertentie, zoals ik hieronder in de material reading toelicht. Ook kunnen overlijdensadvertenties onderling een relatie aangaan: een rouwadvertentie die als enige op die pagina een citaat bevat, of specifiek als enige een Bijbelcitaat of poëzicitaat, kan wat dat betreft de aandacht op zichzelf gevestigd krijgen (een vorm van *foregrounding*), waarbij dat citaat meer op de voorgrond treedt. Toevalligheden kunnen ook extra aandacht en betekenis opleveren. Op 24 mei 2017 stonden er in *De Twentsche Courant Tubantia* bijvoorbeeld drie rouwadvertenties van drie verschillende personen met drie verschillende leeftijden, met drie keer bijna precies dezelfde tekst als citaat.⁵⁵⁴

⁵⁵² Er bestaan ook niet-rechthoekige rouwadvertenties en rouwadvertenties zonder zwarte rand (zie NRC 1993b), maar die komen dus niet voor in het databaseonderzoek.

⁵⁵³ In de Delphersteekproef staat 84% van de citaten (van welke aard dan ook) helemaal bovenaan de advertentie en de populairste vorm is cursief (78%) en zonder aanhalingstekens (61%). In de Mensenlingsteekproef staat 95% van de citaten helemaal bovenaan de advertentie en ook hier is de populairste vorm cursief (86%) en zonder aanhalingstekens (85%). De vaakst gebruikte lay-out is echter niet gecentreerd, zoals de besproken secundaire literatuur suggereert (Jansen 2004: 232), maar ingesprongen. In Delpher geldt dit voor 53% van de citaten en in Mensenling voor 45%. In Delpher volgt daarop links uitgelijnd (22%) en dan pas gecentreerd (13%). In Mensenling staat gecentreerd op de tweede plaats (12%) en dan links uitgelijnd (9%).

⁵⁵⁴ Bij een 65-jarige man: ‘Als het leven niet meer gaat zoals je had gewild, / als veel je wordt ontnomen, / je moet toelaten dat een ander je verzorgt. / Dan is het leven niet meer leven, / dan komt de tijd dat je verlangt

De twee laatste lagen in de materiële code zijn het ontwerp en de inhoud van de individuele rouwadvertentie: leeftijd, gender, naam en woonplaats van de overledene kunnen bijvoorbeeld van invloed zijn op de betekenis van het citaat, net als het wel of niet aanwezig zijn van religieuze verwijzingen in de informatie rond de uitvaart. De vormgeving van het citaat zelf is de laatste laag: de plaats van het citaat in de advertentie, het wel of niet cursief en tussen aanhalingstekens staan van het citaat en andere vormgevingsaspecten kunnen, zoals het geval is met alle schriftelijke taaluitingen, een relatie aangaan met de linguïstische code.

De materiële code kan op alle genoemde lagen een effect hebben op hoe een citaat begrepen en beschouwd wordt. Zo kan het feit dat een poëzied citaat in een overlijdensadvertentie staat reden zijn om de tekst van hogere kwaliteit te beschouwen dan wanneer dezelfde tekst in een ander medium zou staan. De Nederlandse dominee Barend Weegink merkte in 2007 bijvoorbeeld op: 'De poëzie in rouwadvertenties is dikwijls huis-, tuin- en keukenrijmelarij met een hoge mate van voorspelbaarheid, al staat dat best aardig wanneer het cursief boven of onder de naam is gezet.' (Weegink 2007: 54)

Ook Robert Anker schreef over het effect van de context van poëzied citaten in rouwadvertenties. Hij haalde dit fenomeen in 1984 aan in 'Kunst als troost', een artikel in *Tirade* over de vraag hoe belangrijk de intentie van een kunstenaar is (Anker 1984). Volgens Anker kunnen we de auteursintentie niet kennen: 'Het zal nooit goed te achterhalen zijn of de intentie van Neêrlands meest verkochte dichteres, Nel Benschop, zoveel anders was, dan die van haar geloofsgenoot Gerrit Achterberg.' (17) Bovendien heeft de intentie volgens Anker vaak geen invloed op of je geraakt wordt door een kunstuiting of niet. Anker schrijft geen Christen te zijn, maar toch te moeten huilen bij Bachs Matheüs-passie, net zoals bij het lezen van Rutger Koplands gedicht 'Bij de dood van mijn vader' en 'Beroepskeuze' van Judith Herzberg. 'Als het effect niet verschilt, waarom dan wel de intentie van de maker?', schrijft hij (18). Omdat de intentie dus losstaat van het effect van een tekst – Anker heeft het hier in zekere zin over Hirschs 'significance' – kunnen poëzied citaten in rouwadvertenties op veel verschillende manieren begrepen worden door de lezers, los van de manieren waarop de overledene, de nabestaanden en/of de maker van het citaat de tekst bedoelden. Anker haalt als voorbeeld de volgende regels van Adriaan Roland Holst aan – uit het gedicht 'De ploeger' – die hij kort voor het schrijven van het artikel in een rouwadvertentie zag staan:

Ik zal de halmen niet meer zien
noch binden ooit de volle schoven,
maar doe mij in den oogst geloven
waarvoor ik dien... (Geciteerd door Anker 1984: 18)

Door het feit dat de regels in een rouwadvertentie staan, wordt Anker uitgenodigd het citaat te lezen als een tekst die over de overledene gaat. Het lyrisch subject lijkt door de materiële code van het citaat de overleden persoon te zijn die 'spreekt'. Wat de poëzie ons precies over de overledene vertelt, is multi-interpretabel, stelt Anker. De regels kunnen volgens hem zowel een Marxistische,

naar rust.' Bij een 72-jarige vrouw: 'Als het leven niet meer gaat zoals gehoopt / als je teveel wordt ontnomen / als je moet toelaten dat je wordt verzorgd / als het leven geen leven meer is / komt de tijd dat het einde goed is.' Bij een 81-jarige man: 'Als het leven niet meer gaat / zoals gehoopt. / Als veel je wordt ontnomen. / Als je moet toestaan dat / anderen je verzorgen. / En je leeft zonder hoop op / een betere morgen. / Dan komt de tijd dat het einde goed is.'

Christelijke, humanistische als feministische overledene betreffen. Afhankelijk van de interpretatie van de vier regels (de linguïstische code) en de overige informatie in de rouwadvertentie (de materiële code), kan de 'significante' van de poëzie per lezer verschillen.

Hieronder ga ik uitgebreider in op een material reading van het gebruik van poëzie in een rouwadvertentie.

4.5.1 Material reading

Afbeelding 4 toont een rouwadvertentie die op 27 oktober 1979 in *de Volkskrant* stond. Onder een kruis en de naam van de overledene staat een citaat, cursief en tussen aanhalingstekens. De tekst – vergeleken met andere citaten uit de steekproeven relatief lang (elf regels) – beslaat ongeveer een kwart van de gehele advertentie en luidt als volgt:

*„Elk kind dat wordt geboren krijgt op
de Levenzee,
Het helder brandend Lampje van zijn
geweten mee.
Dat is het Licht van binnen en wie het
heeft geblust,
Die kan geen weg meer vinden, geen
blijdschap en geen rust,
Wij hopen dat je immer al word je nog
zo oud in voorspoed en in zorgen,
Je Lampje brandend houdt.”*

De ingesprongen en cursieve vorm, maar vooral de regelafbrekingen en de hoofdletters aan het begin van sommige regels – ook als er geen punt maar een komma aan voorafgaat – zijn onderdelen van de materiële code die signalen kunnen zijn om de tekst als poëzie te lezen. Ook het eindrijm, onderdeel van de linguïstische code, kan voor lezers een reden zijn om de tekst als zodanig te beschouwen. Het eindrijm doet vermoeden dat de regels eigenlijk verder zouden moeten doorlopen en dat doordat de tekst in deze versie is ingesprongen – de vaakst voorkomende lay-out voor citaten in rouwadvertenties – de regels zijn afgebroken. Het links uitlijnen en verkleinen van de tekst hadden dit kunnen voorkomen, maar blijkbaar was het afbreken geen bezwaar voor de nabestaanden en/of vormgever. In de laatste drie regels is een enjambement te verwachten na 'oud', maar dat ontbreekt. In combinatie met ontbrekende komma's rond de bijzin 'al word je nog zo oud', wordt de vormelijke en inhoudelijke cadans van het gedicht hier enigszins verstoord en kan er gesproken worden van een interne deviatie.



Afbeelding 4. Een rouwadvertentie met een elfregelig citaat, op 27 oktober 1979 gepubliceerd in de Volkskrant.
Foto: Delpher.

Direct onder de tekst staat een tekst in de ik-vorm. De materiële code van die tekst – links uitgelijnd, niet cursief en geen aanhalingstekens – onderscheidt die van het citaat. De linguïstische code, vooral het feit dat de tekst in de ik-vorm is geschreven, duidt er echter op dat we nog steeds met een hele persoonlijke tekst te maken hebben: ‘Het was mijn vader, die mij deze opdracht bij mijn geboorte mee gaf. Zijn welkomstwoorden voor mij vormen een deel van mijn afscheid. Hij is op tragische wijze van mij heen gegaan. Ik zal hem nooit vergeten en dank hem voor alles dat ik in dit leven mee kreeg.’ Deze ‘uitleiding’ functioneert als een paratekst van het citaat en biedt de lezer een persoonlijke context. Duidelijk wordt dat niet de overledene vóór het overlijden het citaat heeft gekozen, maar een nabestaande. De dochter van de overledene – de ‘enige dochter’, zoals verderop in de advertentie staat vermeld – heeft de tekst geselecteerd vanuit een hele persoonlijke en intieme band die bestaat tussen de tekst, haar vader en haarzelf.

De geciteerde tekst stond vermoedelijk op haar geboortekaartje of werd voorgedragen tijdens haar doopsel. Online is dezelfde tekst namelijk in verschillende versies te vinden op pagina's en in folders voor heilige communies en doopsels, in verschillende instanties gepresenteerd als een 'slotgebed', 'bezinning' of 'gedicht'.⁵⁵⁵ Het gedicht circuleert vooral in katholieke kringen, maar ook onder islamitische gelovenden wordt de tekst gedeeld en religieus geïnterpreteerd.⁵⁵⁶ Daarnaast wordt de tekst op verschillende blogs aangehaald als een voorbeeld van wat ouders en grootouders vroeger in poesiealbums schreven. Daarbij worden de termen 'gedicht', 'rijmpje', 'poesiealbumversje' en de opvallende samenstellingen 'poëzieversje' en 'poëziegedichtje' gebruikt.⁵⁵⁷ Nergens online wordt een bron of de naam van de auteur genoemd. Het gedicht is duidelijk een gebruikstekst die volop circuleert tussen verschillende media en publieken, zonder dat de originele bron daarbij van belang lijkt te zijn.

De enige plek waar ik de tekst in combinatie met een naam heb kunnen vinden, is in *de Volkskrant* op 1 juli 1947. Daar staat het gedicht in de rubriek 'de Kinderkrant' en staat onder de tekst vermeld 'Annie de Boer, (14 jaar)' (Afbeelding 5). Deze wijze van presentatie suggereert dat De Boer de auteur is van het gedicht. Als dat waar is, is de kans groot dat de toen veertienjarige dichter zich niet had kunnen voorstellen dat haar poëzie decennia later nog volop gebruikt zou worden in verschillende contexten.⁵⁵⁸ De kans bestaat ook dat de genoemde puber niet de auteur is van het gedicht – de kundige metrische vorm, de volwassen inhoud en de pedagogische toon zouden hierop kunnen wijzen – maar enkel de inzender. In dat geval is het opvallend dat er niet wordt vermeld van wie het gedicht wél is. Daarnaast valt de vermelding van de leeftijd op; dit komt in andere edities van 'de Kinderkrant' in 1947 enkel voor bij andere kinderen die een gedicht hebben ingestuurd. Bij overige gedichten die in 'de Kinderkrant' staan, worden de initialen en achternaam van de dichter vermeld, zonder leeftijd, wat vermoedelijk op een volwassen dichter wijst. Op 29 maart van dat jaar stuurde de veertienjarige Annie de Boer ook een gedicht in, wederom metrisch, maar iets kinderlijker qua thema en vorm ('Als de zon verdwenen is, / Dansen stil en zacht / Kleine zomereffjes, / Door de donkere nacht. [...]'). Uiteraard bestaat de kans ook dat de redactie onder de veronderstelling was dat De Boer de auteur was van deze gedichten, maar dat dit niet het geval was.

⁵⁵⁵ 'Bezinning': https://www.olvttenpoel.be/EK2013lossebestanden/Viering_Eerste_Communie_2013.pdf
'Slotgebed/gedicht': <https://docplayer.nl/9726149-Een-greep-uit-een-presentatieviering-met-als-thema-licht-zijn-voor-anderen.html>

⁵⁵⁶ Iemand plaatste op 21 maart 2006 het gedicht bijvoorbeeld op het forum van [Ontdekislam.nl](http://ontdekislam.nl) en schreef erbij: 'lampje kan je vergelijken met islam'. Bron:

<http://www.ontdekislam.nl/forum/viewtopic.php?f=31&t=3259>

⁵⁵⁷ Poesiealbum: https://forum.viva.nl/overig/poezie-album-gedichtjes/list_messages/54003/2 'Poëzieversje':

<https://seniorplaza.nl/poezieversjes/elk-mens/> 'Poëziegedichtje':

https://www.margaklompe.nl/getmedia/dd06a0e2-8f9e-4709-936d-7e305236cfde/Aalten_bredevoort_dec2018_web.pdf 'Rijmpje':

http://blog.seniorennet.be/stof_tot_nadenken/archief.php?ID=40 'Gedicht':

<http://www.bloggen.be/abunai/archief.php?ID=400> 'Poesiealbumversje': http://www.gedachten-gedichten.nl/poesiealbumversjes_8.htm

⁵⁵⁸ Iemand met de gebruikersnaam 'Lies1947' citeerde in 2011 in een *thread* over poesiealbumversjes op het forum van [Fok.nl](http://fok.nl) het gedicht en schreef erbij: 'dat had mijn juf erin geschreven en er zelf een prachtige tekening van die fee met een brandend lampje erbij getekend.' Als de gebruikersnaam verwijst naar haar werkelijke geboortjaar, kan dit betekenen dat het gedicht al in de jaren vijftig circuleerde in poesiealbums. Bron: <https://forum.fok.nl/topic/1675085?token=66caec63aa4284f0b62ec8524fec0d2>



Afbeelding 5. Het gedicht 'Een brandend lampje', op pagina 2 van de Volkskrant op 1 juli 1947, in de rubriek 'de Kinderkrant. Praatjes, pretjes en prentjes voor de jeugd'. Foto: Delpher.

Variaties in de versies laten zien dat het gedicht over het lampje ook in niet-religieuze context gebruikt wordt. De 'Levenszee' is dan bijvoorbeeld vervangen door 'goede fee' en de hoofdletters zijn weggelaten voor 'lampje' en 'licht', waardoor ze minder vatbaar zijn om geïnterpreteerd te worden als metaforen voor God, Gods geest, Jezus, het geweten en/of religie.⁵⁵⁹ Ook worden variaties gebruikt om de tekst minder specifiek aan geboortes te koppelen ('Elk kind' wordt dan 'Elk mens'). Daarnaast wordt er gevarieerd tussen de ik- en de wij-vorm in de laatste regels en tussen archaische en moderne termen ('altijd' in plaats van 'immer' en zonder 'voorspoed' bijvoorbeeld). Het metrum wordt echter in alle gevonden versies behouden.

De materiële code van de versie in de rouwadvertentie in 1979 bevat, anders dan de materiële code van de aangehaalde versie uit 1947, verschillende signalen die uitnodigen om het gedicht religieus te lezen. Bovenaan de advertentie staat een kruis en op dezelfde krantenpagina staan twee andere rouwadvertenties waarin christelijke verwijzingen staan (in de ene wordt naar 'de hemelse vader' verwezen en in de andere wordt Psalm 84 geciteerd). In de 1947-versie kan 'de levenszee' (hier wél met tussen-s) geassocieerd worden met het christendom,⁵⁶⁰ waar het een bekende metafoor is voor het 'woelige leven', maar wordt het woord niet met een hoofdletter geschreven (hetzelfde geldt voor 'lampje' en 'licht'). Ook op het niveau van de krant en krantenpagina is de materiële code van de 1947-versie vooral seculier: het gedicht is onderdeel van een niet uitgesproken religieuze krant en staat in een segment dat gericht is op het vermaak van kinderen. Boven het gedicht staat een kortverhaal over de avonturen van Dumpie Dodel en Diederikkie, met de titel 'De kampeerplannen, waarvan niets terecht kwam'. Het verhaal is wat lichtvoetiger en komischer dan het gedicht, maar verwijst net als het gedicht naar het hebben van en het handelen naar een geweten, door op een gemakkelijke-educatieve manier te reflecteren op het

⁵⁵⁹ Zie ook de eerdergenoemde interpretatie van het gedicht waarin het lampje voor de islam staat (voetnoot 556). Er wordt overigens in zes andere citaten in de Delphersteekproef naar God verwezen met 'licht'.

⁵⁶⁰ Het woord 'levenszee' komt bijvoorbeeld voor in Gezang 195 ('Steeds geslingerd en bewogen, / dobb'ren w' op de levenszee') en in het kerklied 'Tel uw zegeningen', een vertaling door J. Naber van het Engelse kerklied 'Count Your Blessings' (1897), geschreven door Johnson Oatman Jr.: 'Als op 's levens zee de stormwind om u loeit. / Als ge tevergeefs uw arme hart vermoeit. / Tel uw zegeningen tel ze één voor één / En ge zegt verwonderd: Hij liet nooit alleen.'

maken van keuzes en het begaan van fouten. In de 1979-versie staat het gedicht ook in de buurt van een tekst die rond gewetenskwesaties draait: een grote advertentie van Stichting Nederlandse Vrijwilligers om als vrijwilliger bij te dragen aan 'de verbetering van de positie van de armste groepen' in 'de 3^e wereld' staat op dezelfde pagina direct rechts.

Het gedicht in de rouwadvertentie is een overtuigend voorbeeld van de manieren waarop 'significance' wordt toegekend aan poëzie in verschillende contexten – hier bijvoorbeeld seculier, christelijk en islamitisch – en de manieren waarop poëzie op emotionele momenten in het leven wordt gebruikt. In dit geval bij zowel een geboorte, waar het functioneerde als een welkomsttekst, als bij een overlijden, waar het een afscheidstekst was, binnen de levensloop van twee personen: dochter en vader. De eerstgenoemde geeft aan dat ze de tekst altijd heeft beschouwd als een 'opdracht', wat kan inhouden dat ze deze poëzie gebruikte als levensles, levenswijsheid of levensmotto. Het gedicht bevat voor haar de 'welkomstwoorden' van haar vader en is een van de vele dingen die ze van hem 'in dit leven mee kreeg', vergelijkbaar met het 'helder brandend Lampje' dat volgens het gedicht '[e]lk kind dat wordt geboren' meekrijgt.

5. Conclusie

Het gebruik van poëzie in rouwadvertenties is – zowel in een brede als enge definitie – een relatief recent fenomeen: poëziecitaten worden sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw in deze context gebruikt, terwijl de rouwadvertentie al sinds het eind van de achttiende eeuw bestaat. De opkomst van dit poëziegebruik hangt samen met een ontwikkeling waarin de omgang met de dood gepersonaliseerder werd. Mensen gebruiken poëzie in rouwadvertenties om onder andere de overledene te typeren, het verdriet van de nabestaanden te uiten, iets te vertellen aan de overledene, de overledene te laten spreken, de lezer te troosten en distinctie te tonen. Ook hangt de opkomst samen met een seculierder wordende omgang met de dood. De resultaten van het databaseonderzoek laten zien dat het gebruik van Bijbelcitaten in rouwadvertenties in de onderzochte kranten is afgenomen, terwijl het gebruik van poëziecitaten – in de enge maar vooral in de brede definitie – is toegenomen.

Het gebruik van poëzie in rouwadvertenties gebeurt grotendeels buiten de auteursfunctie – en dus buiten het auteursrecht – om. Dichters of erven zijn over het algemeen niet op de hoogte van het gebruik en ontvangen dus ook geen vergoeding. Bovendien presenteren veel uitvaartbedrijven 'authenticiteit' als het grootste goed in de omgang met poëzie rond de dood, waardoor het aanpassen van bestaande poëzie wordt toegejuicht, de naam van de dichter zelden bij het citaat wordt vermeld en het werk van amateurdichters en professionele dichters op gelijke voet lijkt te staan. Alhoewel dichters over het algemeen blij zijn met en ontroerd worden door het gebruik van hun poëzie in rouwadvertenties, verhouden ze zich kritisch tot het weglaten van hun naam en het aanpassen van hun poëzie.

Vooraf de poëzie van Nel Benschop en Toon Hermans is populair in de onderzochte rouwadvertenties en de poëzie wordt vooral uit non-boekdragers gehaald. Veel van de gebruikte gedichten circuleren in verschillende media, waar zowel de materiële als de linguïstische codes tot betekenisverschillen leiden, zoals ook de material reading laat zien. Daarnaast toont de gebruikte poëzie een groot taalvertrouwen; de gebruikers vinden in de citaten de woorden die ze elders niet konden vinden en spreken via de poëzie uit wat in andere contexten normaliter als onzegbaar wordt beschouwd.



CANDLELIGHTPOËZIE

POËZIE OP DE RADIO

7. Candlelightpoëzie. Poëzie op de radio

*Trouw dank ik hem die ons woord uitsprak
Hij die lief en leed bewogen met ons deelde
Een stem die inhoud gaf aan ons gevoel
Hem even danken dat hij mijn hart zacht streelde*
Onbekende Candlelightdichter (geciteerd in Van den Berg 2003)

1. Inleiding: ‘hét programma voor amateurpoëzie’

In 1877 legde Thomas Edison voor het eerst in de geschiedenis geluid vast.⁵⁶¹ Die opname is helaas niet bewaard gebleven, maar in 1926 herhaalde hij in een nieuwe opname wat hij die eerste keer had gezegd: ‘The first words I spoke in the original phonograph. A little piece of practical poetry. Mary had a little lamb. Its fleece was white as snow. And everywhere that Mary went, the lamb was sure to go.’⁵⁶² De allereerste woorden die ooit werden opgenomen vormden dus gebruikspoëzie. Ze markeren het begin van een tijd waarin de mondelinge vorm van poëzie kan bestaan zonder dat de spreker in dezelfde tijd en ruimte aanwezig is als de luisteraar. De ontwikkelingen die geluidsopnametechnieken doormaakten, brachten poëzie voort op fonografen, lp’s, cassettes, cd’s en meer. Nu, aan het begin van de eenentwintigste eeuw, worden poëzieperformances massaal en razendsnel gedeeld via het internet, waardoor gedichten ‘viral’ kunnen gaan.⁵⁶³ Poëziedacteur Jeff Shotts stelde in 2015 zelfs: ‘The Internet is basically one big poetry audiobook.’ (Orr 2015: 16)

Het verspreiden van mondelinge poëzie kreeg aan het begin van de twintigste eeuw een *boost* door de uitvinding van de radio. Vanaf het begin van de radio in Nederland grepen dichters naar de microfoon om hun poëziedeclamaties via de ether te verspreiden.⁵⁶⁴ Ook in latere decennia

⁵⁶¹ Hij was in ieder geval de eerste die patent aanvraag voor deze uitvinding.

⁵⁶² Deze opname is op verschillende plekken online te beluisteren, zoals hier op YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=fnGsHx7QD2o> De eerste geluidsopname die in Engeland werd gemaakt van een *bekend* person was trouwens ook poëzie: in april 1889 maakte ‘the Edison Talking Machine’ een opname van Robert Browning die zijn gedicht ‘How They Brought The Good News’ voordroeg tijdens een feest bij de schilder Rudolf Lehmann thuis. Helaas vergat Browning na drie regels hoe zijn gedicht verderging, waardoor de opname vooral een herinnering aan Brownings vergeetachtigheid werd. De dichter overleed acht maanden later, waardoor hij ook nog de eerste persoon werd wiens stem *postuum* te horen was in een audio-opname (Piepenbring 2015).

⁵⁶³ De performance van het gedicht ‘OCD’ van de Amerikaanse dichter Neil Hilborn ging bijvoorbeeld ‘viral’. De performance werd meer dan vijftien miljoen keer bekeken op YouTube (stand van zaken juni 2020). Mensen vertaalden het gedicht naar meer dan vijftien talen, maakten ‘covervideo’s’ van de performance, plaatsten animatievideo van het gedicht online, lieten tatoeages zetten die gebaseerd waren op het gedicht en meer. Zie voor meer over deze casus Van der Starre 2015a.

⁵⁶⁴ Jeroen Dera verzamelde gegevens over de poëzievoordrachten op de Nederlandse radio in de beginfase van het medium. Die gegevens nam hij niet op in zijn proefschrift (Dera 2017b; zie ook Dera 2017a), dat zich enkel richt op de verspreiding van *literatuurkritiek* via de radio (en televisie), maar hij stelde ze wel ter beschikking aan mij. Hier volgt een (niet uitputtende) lijst met vroege poëzievoordrachten op de Nederlandse radio: KRO: 12 mei 1929: Willem ten Berge, eigen werk; 20 april 1930: Caspar Hendriks declameert Tagore en Gezelle; 4 mei 1930: Corry de Rijk declameert Gezelle; 16 april 1933: A.J.D. van Oosten, eigen werk. NCRV: 14 januari 1929: Jan H. de Groot leest poëzie uit *Opwaartsche Wegen*; 25-2-1929: Jan H. de Groot, eigen werk; 18-3-1929: G. Kamphuis, eigen werk; 11-4-1929: A.J.D. van Oosten, eigen werk; 6-5-1929: Willem de Mérode, eigen werk; 1-7-1929: J.W.P. le Roy leest poëzie van Gezelle; 15-7-1929: M. Stevense leest Franse poëzie; 29-7-1929: A.J.D. van Oosten, eigen werk; 30-6-1939: F.C. van Dorp draagt gedichten van Willem de Mérode voor. VARA: 5-3-1938 en 27-1-1939: Ed Hoornik, eigen werk; 15-12-1939: Maurits Mok, eigen werk. Zie ook Dera 2013.

van het massamedium zorgden radiomakers ervoor dat poëzie via de radio een weg vond naar luisteraars. Op 3 april 1966 zond de VARA bijvoorbeeld een radioreportage over het evenement 'Poëzie in Carré' uit. *Vrij Nederland* schreef in hun 'Radiatorbriek' over deze dertig minuten durende reportage: 'Op zich zelf is het voor de Nederlandse radio al bijna ondenkbaar dat er een half uur aandacht aan poëzie wordt besteed. Vijf minuten aan een boek, of twintig minuten aan een heleboel boeken, dat is het gemiddelde.' (Vinkenoog & Boelen 1966: 269)

Ook in de jaren zeventig en tachtig werd poëzie via de radio verspreid. Op 14 februari 1977 las M. Vasalis bijvoorbeeld op Radio Hilversum 2 twintig minuten voor uit haar bundel *Parken en woestijnen*. En op 12 maart 1976 kon een journalist in het *Nieuwsblad van het Noorden* verslag doen van een hele maandagavond die aan poëzie was gewijd op televisie en radio: de journalist Harry Huizinga bekeek een uitzending van 'Poëzie hardop' en op de radio luisterde hij naar 'Literama', daarna na 'Poërama' (allebei van NCRV) en vervolgens naar 'Candlelight' (AVRO) (Huizinga 1976: 35). Voor dichters kon de radio het eerste medium en zelfs het grootste medium zijn om hun poëzie tot een publiek te brengen. Over Bart Chabot werd in het *Bulkboek 'De popdichters'* bijvoorbeeld geschreven: 'De eerste wijdere verspreiding van zijn werk vond plaats via de radio, als onderdeel van een popprogramma.' (Bulkboek 1982: 4)

Aan het begin van de eenentwintigste eeuw is de radio nog steeds een medium dat poëzie onder een groot publiek verspreidt. Onder de volwassenen in Nederland komt 61% weleens in aanraking met poëzie tijdens het radioluisteren. Dit plaatst het horen van poëzie op de radio in de nationale enquête op de negende plaats in de lijst met veertig verschillende manieren waarop volwassenen in aanraking komen met poëzie (Van der Starre 2017a: 18). Onder volwassen Nederlanders maakt 19% het horen van poëzie op de radio *frequent* mee (één keer per maand of vaker). Dit zorgt ervoor dat radio op de vijfde plaats staat in de lijst met frequente poëzie-ervaringen (43).

Poëzie op de radio kent in de eenentwintigste eeuw verschillende vormen. Jacques Klöters draagt in zijn radioprogramma 'De Sandwich' op de zondagochtend op de Nederlandse Radio 5 (tussen 1995 en 2010 op Radio 2) bijvoorbeeld gedichten voor van bekende dichters. 'Zijn luisteraars houden van poëzie, maar komen daar in het dagelijks leven weinig mee in aanraking,' staat op de achterflap van de bloemlezing *Voorleesgedichten uit De Sandwich* (2015), met een selectie van die gedichten, 'Daarom leest hij aan het begin van elk uur een gedicht voor. Klöters selecteert voor zijn programma bekende en onbekende gedichten uit het heden en het verleden, die zowel vrolijk als neerslachtig zijn. Het enige wat de gedichten gemeen hebben, is dat ze geschikt zijn om voor te dragen.' (Klöters 2015: 9) Net als bijvoorbeeld Plint, wil Klöters op een democratiserende wijze poëzie verspreiden onder een publiek dat niet veel poëzie ervaart. Bij het uitkomen van de bloemlezing in 2015, had hij al meer dan tweeduizend gedichten op de radio voorgedragen, van onder anderen Vasalis, Achterberg, Bloem, Andreus, Harmsen van Beek, Kopland, Jonckheere en Wilmink.

De programma's 'Dit is de Dag' en 'Dit is de Zondag' op de Nederlandse Radio 1 pakken het iets anders aan: daarin wordt aan dichters gevraagd om gedurende het programma ter plekke een gedicht te schrijven naar aanleiding van de uitzending en dat op het eind voor te dragen. 'Daarmee onderstreept de EO de betekenis van poëzie in het alledaagse leven. Een gedicht kan de kijk op de actualiteit zo kantelen dat het denkstof oplevert voor de luisteraar.' (Lambrechts & Eikelboom 2012) Dichters die binnen één uur zo'n gelegenheidsgedicht hebben geschreven zijn onder anderen Marjolijn van Heemstra, Quirien van Haelen, Froukje van der Ploeg, Daniël Dee, Ellen Deckwitz en Alexis de Roode.

Ook het programma 'Bonus', op de Vlaamse Radio 1, liet op actualiteiten geïnspireerde poëzie horen. De redactie gaf de dichters echter meer schrijftijd dan die van de Nederlandse programma's. In 2016 en 2017 droeg iedere zaterdag een dichter een gedicht voor over een actuele gebeurtenis van die week. Het Poëziecentrum in Gent bundelde die gedichten vervolgens in de bloemlezing *Alsof er niets is gebeurd. Een jaar nieuws in gedichten* (2017).

Een opvallend resultaat van de nationale enquête is dat hoe jonger⁵⁶⁵ iemand is, hoe vaker iemand poëzie hoort op de radio (Van der Starre 2017a: 19). Een verklaring hiervoor is dat verschillende radioprogramma's die op jongeren en jongvolwassenen gericht zijn een 'huisdichter' hebben. Derek Otte was bijvoorbeeld van 2014 tot en met 2016 huisdichter van Radio FunX, Daniël Dee was huisdichter van Radio Kink en het 3FM-ochtendradioprogramma GIEL kent een 'Dichter des Giels'. In *Meander* vertelde Ingmar Heytze in 2007 over het uitvoeren van de laatstgenoemde functie:

Wat ik mooi vind aan de show van Giel is dat hij werkelijk nagenoeg iedereen bereikt, dus ook heel veel mensen die normaal gesproken geen gedichten lezen of beluisteren. Dat je de kans krijgt om wat over poëzie te vertellen op de radio, betekent niet automatisch dat het iemand ene moer interesseert, maar ze laten me na afloop altijd de mailtjes en sms-jes zien die tijdens de uitzending binnen zijn gekomen: letterlijk tientallen enthousiaste berichten. Stel dat één op de honderd mensen die het leuk vonden de moeite nemen om een berichtje te sturen, dan heb je dus twee keer de grote zaal van Vredenburg werkelijk een plezier gedaan door een gedicht op de radio voor te lezen. Het kan minder op de vroege ochtend (Gulden 2007)!

Het optimisme van Heytze over de potentie van de radio voor de poëzie, is heel anders van toon dan de kritiek die de combinatie van radio en poëzie kreeg in de twintigste eeuw, vooral in de periode waarin het medium nieuw was.⁵⁶⁶ Niet iedereen was namelijk even enthousiast over 'bardcasting', zoals de Amerikaanse onderzoeker Milton Allen Kaplan het voordragen van poëzie op de radio in 1949 noemde (Chasar 2012: 89). Neerlandicus Jeroen Dera schrijft in zijn proefschrift *Sprekend kritiek. Literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie* (2017) dat critici een 'sacred rhetoric' tijdens de opkomst van de radio ontwikkelden: 'een discours waarin zij zichzelf presenteerden als de hoeders van een profane, geletterde cultuur die door de oppervlakkige snelheid van het nieuwe medium bedreigd werd.' (Dera 2017b: 34) Een voorbeeld van deze retoriek is het essay dat de Amerikaanse dichter en literatuurcriticus Harriet Monroe in 1930 publiceerde in het tijdschrift *Poetry* onder de titel 'The Radio and the Poets', waarin ze zich kritisch uitte over het samengaan van het genre en het medium en de selectie van dichters die op de radio voordragen:

I very seldom listen in, not being a radio fan. But it has been borne in upon me in various ways of late, that the poets of quality and standing are not being broadcast, while numerous impossibles are reading their maudlin verses to invisible audiences of millions (Monroe 1930: 33).

Ook in Nederland bestond aversie tegen het nieuwe medium. Goede smaak en massamedia stonden op gespannen voet met elkaar. De Nederlandse dichter en literatuurhistoricus Anton van Duinkerken was bijvoorbeeld bang dat er een 'populaire radio-poëzie' zou ontstaan, die vergelijkbaar zou zijn met de poëzie aan het begin van negentiende eeuw: 'Tollens zou voor de microfoon meer succes

⁵⁶⁵ Het onderzoek is afgenomen onder respondenten van achttien jaar of ouder.

⁵⁶⁶ Hetzelfde geldt voor de kritiek op de combinatie van de fonograaf en literatuur (Rubery 2013).

hebben gehad dan Potgieter, maar Potgieter was beter'. (Geciteerd door Dera 2017b: 136)⁵⁶⁷ Een ander voorbeeld van de sceptische kijk op poëzie op de radio is de vergadering van de Vereniging van Letterkundigen in juni 1925 over de mogelijkheden en gevaren van de radio voor de literatuur: "Verschillende leden zagen in de tegenwoordige rage voor de radio iets voorbijgaands, anderen beschouwden ze als een groot gevaar in dezen alles vermechaniserenden tijd, karakteristiek voor de geestelijke gemakzucht en de vergroving van den smaak." Ook vreesden sommigen dat het publiek het boek zou verruilen voor de radio.' (Geciteerd in Ham 2015a: 188)

De genoemde oppositie tussen poëzie op de radio en poëzie in boeken is te vergelijken met de tegenstelling die veel later zou ontstaan tussen poëzie op het internet en poëzie in boeken. De gratis verspreiding van poëzie online zou ervoor zorgen dat minder mensen poëziebundels aanschaffen, suggereert men aan het begin van de eenentwintigste eeuw (zie bijvoorbeeld: Baetens 2016: 25), net als dat aan het begin van de twintigste eeuw over de radio werd gezegd. Ook de kritiek op de kwaliteit van poëzie op het internet – het internet is geen kweekvijver maar een oceaan, zoals Yra van Dijk in 2008 in *NRC* schreef (Van Dijk 2008)⁵⁶⁸ – is te vergelijken met het twintigste-eeuwse perspectief op de radio. Daarnaast wordt in beide gevallen kritisch gesproken over het uitblijven van duidelijke copyrightafspraken, het niet betalen van dichters en de overvloed van onbekende namen.⁵⁶⁹

Een voorbeeld van poëzie op de radio dat zowel een twintigste- als eenentwintigste-eeuws fenomeen is, dat ook online een rol speelt en dat op alle genoemde punten kritiek heeft ontvangen (kwaliteit, copyright, betalingen, overvloed etc.), is het radioprogramma *Candlelight*, de casus die in dit hoofdstuk centraal staat. Gedurende de vijf decennia waarin *Candlelight* bestaat, is het programma nauwelijks van concept veranderd. Jan van Veen wisselt muziek af met het voordragen van gedichten van luisteraars; altijd met een klassieke melodie van de componist en dirigent Annunzio Paolo Mantovani op de achtergrond en altijd met dezelfde karakteristieke stem. Volgens *The Guardian* is 'Poetry Please' op BBC Radio 4 'the world's longest-running radio poetry show'; in 2019 bestond het programma veertig jaar (Dee 2013). *Candlelight* bestond in 2017 echter al vijftig jaar.⁵⁷⁰

Vooraf de gedichten die Van Veen voordraagt tijdens het programma zijn een bekend concept geworden. In 2018 schreef *de Volkskrant* nog dat *Candlelight* 'hét programma voor amateurpoëzie' is (Onkenhout 2018). In 2005 werd in de veertiende editie van Van Dale het woord 'candlelightgedicht' opgenomen. De definitie geeft het heersende idee over het type poëzie weer, waarin vooral de eenvoud, de voordracht van Van Veen, het rijm, de emotie en de (lage) kwaliteit centraal staan: 'genoemd naar het tussen de jaren zestig van de twintigste eeuw en begin 2003 jarenlang 's avonds uitgezonden radioprogramma *Candlelight*, waarin presentator Jan van Veen

⁵⁶⁷ Vgl. de uitspraken van van G.W. Huygens (1946) die ik aanhaal in Hoofdstuk 2.

⁵⁶⁸ Zie ook de resultaten van de Instagramenquête die worden besproken in het hoofdstuk over Instagrampoëzie, waaruit blijkt dat Instagramdichtervolgers kritisch zijn over de kwaliteit van poëzie op het sociale medium ten opzichte van de kwaliteit van poëzie in boeken.

⁵⁶⁹ Dit zijn bijvoorbeeld allemaal zaken die Monroe in 1930 al aankaartte over poëzie op de radio (Monroe 1930).

⁵⁷⁰ *Candlelight* is echter meerdere keren van radiostation gewisseld en kende een pauze tussen 2003 en 2005. *The Guardian* noemt 'Poetry Please' later in het artikel 'the longest running (and now probably only) poetry request show on any radio station anywhere in the world' (Dee 2013) en met de toevoeging van 'request' zou het wel kunnen kloppen; in *Candlelight* worden namelijk geen gedichten op aanvraag voorgedragen. Aangezien het in 2019 honderd jaar geleden was dat de eerste publieke radio-uitzending in Nederland werd uitgezonden, draagt Jan van Veen al meer dan vijftig procent van de tijd dat de Nederlandse publieke radio bestaat gedichten voor van luisteraars.

eenvoudige gedichten van luisteraars met een gevoelige dictie voordroeg' en 'eenvoudig rijmend gedicht dat een directe gevoelsuitstorting behelst, door de kritiek veelal beschouwd als inferieure poëzie' (Van Dale 2015).⁵⁷¹

Candlelightpoëzie functioneert, net als Instagrampoëzie, grotendeels buiten de macht van de traditionele literaire poortwachters om. Jan van Veen selecteert als radiomaker – niet als poëziecriticus, literatuurwetenschapper, docent of dichter – de gedichten die hij voordraagt en vertoont een andere opvatting van kwaliteit dan die 'binnen' de norm is. Clichés, toegankelijkheid en eindrijm blijken belangrijke kenmerken te zijn van Candlelightgedichten, die vaak sentimenteel en moralistisch zijn.

In dit hoofdstuk richt ik mij na het beschrijven van de ontstaansgeschiedenis van Candlelight op de gebruikers en het gebruik van Candlelightpoëzie; dit doe ik onder andere op basis van de Candlelightenquête. Vervolgens onderzoek ik de positie van Candlelight in relatie tot de spanning tussen 'buiten' en 'binnen' en ga ik in op de materiële code van de gedichten. Ik sluit af met enkele 'material readings' van typische Candlelightgedichten.⁵⁷²

2. Geschiedenis

De geschiedenis van Candlelight begint bij de start van de radiocarrière van Jan van Veen (1944) (Afbeelding 1), die in 1963 als dienstplichtige besloot vervroegd toe te treden bij het leger, in de Willem III-kazerne in Apeldoorn op zijn eerste dag een blessure opliep en vervolgens de taak toebedeeld kreeg om de draadomroep in het legerhospitaal nieuw leven in te blazen.⁵⁷³ Hij had hiervoor één pick-up en een kleine stapel grammofoonplaten tot zijn beschikking. Deze klus, het beheren van de ziekenomroep voor niet meer dan honderd mensen, is achteraf gezien het begin van een decennialange carrière als radiopresentator. Van Veen kreeg het in die periode voor elkaar om voor zijn programma 'Muzikale injecties' gasten over te laten komen, onder anderen Willem van Kooten die bij Veronica onder de naam Joost de Draayer radio-dj was. Op 28 mei 1964 verliet Van Veen vervroegd het leger en ging hij als radio-dj aan het werk bij Veronica, waar Willem van Kooten na zijn diensttijd programmaleider was geworden. Van Veen presenteerde in die tijd verschillende programma's, waaronder 'Voor Jan en Alleman', 'Hits uit zee', 'De Top 40', 'De Gouden Discotheek', 'Muziek bij de lunch', 'De Beatles show', 'Alle remmen los' en 'Meet the beat' en stond in populariteitspolls vaak hoog. Hij was nauw betrokken bij de opkomst van de popmuziek in Nederland en had zelf succes met verschillende singles die in de Top 40 stonden, waaronder 'Na na na hé hé' (1971), 'La Lontananza' (1973) en 'Meer' (1974).⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Overigens is deze beschrijving, die in deze vorm in 2020 nog steeds te lezen is in de digitale versie van Van Dale, alweer verouderd: Radio 100% NL besloot in overleg met Jan Van Veen om vanaf 2008 Candlelight weer uit te zenden. Hier kwam in december 2017 een eind aan. In juli 2018 werd bekendgemaakt dat Candlelight een nieuw onderkomen kreeg bij Omroep Max op Radio 5 en bij Radio M, maar na vier afleveringen in januari 2019 werd ook die samenwerking stopgezet.

⁵⁷² Ik besteed in dit hoofdstuk aandacht aan de Candlelightbloemlezingen, maar de focus ligt vooral op de gedichten die Van Veen *voordraagt* in het programma.

⁵⁷³ De biografische schets van Jan van Veen is gebaseerd op Kok 2011, Knipschild 2012 en Candlelight.nl.

⁵⁷⁴ Het nummer 'Na na na hé hé' was een 'Steam'-cover die Van Veen samen met Lex Harding en Rob Out opnam als het trio 'Los Piratos'. In het nummer 'La Lontananza' ('Het lied van de sirene') van James Iotti sprak Jan van Veen in het Nederlands over de Italiaanse coupletten heen, met dezelfde stem en intonatie die zo bekend waren geworden door zijn voordracht van de gedichten in zijn programma Candlelight. Ook in de single 'Meer' is Van Veens kenmerkende stem te horen. Hij draagt in dat nummer een tekst op rijm voor over het destijds naderende einde van Radio Noordzee door de anti-piratenwet.



Afbeelding 1. Jan van Veen aan het werk bij Veronica, jaartal onbekend. Foto: HarryKnipschild.nl.

In 1967 besloot Jan van Veen als ‘grap’ om een gedicht van een luisteraar voor te dragen (Candlelight.nl).⁵⁷⁵ Technicus Ad Bouman koos het nummer ‘Greensleeves’ in de uitvoering van de Italiaanse orkestleider Mantovani erbij. Zijn Veronicacollega’s (‘mede-piraten’) Tineke de Nooy, Willem van Kooten, Will Luikinga en Lex Harding lieten hem weten zijn poëzievoordracht een succes te vinden (Haagmans 1991: 2). Ook de luisteraars reageerden enthousiast. ‘Een dag na de eerste uitzending kreeg ik 25 brieven met gedichten toegestuurd,’ vertelde Van Veen later. ‘Een week later honderd brieven en weer een week later een zak vol.’ (Kok 2011)

Samen met Willem van Kooten werkte Van Veen in 1971 drie maanden bij Radio Noordzee. Na de bomaanslag op de boot van het radiostation op 15 mei 1971 stapte Van Veen over naar de AVRO op Hilversum 3, waar Candlelight op de maandagavond werd uitgezonden. Bij de AVRO kreeg Candlelight voor het eerst een landelijk bereik en werd het programma een nog groter succes, met in het begin zeshonderdduizend luisteraars per uitzending, zo’n negenhonderdduizend luisteraars per uitzending in 1978 en rond de achthonderdduizend luisteraars per avond in de jaren tachtig (Nieuwsblad van het Noorden 1978: 8; Van den Berg 2003; Koelewijn 2014). Bij de AVRO was Candlelight in de jaren tachtig het best beluisterde avondradioprogramma in Nederland (Hunfeld 1988: 13).

Van Veen gaf verschillende lp’s en cd’s met Candlelightmuziek uit en publiceerde drieëntwintig bloemlezingen met Candlelightgedichten, die goed verkochten: in 2002 waren er meer dan honderdtwintigduizend exemplaren van de bloemlezingen verkocht (Wigman 2002: 6).⁵⁷⁶ Dit

⁵⁷⁵ De precieze datum van de uitzending waarin Van Veen voor het eerst een gedicht voordroeg is niet bekend, ook niet bij hemzelf.

⁵⁷⁶ De Candlelight-lp’s en later -cd’s bevatten over het algemeen enkel muziek, geen poëzievoordrachten. In 1976 werd wel een plaat uitgegeven met enkele Candlelightgedichten, naast muziek (Het Vrije Volk 1976: 9). De Candlelightbloemlezingenreeks bestaat uit drieëntwintig bloemlezingen die tussen 1981 (*Candlelight 1*) en 1999 (*Candlelight 20*) verschenen, waaronder drie speciale uitgaven: *Bajes Candlelight. Gedichten van gedetineerden* (1991), ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan van het gevangenisbibliotheekwerk,

succes leidde ook tot een Candlelighttelevisieprogramma. Op 23 juni 1987 was de eerste uitzending op de televisie (AVRO, Nederland 1), geregisseerd door Henny Budie en met het thema 'de vier seizoenen' (Het Vrije Volk 1987). Naast het luisteren naar gedichten (met Jan van Veen buiten beeld), konden de kijkers ook kijken en luisteren naar optredens van in Van Veens woorden 'typisch candlelight-artiesten', zoals Anita Meijer, Rob de Nijs, Gerard Joling, Conny Vandenbos, Laurens van Rooyen, Shirley Zwerus en Margriet Eshuys (Het Vrije Volk 1987). Op 21 december 1987 werd een kerstspeciaal van het tv-programma uitgezonden en op 21 maart 1988 vond de derde aflevering plaats, met het thema 'lente' en optredens door Rob de Nijs, Benny Neijman, José Hoebee, Bonnie St. Claire en Carola (Leeuwarder Courant 1988: 2).

AVRO's keuze om Candlelight begin jaren negentig van twee uur terug te brengen naar één uur en het programma naar de vooravond te verhuizen, vond Van Veen onacceptabel. In februari 1992 verhuisde hij daarom naar Sky Radio, waar hij wel twee uur kreeg, van 22:00 tot 0:00 uur (Limburgs Dagblad 1992), en de fans verhuisden met hem mee: een kwart van alle radioluisteraars in Nederland op de maandagavond luisterden destijds naar Candlelight (Van den Berg 2003). In 1994 werd de duizendste uitzending van Candlelight gevierd. Bekende Nederlanders, onder anderen André van Duin, Ron Brandsteder, Lee Towers, Rob de Nijs en Vanessa (Connie Breukhoven), lazen zelfgeschreven gedichten voor (Van den Berg 2003).

In 2003 kreeg Van Veen te horen dat Candlelight ook bij Sky Radio moest stoppen, omdat de zender geen gesproken woord meer wilde op de non-stop muziekzender. Een beslissing die Van Veen niet begreep; het programma had rond de honderdvijftigduizend luisteraars en hij ontving gemiddeld honderd gedichten per week (Hageman 2003).⁵⁷⁷ 'De formule is niet versleten,' liet hij destijds weten, 'ik heb er zelf nog zin in, mensen sturen nog steeds hun gedichten op. We hebben een doelgroep. En die kan straks nergens terecht.' (Van den Berg 2003) De Candlelightfans konden twee jaar lang inderdaad nergens terecht, afgezien van de vele Candlelightbloemlezingen. In 2005 nam Van Veen de regie in eigen handen en richtte de website Candlelight.nl op, volgens de beschrijving op de site 'gedreven door de nog vele brieven en verzoeken' (Van Veen 2020). Hij was daarmee een van de eerste Nederlandse radiomakers met een eigen internetzender (Otto 2017). Op de site wordt dag en nacht, zeven dagen per week, muziek gedraaid en van maandag- tot en met vrijdagavond leest Van Veen tussen 22:00 en 23:00 uur gedichten voor, met in 2008 meer dan honderdvijftigduizend bezoekers op maandbasis (Nu.nl 2008). Daarnaast plaatst Van Veen iedere week vijf audio-opnames van gedichten online, die bezoekers onbeperkt kunnen luisteren en kiest hij soms een 'Gedicht van de week'.

Na drie jaar vond Van Veen weer onderdak voor Candlelight op de radio: vanaf mei 2008 droeg Van Veen op zondagavond gedichten voor op het radiostation 100% NL, wat in 2014 vijf keer per week rond middernacht werd (Koelewijn 2014) en in 2017 weer terugging naar de zondagavond.⁵⁷⁸ De hoge luistercijfers waren duidelijk de reden dat het radiostation Van Veen verwelkomde, zoals blijkt uit hun aankondiging van Candlelight op hun website: '[Jan van Veen] is de man met de bijzondere stem én de man van de gedichten. Pure poëzie of rijmelarij van likmevessie, misschien een beetje van alles wat. Maar met zijn radioprogramma Candlelight is Jan van Veen in de

30 jaar Candlelight: de 100 mooiste gedichten Candlelight (1997) en *Candlelight. De mooiste kerst- en wintergedichten* (1999). De meeste boeken werden meermaals herdrukt.

⁵⁷⁷ 'Goed,' voegde Van Veen toe over die honderdvijftigduizend luisteraars op Sky Radio, 'ooit waren dat er 500.000. Maar toen had je ook nog geen dertig zenders.' (Hageman 2003)

⁵⁷⁸ Op 100% NL had Candlelight in 2014 rond de tweehonderduizend luisteraars per uitzending (Koelewijn 2014). In februari 2010 droeg Van Veen het vijftienduizendste gedicht voor (Radio.nl 2014a).

eerste plaats een luistercijferkanon.’ (100p.nl 2018) In 2010 stelde het *AD* dat Radio 100% NL ‘in de lift’ zat en dat dat niet op de laatste plaats kwam door Candlelight (Bruls 2010).

Zonder dat ik het op voorhand wist, werd in de periode dat de Candlelightenquête werd afgenomen onder de luisteraars (van 1 oktober t/m 31 december 2017) de laatste uitzending van Candlelight op Radio 100% NL uitgezonden (op 24 december 2017). Candlelight was op dat moment, samen met Arbeidsvitaminen, het langstlopende programma dat te horen was op de Nederlandse radio (Van den Berg 2003). Radio 100% NL wilde niet laten weten waarom ze een punt zette achter Candlelight, het programma dat dat jaar vijftig jaar bestond (Radio.nl 2017).

In juli 2018 werd bekendgemaakt dat Candlelight een nieuw onderkomen kreeg bij Omroep Max op Radio 5 en bij Radio M, het radiostation van Midden-Nederland (Radio.nl 2018); een logische stap met het oog op de ondertussen hoge leeftijd van zijn gemiddelde luisteraar (Takken 2019a). Na vier afleveringen in januari 2019 zetten Omroep MAX, de NPO en de regionale zender de samenwerking echter alweer stop, volgens Omroep MAX-baas Jan Slagter wegens de ‘onwerkbaar situatie’ die voortkwam uit het feit dat Van Veen het vaak oneens was met de keuze van de NPO-muzieksamensteller (die bijvoorbeeld de vaste afsluiter ‘Good Night’ van The Beatles weglief) en de radiomaker erop stond om thuis de gedichten op te nemen in plaats van in de studio (Tienhoven 2019; Takken 2019b).

Al die tijd bleef Van Veen het programma overigens uitzenden via Candlelight.nl en bleef Candlelight een begrip, zowel in het radio- als in het poëziecircuit. Dat Candlelight populair is, bewijzen niet alleen de ongelofelijke hoeveelheden gedichten die Jan van Veen gedurende de afgelopen halve eeuw heeft ontvangen van luisteraars, maar ook het feit dat hij in april 2009 een lintje ontving. Van Veen werd benoemd tot Lid in de Orde van Oranje-Nassau omdat hij behoort tot ‘mensen die voor de bijzondere wijze waarop zij aan hun activiteiten inhoud hebben gegeven, waardering en erkenning verdienen vanuit de samenleving’ (Knipschild 2012).

3. Empirisch luik

Het empirisch luik van dit hoofdstuk bestaat uit een enquête, afgenomen onder Candlelightluisteraars. De doelen van de Candlelightenquête waren het in kaart brengen van:

- de kenmerken van Candlelightluisteraars;
- de redenen waarom mensen naar Candlelight luisteren;
- de redenen waarom mensen gedichten insturen naar Candlelight;
- het belang van verschillende aspecten van de gedichten die Jan van Veen voordraagt.

De enquête voerde ik uit in samenwerking met Jan van Veen, de oprichter en presentator van het radioprogramma Candlelight. De enquête werd tussen 1 oktober en 31 december 2017 online afgenomen in Google Forms en werd via het online radiostation Candlelight, de Candlelightwebsite en social media verspreid. Luisteraars van Candlelight werden gemotiveerd om de enquête in te vullen doordat er Candlelightprijzenpakketten werden verloot onder de respondenten. Uiteindelijk vulden 441 respondenten tussen de zeventien en tweeënnegentig jaar de enquête in.

De enquête bestond uit negenendertig vragen over hoe vaak, waar en waarom de respondenten naar Candlelight luisteren op de radio en online, het noteren en delen van Candlelightgedichten, de waardering voor verschillende aspecten van Candlelightgedichten, het lezen en schrijven van poëzie, het bezoeken van poëzie-evenementen, welke dichters ze goed en slecht vinden en persoonsgegevens. De complete vragenlijst is te vinden in Bijlage V. De wijze van

verspreiding resulteerde in een *bias* in het onderzoek: de groep respondenten is een mix van online- en offline-luisteraars, maar bestaat voornamelijk uit online-Candlelightluisteraars.⁵⁷⁹

De eerste vraag van de enquête was een verplichte meerkeuzevraag die luidde ‘Welk woord vind je het meest van toepassing op de teksten van luisteraars die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight?’, met de opties: ‘Poëzie; Gedichten; Gedichtjes; Verzen; Versjes; Poëtische teksten; Anders (open)’. Deze vraag plaatste ik bewust aan het begin van de enquête. Daarna stelde ik pas vast welk woord in de rest van de vragenlijst gebruikt zou worden, namelijk: ‘In deze enquête noemen we de teksten van luisteraars die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight vanaf nu “gedichten”.’

3.1 Gebruikers

De 441 respondenten die de Candlelightenquête invulden zijn tussen de zeventien en tweeënegentig jaar, met een gemiddelde leeftijd van drieënvijftig jaar (SD 14). Dit betekent dat de Candlelightluisteraars het oudste poëziepubliek vormen van de zes casussen in dit onderzoek; de modus onder de respondenten is de leeftijd van vijftig jaar. De groep is verspreid over alle provincies van Nederland en bevat ook luisteraars die woonachtig zijn in België en andere landen. De meeste respondenten wonen in Zuid-Holland (17%), Noord-Holland (14%) en Gelderland (12%). Opvallend is dat op nummer vier luisteraars staan die niet in Nederland of België wonen (12%). Dit hoge percentage van ‘internationale luisteraars’ is hoogstwaarschijnlijk een consequentie van de verspreidingswijze van de enquête: luisteraars buiten Nederland luisteren het makkelijkst online naar Candlelight.

Bijna een derde van de respondenten (33%) luistert (bijna) iedere uitzending naar Candlelight online en een iets kleinere groep (28%) luisterde ten tijde van het invullen van de vragenlijst (bijna) iedere zondagavond naar het programma op Radio 100% NL. Een relatief grote groep respondenten is dus een zeer frequente luisteraar en hoort dus (bijna) alle gedichten die Van Veen voordraagt tijdens het programma.⁵⁸⁰

De 441 respondenten die de Candlelightenquête invulden bestaan voor 57% uit mannen, 42% vrouwen en 1% mensen die hun gender omschrijven als ‘Anders’. Deze resultaten contrasteren met het imago van Candlelight als ‘vrouwenprogramma’. De genderverhoudingen onder de kopers van Candlelightbloemlezingen liggen anders: 15% van de mannelijke respondenten geeft aan één of meerdere bloemlezingen van Candlelight in hun leven te hebben gekocht, tegenover 19% van de vrouwen. Bovendien kochten vrouwen over het algemeen meer exemplaren dan mannen: van de vrouwen die ooit een Candlelightbloemlezing aanschafden, kocht een vrouw gemiddeld 7,0

⁵⁷⁹ Verschillende respondenten geven in hun antwoorden aan al langer naar het programma te luisteren, dus ook voordat de online-versie van Candlelight bestond en toen Candlelight op andere radiostations dan 100% NL te beluisteren was. Er zijn echter geen vragen gesteld over hoe lang de respondenten al luisteraar zijn en in welke periodes of op welke radiostations ze dit deden.

⁵⁸⁰ Een kwart (26%) luistert minstens een keer per maand online naar Candlelight, ongeveer een tiende (11%) luistert minder vaak dan een keer per jaar en bijna een vijfde (20%) luistert nooit online. Bijna een derde van de respondenten (31%) luisterde nooit naar Candlelight op het radiostation 100% NL. Een vijfde (21%) luisterde minstens een keer per maand naar Candlelight op 100% NL en 9% luisterde minder vaak dan een keer per maand. De online na te luisteren audiobestanden van de gedichten die Jan van Veen voordraagt tijdens het programma, worden door veel respondenten nooit beluisterd (49%). Het horen van de Candlelightgedichten gebeurt dus vooral via de radio- of internetuitzendingen. Sommige respondenten gaven in hun antwoorden aan niet te weten dat Candlelight online te beluisteren was en/of dat audiobestanden van de voorgedragen gedichten online teruggeluisterd konden worden op Candlelight.nl. Er is echter niet gevraagd hoeveel respondenten afwisten van deze mogelijkheden.

Candlelightbloemlezingen, tegenover gemiddeld 3,5 Candlelightbloemlezingen bij de mannen.⁵⁸¹ Overigens schaften de meeste respondenten (83%) nooit een Candlelightbloemlezing aan.

Aangezien de auteurs van de Candlelightgedichten ook deel uitmaken van het publiek van Candlelight (de gedichten zijn geschreven door luisteraars), is het ook relevant om na te gaan wat het gender is van de auteurs van de gedichten die Van Veen voordraagt. Er bestaat echter helaas geen lijst van alle gedichten die Van Veen gedurende vijftig jaar op de radio heeft voorgedragen.⁵⁸² De bloemlezingen met Candlelightpoëzie zijn de bronnen die het dichtst in de buurt komen van een lijst met gedichten die op de radio zijn voorgedragen, omdat Van Veen de bloemlezingen samenstelde door een selectie te maken van de gedichten die hij in de periode voorafgaand van de publicatie van het boek in het programma had voorgedragen. Om een beeld te krijgen van het gender van de auteurs, onderzocht ik daarom de genderverhoudingen in de boeken op vier steekproefmomenten: in het eerste boek, in een boek halverwege de reeks, in het laatste boek en in de bloemlezing met een selectie uit dertig jaar Candlelight.⁵⁸³

- In *Candlelight 1* (1981) is 40% van de gedichten geschreven door een vrouw, tegenover 35% door een man en 25% door een persoon van wie het gender onbekend is.
- In *Candlelight 9* (1989) is 54% van de gedichten geschreven door een vrouw, 27% door een man en 19% door een persoon van wie het gender onbekend is.
- In *Candlelight 20* (1999) is 43% van de gedichten geschreven door een vrouw, 40% door een man en 17% door een persoon van wie het gender onbekend is.
- In *30 jaar Candlelight* (1998) is 55% van de gedichten geschreven door een vrouw, tegenover 20% door een man en 25% door een personen van wie het gender onbekend is.

Deze cijfers laten zien dat geselecteerde Candlelightgedichten voornamelijk geschreven zijn door vrouwen.⁵⁸⁴

De meeste luisteraars behoren echter niet tot de groep amateurdichters die gedichten insturen naar Candlelight; de meeste respondenten (57%) schrijven namelijk nooit poëzie. Een tiende schrijft minstens een keer per jaar poëzie (10%) en 13% doet dit minder dan een keer per jaar. Deze percentages komen ongeveer overeen met de gemiddelde Nederlandse volwassene, wat betekent dat Candlelightluisteraars niet meer poëzie schrijven dan de gemiddelde Nederlander.⁵⁸⁵ Van de Candlelightluisteraars die wél poëzie schrijven, doen de meesten (37%) dit alleen voor zichzelf. Een iets kleiner deel (35%) schrijft het vaakst poëzie speciaal voor een gelegenheid (huwelijk, uitvaart, speech etc.). Slechts 6% van de respondenten die poëzie schrijven, doen dat meestal met het doel om de gedichten in te sturen naar Candlelight (dat komt neer op 3% van alle

⁵⁸¹ Omdat de Candlelightenquête vooral gericht was op het radioprogramma, was dit de enige vraag in de enquête over de bloemlezingen. Vervolgonderzoek zou gedaan kunnen worden naar specifiekere kenmerken van de lezers van die boeken, zoals de frequentie van het lezen, het gebruik van de poëzie in de boeken en gender en leeftijd van de lezers. Bovendien zou er onderscheid gemaakt kunnen worden tussen kopen en lezen, aangezien het hoogstwaarschijnlijk voorkomt dat mensen Candlelightbloemlezingen lezen die ze niet zelf hebben gekocht.

⁵⁸² Helaas is het ook niet mogelijk zo'n lijst achteraf samen te stellen. Dit komt doordat er geen archief van het programma Candlelight bestaat en er van de meeste uitzendingen geen opnames bestaan; Beeld en Geluid heeft enkel sporadisch opnames gearchiveerd van het programma gedurende de vijftig jaar dat het bestaat.

⁵⁸³ Ik baseer mij hierbij op het gender van de namen van de dichters zoals ze vermeld staan in de inhoudsopgaves van de bloemlezingen. Het valt natuurlijk niet uit te sluiten dat sommige dichters hun gedicht hebben ingestuurd onder een pseudoniem met een ander gender dan hun eigen gender. Wanneer er naar de auteur wordt verwezen met initialen, een genderneutrale voornaam of een woord dat normaliter geen naam is (zoals 'Zwerver' en 'Ratel'), heb ik die auteur geteld als een persoon van wie het gender onbekend is.

⁵⁸⁴ Nog juister gesteld: door personen die hun gedichten hebben ingezonden onder een vrouwelijke naam.

⁵⁸⁵ Zie Van der Starre 2017a: 33.

respondenten). Bijna een kwart van de respondenten die weleens poëzie schrijft, zou een bekende dichter in Nederland willen zijn; 24% antwoordde met een zes of hoger op die vraag. Over het algemeen hebben Candlelightluisteraars die poëzie schrijven echter geen behoefte om bekend te worden; de mediaan is een twee en 44% koos als antwoord een één.⁵⁸⁶

De meeste respondenten (68%) bezoeken nooit een literair evenement, zoals een literatuurfestival, poëzieavond of programma in de bibliotheek. 28% doet dit een keer per jaar of minder vaak. 19% van de respondenten leest een keer per maand of vaker poëzie op het internet, maar de meesten doen dit nooit (45%). Toch bezoeken Candlelightluisteraars iets vaker dan de gemiddelde Nederlandse volwassene een literair evenement en lezen ze iets vaker poëzie online.⁵⁸⁷

De enquête toont dat bijna de helft van de luisteraars (46%) nooit (delen van) een poëziebundel leest; 40% doet dit een keer per halfjaar of minder vaak en 14% leest een keer per maand of vaker in een poëziebundel. Dit betekent dat Candlelightluisteraars vaker dan een gemiddelde Nederlandse volwassene (delen van) een poëziebundel lezen.⁵⁸⁸ Toch laten deze cijfers zien dat veel Candlelightluisteraars op basis van hun poëzielees- en luistergedrag geen plaats hebben in een boekcentrisch perspectief op het literaire veld: de respondenten die nooit een poëziebundel lezen en nooit een literair evenement bezoeken, maar wel naar iedere uitzending van Candlelight luisteren, hebben vanuit een boekcentrisch perspectief niet deel aan het literaire veld. Op het gebied van andere tekstsoorten blijkt dat 26% van de respondenten een keer per week of vaker (delen van) een fictietekst leest, zoals een roman of een kortverhaal; 27% van de respondenten leest nooit fictie.⁵⁸⁹

De belangrijkste redenen voor de luisteraars om een poëziebundel te lezen zijn om aan denken gezet te worden (21%), om geraakt te worden (18%) of omdat de lezer houdt van taal (17%). De eerste twee redenen zijn vergelijkbaar met de redenen waarom de gemiddelde Nederlandse volwassene een poëziebundel leest, maar de derde reden eindigt hoger dan bij de gemiddelde Nederlandse volwassene.⁵⁹⁰

De antwoorden op de optionele open vragen ‘Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt?’ en ‘Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt?’ geven een beeld van de poëzievoorkeuren van de Candlelightluisteraars. In Tabel 1 en Tabel 2 staan de namen die in beide gevallen twee keer of vaker werden genoemd.

Dichter	Aantal keer genoemd
1 Toon Hermans	12
2 Candlelight	6
3 Gerrit Komrij / Joost van den Vondel / Herman Gorter	5
4 Rutger Kopland	4
5 Pablo Neruda / Willem Wilmink / Gerrit Achterberg / Hans Andreus	3

⁵⁸⁶ Enkel respondenten die aangaven weleens poëzie te schrijven moesten verplicht de vraag ‘In hoeverre zou je graag een bekende dichter in Nederland willen worden?’ beantwoorden.

⁵⁸⁷ Zie Van der Starre 2017a: 40-41.

⁵⁸⁸ Zie Van der Starre 2017a: 32.

⁵⁸⁹ 21% van de respondenten leest een keer per week of vaker (delen van) een non-fictietekst, zoals een biografie, essay of populair wetenschappelijk boek. 41% doet dit een keer per halfjaar of minder vaak; 24% leest nooit non-fictie.

⁵⁹⁰ Zie Van der Starre 2017a: 36.

Tabel 1. Een overzicht van alle dichters die twee keer of vaker worden genoemd in de antwoorden op de optionele open vraag 'Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt?'. 346 respondenten noemden 51 verschillende dichters.⁵⁹¹

Dichter	Aantal keer genoemd
1 Jules Deelder	5
2 Nico Dijkshoorn	2

Tabel 2. Een overzicht van alle namen die twee keer of vaker worden genoemd in de antwoorden op de optionele open vraag 'Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt?'. 335 respondenten noemden 22 verschillende dichters.⁵⁹²

Op nummer één staat Toon Hermans als voorbeeld van een dichter die de respondenten goed vinden; dezelfde dichter die voor de gemiddelde Nederlandse volwassene op nummer één staat (Van der Starre 2017a: 25). Candlelight staat op de tweede plaats, wat aangeeft hoe populair Candlelightgedichten zijn voor de luisteraars, zelfs in vergelijking met alle andere bestaande poëzie.⁵⁹³ De dichter 'Corazon', die op de gedeelde zesde plaats staat, is ook specifiek gerelateerd aan Candlelight: dat is namelijk het pseudoniem van iemand die al jaren gedichten instuurt naar Candlelight en wiens werk Van Veen vaak selecteert om voor te dragen. Op de gedeelde derde plaats staan Gerrit Komrij, Joost van den Vondel en Herman Gorter; Komrij en Van den Vondel werden ook frequent genoemd door de respondenten van de nationale enquête (Bijlage I). Hier lijkt het poëzieonderwijs mee te spelen dat de respondenten genoten hebben. Daarnaast valt op dat in de 121 reacties van de Candlelightluisteraars waarin één of meerdere namen genoemd worden, slechts zestien vrouwelijke dichters genoemd worden en daarvan geen enkele vaker dan één keer.

De respondenten die één of meerdere namen invulden van dichters die ze slecht vinden, noemden slechts twee namen vaker dan één keer: Jules Deelder en Nico Dijkshoorn. Alle andere genoemde dichters werden niet vaker één keer genoemd, onder anderen Anna Enquist, Herman Gorter, Joke van Leeuwen, Lucebert, Piet Paaltjens, Spinvis, Tim Hofman en Toon Hermans. Zoals in de tabellen te zien is, noemden de Candlelightluisteraars zowel Deelder als Dijkshoorn meerdere malen als voorbeeld van een goede én slechte dichter; dit was ook het geval in de nationale enquête; blijkbaar zijn dit twee dichters die uiteenlopende extreme reacties en meningen opwekken.

Naast de voorkeuren voor dichters, verschaffen de ontwikkelingen in de gedichten die luisteraars opsturen informatie over de gebruikers van Candlelight. Het aantal gedichten dat wordt opgestuurd is door de jaren heen afgenomen. In 1976 ontving Van Veen ongeveer zeshonderd brieven per week (Van Dijk 1976: 6), in 2003 liep het terug naar iets meer dan honderd (Van den Berg 2003) en in 2019 ontving Van Veen vijftig gedichten per week (Takken 2019a). Toch blijft er volgens

⁵⁹¹ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Onbruikbare antwoorden waren bijvoorbeeld 'Nee' en '[N]ee ik luister naar [J]an en lees zijn bundels'. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

⁵⁹² Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Onbruikbare antwoorden waren bijvoorbeeld 'Nee' en 'Nee, want ik respecteer de dichter ook al is het niet mijn smaak'. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

⁵⁹³ Hier zijn ook de antwoorden 'Jan van Veen' bij opgeteld. Van Veen schrijft zelf geen poëzie; de respondenten bedoelen daarom vrij zeker de gedichten die Van Veen voordraagt tijdens Candlelight of de Candlelightbloemlezingen.

hem een ‘harde kern’ over, luisteraars die al jaren trouw gedichten insturen (Hunfeld 1988: 13; Van den Berg 2003).

Reacties op zijn uitzendingen stuurden luisteraars hem soms per brief.⁵⁹⁴ Ook zijn publiekelijke reacties te lezen in de media. Een dag na de eerste televisie-uitzending van Candlelight schreef een anonieme lezer van de *Leeuwarder Courant* een open brief aan Jan van Veen, de presentator van ‘het enige radioprogramma waar ik voor thuis bleef’ (Leeuwarder Courant 1987). De brief bevat twee gedichten die de brievenaar naar eigen zeggen gemaakt heeft op basis van de tv-uitzending, beide met een ironische inslag. De eerste: ‘Jan van Veen, / jij bent me er een’. De tweede: ‘Wat betekent de liefde zonder bloemen / En zonder de bijen die zoemen / Wanneer die weg zijn uit ons hart / Dan rest ons alleen nog smart / Turend over verre kiemen [sic] / Denk ik niet meer aan geld verdienen / Maar wel aan jou mijn schat, aan jou / Naar je kussen krijg ik dorst / Maar plots verlang ik naar winterse kou / En naar boerenkool met worst.’ (Leeuwarder Courant 1987)

Bekend is dat Candlelightpoëzie opvallend populair is onder gedetineerden. Het programma werd en wordt veel geluisterd in gevangenis (100p.nl 2018) en de bloemlezingen worden veel geleend uit de gevangenisbibliotheken (Arlman & Peters 2014). Gevangenismedewerker Koos Veenstra vertelde in 1993 aan H. Wilbrink dat de bloemlezingenreeks van Candlelight nooit compleet in de kast van hun gevangenisbibliotheek staat, zoveel belangstelling is er voor de gedichten (Wilbrink 1993). Candlelight is voor de gedetineerden vaak een opstap naar meer poëzie: ‘Vaak gaan gevangenen die met deze serie zijn begonnen, ook andere, wat meer literaire poëzie lezen.’ Net als de poëzie van Plint, van Instagramdichters en in rouwadvertenties, vormt Candlelightpoëzie dus een ‘opstap’ naar het genre. Wilbrink voegt eraan toe dat het programma en de bloemlezingen ook invloed hebben op de creatieve productie van sommige gedetineerden: ‘[Z]e gaan zelf gedichten schrijven. Vorig jaar hebben we een poëzie-avond georganiseerd. Vijf gedetineerden droegen voor uit eigen werk. Een heel geslaagde happening’ (Idem).

3.2 Gebruik

Uit de Candlelightenquête blijkt dat de meeste respondenten naar Candlelight luisteren voor de combinatie van muziek en gedichten (45%). Een grote groep luistert vooral voor de muziek (45%). Slechts een klein gedeelte van de respondenten luistert hoofdzakelijk voor de gedichten (5%).⁵⁹⁵ De overige respondenten (5%) gaven zelf een ander antwoord, zoals ‘Om te ontspannen’ en ‘Nostalgie’.

Gender blijkt een rol te spelen in de redenen waarom mensen naar het programma luisteren. Onder de luisteraars die het programma vooral kiezen omdat er gedichten worden voorgedragen is een meerderheid man. In de antwoorden op de verplichte meerkeuzevraag ‘Wat is de hoofdreden dat je naar Candlelight luistert?’ is op het gebied van gender een sterke voorkeur onder de mannen voor het antwoord ‘Voor de gedichten’ te zien: zeventien van de 252 mannen kozen dat antwoord (oftewel 7% van de mannen), tegenover vijf van de 183 vrouwen (oftewel 3% van de vrouwen). Eerder liet ik aan de hand van een steekproef zien dat Candlelightgedichten vooral door vrouwen worden geschreven. Dit betekent dat bij Candlelightpoëzie op de radio de verhouding tussen de groep dichters en het publiek van die poëzie op het gebied van gender kenmerken

⁵⁹⁴ Helaas heeft Van Veen geen archief bewaard van gedichten en brieven van luisteraars, deels omdat hij meerdere keren van radiostation is veranderd.

⁵⁹⁵ Het doel van het radioprogramma Candlelight is om zowel muziek als gedichten uit te zenden, al legt Van Veen vaak de nadruk op het poëzieonderdeel van het programma. ‘Candlelight, mijn gedichtenprogramma’, zei hij bijvoorbeeld in 2018 in een interview met *de Volkskrant* (Onkenhout 2018).

vertoont die geen andere casus in dit onderzoek kent: bij Candlelight worden gedichten die overwegend door vrouwen zijn geschreven ervaren door een publiek van overwegend mannen.⁵⁹⁶

Uit de enquête is ook naar voren gekomen op welke locaties en in welke periodes mensen naar Candlelight luisteren. Men luistert vooral thuis, in de woonkamer (54%) naar het programma. Op de tweede plaats eindigde thuis, in bed (20%) en op nummer drie staat op werk (8%). Relevant is ook dat bij de open optie 'Anders', veel mensen aangaven in de auto te luisteren (5% van alle respondenten vulde dit in). Op de verplichte meerkeuze vraag 'Zijn er periodes waarin je vaker naar Candlelight luistert dan in andere periodes?' antwoordde meer dan helft met 'Nee' (51%). Meer dan een vijfde van de respondenten (22%) gaf aan vaker te luisteren wanneer zij veel vrije tijd hebben. Ook wanneer mensen verdrietig (9%) of verliefd (3%) zijn, luisteren ze vaker naar Candlelight.

De enquêteresultaten laten duidelijk zien dat vooral de voordracht van de gedichten door Jan van Veen hoog gewaardeerd wordt: meer dan de helft van de respondenten (56%) gaf aan dat 'De voordracht door Jan van Veen' hetgeen is wat ze het *meest* waarderen aan de gedichten. De emotie (22%) en de onderwerpen (7%) van de gedichten eindigden op de tweede en derde plaats.

Het rijm is hetgeen wat de respondenten het *minst* waarderen aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt: 24% van de respondenten koos dit antwoord. Dit is een opvallende uitkomst, omdat de meeste gedichten die Van Veen voordraagt rijmen en het rijm juist een kenmerkend aspect van het subgenre 'Candlelightgedichten'.⁵⁹⁷ De onderwerpen (16%), het ritme (14%) en de emotie (7,5%) staan op de tweede, derde en vierde plaats in de lijst met minst gewaardeerde aspecten. Opvallend is dat bij de open optie 'Anders' tweeëntachtig respondenten antwoordden dat ze 'niets' het minst waardeerden, wat overeenkomt met 19% van de respondenten. Dat betekent dat het antwoord 'Niets' eigenlijk op de tweede plaats eindigde in de resultaten op deze vraag. Geconcludeerd kan worden dat de respondenten de gedichten zeer hoog waarderen; zelfs in een vraag over de negatieve aspecten van de gedichten eindigt op nummer twee het antwoord dat er niets negatiefs te zeggen valt over die gedichten.

De respondenten ervaren het vaakst rust (26%), nostalgie (24%) en herkenning (20%) tijdens het luisteren naar de Candlelightgedichten. 64% van de respondenten geeft aan dat het luisteren naar een gedicht tijdens Candlelight hen weleens geholpen heeft, bijvoorbeeld door hen te troosten tijdens liefdesverdriet of na het verlies van een geliefde. De respondenten hebben gemiddeld 2,2 keer een gedicht dat ze tijdens Candlelight hoorden opgeschreven op opgenomen (bijvoorbeeld op een bandje). Het overgrote deel van de respondenten (72%) heeft dit nog nooit gedaan.

Bijna driekwart van de respondenten (71%) heeft nog nooit een Candlelightgedicht gedeeld met iemand anders (bijvoorbeeld door een gedicht voor te dragen of naar iemand te sturen). Gemiddeld deelden de respondenten 6,8 Candlelightgedichten met iemand anders.

Bijna de helft van de respondenten (45%) heeft weleens het vermoeden gehad dat een gedicht dat Jan van Veen voordroeg tijdens Candlelight speciaal voor hen geschreven was. Gemiddeld denken de respondenten dat 3,6 gedichten voor hen bedoeld waren. Dit hoge percentage geeft aan dat Candlelightgedichten veel luisteraars op een directe manier aanspreken.

⁵⁹⁶ Bij Candlelightbloemlezingen lijken de genderverhouding anders te liggen dan bij Candlelightpoëzie op de radio. Zoals ik al eerder in dit hoofdstuk aangaf, worden de bloemlezingen vooral door vrouwen gekocht en kopen vrouwen in hun leven ook meer exemplaren van die boeken dan mannen. Vervolgonderzoek over de lezers van Candlelightbloemlezingen zou hier meer informatie over kunnen verschaffen. Er zouden bijvoorbeeld verschillen kunnen bestaan tussen 'kopen' en 'lezen': wellicht kopen vrouwen vaker de bloemlezingen, maar lezen mannen vaker bloemlezingen die ze niet zelf hebben gekocht.

⁵⁹⁷ Dit is bijvoorbeeld te zien aan de parodieën die gemaakt zijn op Candlelight; juist het eindrijm en de nadruk die Van Veen op dat rijm legt door pauzes en intonatie, worden in de parodieën nagedaan.

De anonieme aard van veel van de gedichten ('Dit gedichten is geschreven door A. en is speciaal voor L. uit N.')

 speelt hier waarschijnlijk een rol, net als de algemene thematiek van de gedichten. Ook het feit dat een groot deel van de gedichten in de tweede persoon enkelvoud geschreven is, kan bijdragen aan het feit dat veel luisteraars zich aangesproken voelen. Van Veen is zich bewust van deze kracht van de gedichten. 'De luisteraars herkennen de gevoelens van de schrijver of denken dat het speciaal voor hen geschreven is', zei hij in 2018 (100p.nl 2018).

Uit de enquête blijkt dat Candlelightluisteraars het begrijpen van het gedicht het belangrijkste aspect vinden van Candlelightpoëzie (gem. 7,3; SD 2,4). Duidelijk is dat luisteraars de toegankelijkheid en de helderheid van de gedichten waarderen. Dit is iets karakteristieks voor Candlelightluisteraars: uit geen van de andere enquêtes blijken respondenten dit het belangrijkste aspect te vinden. Op de tweede plaats staat geraakt worden door het gedicht (gem. 6,8; SD 2,5) en op de derde plaats aan het denken gezet worden (gem. 6,7; SD 2,5). Ook de stem van Jan van Veen en de emotie in het gedicht worden belangrijk gevonden; deze twee aspecten worden respectievelijk door 18% en 14% van de respondenten genoemd in de open optie 'Anders' op de optionele open vraag 'Wat vind jij nog meer belangrijk aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight?'

Het rijm eindigt laag in deze lijst van belangrijke aspecten (gem. 5,2; SD 2,7), wat overeenkomt met de eerdergenoemde conclusie dat het rijm hetgeen is wat de respondenten het *minst* waarderen aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt. Wie de auteur van het gedicht is vinden de luisteraars over het algemeen niet belangrijk (gem. 3,3; SD 2,6), een te verwachten uitkomst, aangezien veel gedichten anoniem worden ingezonden en de auteurs bovendien niet-geconsacreerde (amateur)dichters zijn.⁵⁹⁸

3.3 Doelen en selectie

De doelen van Candlelightpoëzie zijn blijkens uitspraken van Van Veen in verschillende interviews het overbrengen van emotie en het creëren van herkenning bij luisteraars. Die twee doelen hangen samen met de wens dat de gedichten therapeutisch werken voor de luisteraars. Dat laatste wordt soms ook expliciet door de makers van Candlelightpoëzie in de gedichten gestopt. Emmy van Dijk, van wie Jan van Veen verschillende gedichten voordroeg in zijn programma, legde in 2001 uit dat ze dichtte omdat ze er zelf gelukkiger van werd, maar ook omdat ze bijdroeg aan 'het levensgeluk' van anderen. 'Mijn gedichten hebben therapeutische waarde,' vertelde ze in *De Groene Amsterdammer*, 'voor mezelf, maar vooral ook voor anderen. Dat merk ik in onze parochie. Mensen komen op mij af om te zeggen dat ze er echt iets aan hebben.' (Van Os 2001) Eén van de manieren waarop ze therapeutische waarde toekent aan haar werk, is door in haar poëzie commentaar te leveren op de actualiteit: 'Dat is het fijne van dichten, je kunt je mening kwijt. Zo heb ik een gedicht geschreven over de huwelijksvoltrekking van Marilène en prins Maurits. Daar was toen veel over te doen, ook in onze parochie, omdat mensen van verschillend geloof met elkaar trouwden, en omdat prinses Juliana ter communie ging.' (Idem)

Ook Van Veen geeft aan therapeutische doelen na te streven met zijn programma. Het hoofdthema van Candlelightgedichten is de liefde, met een nadruk op liefdesverdriet. '[H]et gaat bijna allemaal over De Smart', zei hij in 1988, en veel gedichten die hij ontvangt lijken geschreven te zijn om liefdesverdriet te verwerken (Hunfeld 1988: 13). Maar vanaf het begin van het programma

⁵⁹⁸ Bovendien staan in de Candlelightbloemlezingen de namen van de dichters niet bij de gedichten vermeld, maar enkel in de inhoudsopgave van de boeken. Ook dit geeft aan dat wie de auteur is van een gedicht geen grote rol speelt bij Candlelight.

ontvangt Van Veen ook gedichten over grote gebeurtenissen, die hij geregeld uitkiest om voor te dragen op de radio. In 1976 vertelde hij dat er ‘veel dramatiek over wereldproblemen’ werd ingezonden, in 1987 zei hij gedichten te ontvangen over Tsjernobyl, in 2003 gingen ingezonden gedichten over ‘11 september en de wereldvrede’ en in 2017 vertelde hij gedichten te hebben ontvangen over de moord op Anne Faber (Van Dijk 1976: 6; Het Vrije Volk 1987; Van den Berg 2003; Otto 2017). Door gedichten voor te dragen over zulke grote en actuele gebeurtenissen, krijgen sommige Candlelightuitzendingen de vorm van collectieve therapie. ‘Het wordt hoog tijd dat mensen weer gevoel in hun donder krijgen’, vertelde hij in 1991, ‘Het is zo’n zakelijke en agressieve tijd. Het is eng wat er in Duitsland gebeurt en in Joegoslavië. Ik probeer een sfeer te creëren, waarin ruimte is voor menselijke gevoelens en emoties.’ (Haagmans 1991: 2) Die ruimte creëert Van Veen bij Candlelight onder andere door gedichten voor te dragen waarin die ‘menselijke gevoelens en emoties’ in verhouding staan tot de actualiteit (Otto 2017).

Ook het radioprogramma zelf is door de jaren heen tot onderwerp gemaakt van de gedichten. Toen in 2003 bekend werd dat Candlelight uit de ether zou verdwijnen, ontving Van Veen stapels gedichten over hoe jammer luisteraars dat vonden (Hageman 2003). Die gedichten geven een inkijk in de manier waarop het programma een rol speelde voor luisteraars. Op 22 januari 2003 las Van Veen bijvoorbeeld het volgende gedicht voor van een anonieme luisteraar, waarvan een fragment is opgenomen aan het begin van dit hoofdstuk en dat integraal werd afgedrukt in *de Volkskrant* op 27 januari van dat jaar:

Trouw dank ik hem die ons woord uitsprak
Hij die lief en leed bewogen met ons deelde
Een stem die inhoud gaf aan ons gevoel
Hem even danken dat hij mijn hart zacht streelde
Voor mij zal een zekere leegte nu ontstaan
Een programma zo gevoelsmatig en vanzelfsprekend
Maar gelukkig heb ik veel op cassettebandjes staan
Al had ik nog lang niet op een afscheid gerekend
Met dank voor alle steun die ik bij jullie vond
Neem ik nu afscheid met een stille traan
Alles gaat voorbij, niets blijft hetzelfde
Moeten we nu allen onze eigen weg weer gaan (geciteerd in Van den Berg 2003)

Dit gedicht verwoordt de ervaringen van luisteraars: het gevoel dat Van Veen via de Candlelightgedichten emoties deelde en steun verleende aan andere luisteraars. De negende regel, ‘Met dank voor alle steun die ik bij jullie vond’, geeft aan dat het lyrisch subject niet alleen steun vond bij Van Veen en zijn stem (‘Een stem die inhoud gaf aan ons gevoel’), maar ook bij de auteurs van de gedichten die werden voorgelezen. De stem van Van Veen was in dat opzicht enkel de drager van die steun en de mediator tussen luisteraars. Regel zeven, ‘Maar gelukkig heb ik veel op cassettebandjes staan’, geeft zicht op een van de manieren waarop Candlelightgedichten circuleren in het alledaagse leven van luisteraars.

Jan van Veen maakt al een halve eeuw zelf de selectie van gedichten die hij voorleest tijdens Candlelight. Deze selectie is volgens hem ‘een persoonlijke zaak’. De belangrijkste factoren zijn of hij het gedicht mooi vindt en of hij denkt te kunnen overbrengen wat de dichter bedoelt (Van Dijk 1976: 6). De selectie ‘hangt bovendien sterk af van mijn eigen emotionele toestand’, vertelde hij in 1988. Op sommige dagen spreken bepaalde gedichten hem meer aan dan op andere dagen (Hunfeld 1988:

13). Hij leest naar eigen zeggen alle gedichten die binnenkomen en maakt dan drie stapels: 'onbruikbaar', 'bruikbaar' en 'nog even naar kijken' (Van den Berg 2003; Hageman 2003). De 'onbruikbare' stapel is meestal drie keer zo hoog als de 'bruikbare' en bevat alle ingestuurde gedichten die hij niet begrijpt, die beledigend zijn, die vulgair zijn, of die 'net iets te sterk op Sinterklaasrijm lijk[en]' (Hageman 2003).

De voorwaarde dat Van Veen kan overbrengen wat de auteur van het gedicht bedoelt, is gekoppeld aan Van Veens eis dat hij zich kan inleven in het gedicht. In 1987 bleek uit interviews met Van Veen dat die identificatievoorwaarde van groot belang is voor hem. Gedichten over homoseksualiteit weigerde de heteroseksuele presentator namelijk voor te dragen. 'Een homoseksuele liefdesverklaring krijg ik niet door mijn strot', liet hij weten. 'Ik moet in het huidje kunnen kruipen, wil ik een gedicht goed laten overkomen. Als de inhoud van homofiele strekking is, kan ik dat niet vertolken. Dat heeft niks met discriminatie te maken. Ik discrimineer nul komma nul. Een groot aantal kennissen en vrienden van mij is homo.' (De Mik 1987: 43) In *Vrij Nederland* vertelde hij dat hij het wel eens had geprobeerd: 'Het was een ramp. Ik zat met het zweet op mijn kop en in mijn handen. Het liep niet.' (Geciteerd in Idem) AVRO-voorlichter Rob Schwitters verdedigde Van Veens uitspraken destijds door de presentator als een kunstenaar te presenteren wiens voordrachten een soort van autonomie kennen: 'Jan van Veen leeft zich helemaal in die gedichten in. Dat is ook het succes van zijn programma. Als hij zich niet in gedichten met homoseksuele strekking kan verplaatsen, moet hij dat ook niet doen. Hij is niet alleen presentator, zijn programma zit op een artistiek niveau.' (Idem)

De manier waarop Jan van Veen zich verhoudt tot de lyrische subjecten in de gedichten die hij voordraagt kent twee kanten. Aan de ene kant koppelt hij het lyrisch ik in een gedicht aan de reële auteur van het gedicht, bijvoorbeeld wanneer hij als inleiding tot een gedicht vertelt dat de dichter elementen uit het gedicht zelf heeft meegemaakt. Aan de andere kant realiseert hij zich dat het gelijkstellen van het lyrisch ik aan de mens achter het gedicht niet geheel onproblematisch is. Over 'Mijn kleine meid' legde hij in 1988 uit dat het gedicht een verhaal was 'van een dertienjarig meisje dat een abortus moest laten doen.' (Hunfeld 1988: 13) De tweede strofe beschreef hij als 'de sleutel van haar bekentenis': 'Ik was 13, jij 2 maand, en nog niet eens de wereld aanschouwd. De pijn die ik heb gehad was erger dan het commentaar. Ik hou van je, ja, nog steeds. Je was dit jaar 4 geworden, en iedereen zei: wat moest je met een kind. Ik was er zelf nog een.'⁵⁹⁹ Na het voordragen van de strofe voegde hij eraan toe: 'Eén ding, je weet niet of het waar is. Maar dat neemt niet weg dat je al je gevoelens gebruikt om zoiets over te brengen. Want er zijn luisteraars onder je publiek die hetzelfde hebben meegemaakt. En daar doe je het dan voor.' (Idem) Duidelijk is dat het Van Veen niet uitmaakt of de auteur van het gedicht de beschreven gebeurtenis heeft meegemaakt. Hem gaat het vooral om het publiek van het gedicht; de luisteraars die zich wellicht herkennen in het thema.

Dat publiek van Candlelightpoëzie bevindt zich grotendeels buiten wat normaliter wordt beschouwd als 'het poëziepubliek'. Candlelightgedichten worden vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief dan ook beschouwd als 'de Ander', in vergelijking met geconsacreerde poëzie. Om hier dieper op in te gaan, stel ik hieronder de spanning bij Candlelightpoëzie tussen 'buiten' en 'binnen' centraal.

⁵⁹⁹ Het is overigens opvallend dat Van Veen zich blijkbaar wel kan inleven in een dertienjarig meisje dat een abortus heeft ondergaan, maar niet in een homoseksuele man.

4. Buiten vs. binnen

Net als de meeste casussen in dit onderzoek, is Candlelightpoëzie op de radio een vorm van poëzie die het publiek gratis ervaart en waaraan de dichters geen geld verdienen. Via extensies en nevenactiviteiten wordt echter wel geld gegenereerd. In het geval van Candlelight komen de inkomsten vooral uit de bloemlezingen en de andere aan het merk gerelateerde producten. De Candlelighttextensies zijn zeer gevarieerd en sommige hebben niets met poëzie te maken. Wel draaien ze allemaal om twee kernelementen: romantiek en emotie, wat er in 1991 voor zorgde dat het *Nieuwsblad van het Noorden* een interview met Jan Van Veen aankondigde met de kop: ‘Verkoper van emoties’ (Haagmans 1991: 2).

Buiten de groep luisteraars en fans om heeft Candlelightpoëzie vooral een slecht imago – ‘door de kritiek veelal beschouwd als inferieure poëzie’, staat niet voor niks in het Van Dale-lemma van ‘candlelightgedicht’ – en Jan van Veen is zich daarvan bewust. ‘Ja, jahaaaaaa,’ zei hij in 2003 in een interview in *Trouw*, hij weet ook wel dat de gevestigde poëziekritiek niets moet hebben van Candlelightpoëzie. ‘Hoe heet-ie ook alweer, die man die zich de dichter des vaderlands noemt maar die in Portugal woont, Gerrit... Gerrit Komrij, die vindt het niks. Die vindt de gedichtjes van Toon Hermans vast ook helemaal niks. Dat heb ik tenminste weleens gehoord. Maar de mensen snappen tenminste waar het over gaat.’ (Hageman 2003) Begrijpelijkheid is voor hem erg belangrijk, net zoals, bleek uit de enquête, voor de luisteraars, en dat aspect is wat hij mist wanneer hij ‘zogenaamde echte poëzie leest’ (Idem). Over poëziebloemlezingen, bundels van individuele dichters en het poëzieradioprogramma van Herman Pieter de Boer in de jaren tachtig zei Van Veen: ‘Het publiek dat zulke gedichten begrijpt is zo klein.’ Hij noemt zichzelf ‘een gedichtenman’, maar hij leest naar eigen zeggen nooit poëzie van professionele dichters (Idem; Huizing 1976: 35; Hunfeld 1988: 13). Al vindt hij ‘Als ik morgen doodga’ van Hans Andreus ‘een schitterend gedicht’ (Hageman 2003).⁶⁰⁰

Van Veen vertelde in het *Trouw*-interview dat hij er wel eens over had gedacht om tijdens Candlelight ook een paar “echte” gedichten voor te lezen. Hij heeft dat om verschillende redenen nooit gedaan. Ten eerste omdat de auteursrechten een probleem zijn. ‘Dan krijg je gedoe met uitgevers, daar moet je toestemming voor vragen.’ (Idem) Ten tweede omdat hij naar eigen zeggen niemand hoeft op te voeden: ‘De mensen die naar “Candlelight” luisteren zitten niet op een literatuurles te wachten. Die willen gedichten horen die ze meteen kunnen snappen. Van mensen zoals zij zelf.’ (Idem) De tweede reden hangt samen met de derde: ‘Als ik “Candlelight” zou volstoppen met werk van, bij voorbeeld, Hans Andreus, dan zou de luisterdichtheid van mijn programma in elkaar klappen. Omdat ik denk, dat een luisteraar zich moet kunnen vinden in datgene, dat ik voorlees.’ (Hunfeld 1988: 13) Van Veen vertrekt dus niet, anders dan bijvoorbeeld Stichting Plint en sommige initiatiefnemers van straatpoëzie, vanuit een verheffingsmoraal of bildungsideaal. Wel baseert hij zijn keuzes deels op zijn aannames over het publiek.

Het feit dat de Candlelightbloemlezingen bij een kleine, onbekende uitgeverij zijn uitgegeven, Mingus in Baarn, plaatst de gedichten buiten Bourdieu's subveld van beperkte productie in het literaire veld. Naar eigen zeggen contacteerde Jan van Veen in de beginjaren van het radioprogramma verschillende grote uitgeverijen in het literaire veld, maar wilde niemand met hem in zee gaan. Uitgeverij Mingus benaderde uit zichzelf de radiopresentator met het idee om bloemlezingen uit te geven van de gedichten en Jan van Veen besloot nooit van uitgeverij te wisselen, ook niet toen na het succes van de eerste boeken bekendere uitgeverijen bij hem kwamen

⁶⁰⁰ De titel van dat gedicht van Andreus is eigenlijk ‘Voor een dag van morgen’.

aankloppen. De Candlelightbloemlezingen zijn bestsellers, of eversellers, zoals op de achterflap van een exemplaar uit 1997 staat vermeld, en in de jaren tachtig behoorden ze tot de meest verkochte poëziebundels in het Nederlands (Hunfeld 1988: 13).

In 2016 besteedde de Vlaamse moderne letterkundige Dirk de Geest voor het eerst aandacht aan Candlelightpoëzie vanuit een academisch perspectief. Hij beschouwde het programma als een onderdeel van 'een bloeiend veld van amateur-dichters dat door de gevestigde literaire kritiek en de literatuurstudie nauwelijks wordt opgemerkt of op zijn best terloops vermeld.' (De Geest 2016: 218) In zijn bespreking van de Candlelightbloemlezing die in het kader van het dertigjarige bestaan werd gemaakt (De Geest richt zich enkel op de geschreven vorm van de gedichten) trekt De Geest verschillende conclusies over de auteurs van de gedichten, zoals: 'noch de initiatiefnemers noch de participerende dichters [hebben] zelf enige frustratie over hun literair niet zo benijdenswaardige positie' (De Geest 2016: 220), 'het feit dat amateurs hun werk veelal als "gedicht" of "verzen" betitelen en slechts hoogstzelden als "poëzie", een aanduiding die in hun ogen nogal pretentius en technisch klinkt' (226) en 'de meeste zondagsdichters [hebben] op geen enkele ogenblik de ambitie om tot de "echte" literatuur toe te treden, maar zijn ze volstrekt tevreden met hun aparte positie en identiteit' (227).

Deze uitspraken van De Geest waren niet gestoeld op empirisch bewijs. Uit de enquête blijkt nu inderdaad dat Candlelightluisteraars die poëzie schrijven over het algemeen geen behoefte hebben om een bekende dichter te worden (44% koos als antwoord een 1) en dat de meeste respondenten, zoals hieronder wordt besproken, het woord 'gedichten' toepasselijker vinden dan het woord 'poëzie', voor de teksten die Jan van Veen voordraagt.

4.1 Labels

Van Veen maakt in interviews een onderscheid tussen 'Candlelightgedichten' en 'echte poëzie' of 'echte gedichten' (Hageman 2003) en geeft aan dat ook 'Candlelightgedicht' iets anders betekent dan 'gedicht' of 'echt gedicht'. Journalisten schreven door de jaren heen in hun stukken over Candlelight overigens zowel over 'Candlelightgedichten' als over 'Candlelightpoëzie' en verwijzen met zowel 'gedicht' als 'poëzie' naar de teksten die Van Veen voordraagt.

Op de verplichte meerkeuzevraag 'Welk woord vind je het meest van toepassing op de teksten van luisteraars die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight' antwoordde 41% van de respondenten met 'Gedichten'. Op de tweede plaats eindigde 'Poëtische teksten' (23%) en op de derde plaats 'Gedichtjes' (15%). De term 'Poëzie' eindigde als vierde (10%). Veel minder mensen kozen voor 'Versjes' (2%) en 'Verzen' (2%). Net als Jan van Veen, vinden de luisteraars van Candlelight de voorgedragen teksten dus meer 'gedichten' dan 'poëzie'. Net als de respondenten van de Instagramenquête, vinden de Candlelightluisteraars de teksten bovendien eerder 'poëtische teksten' dan 'poëzie'.

De labels die door anderen worden gebruikt om Candlelightgedichten te beschrijven, verwijzen stuk voor stuk naar de romantische sfeer van het programma en de rol van emotie in de gedichten.⁶⁰¹ Ook de manier waarop de term 'Candlelight' wordt gebruikt om andere poëzie te beschrijven dan de gedichten die Jan van Veen voordraagt en uitgeeft in de bloemlezingen, relateert

⁶⁰¹ Voorbeelden zijn: 'De dichterlijke pendant van de Bouquetreeks' (in de *Bibliorecensie van 30 jaar Candlelight. De 100 mooiste gedichten* (1997)), '[s]martelijke gedichten', 'zieleroerselen' (Het Vrije Volk 1987), 'ontroerende gedichten' (op de achterflap van *Bajes Candlelight. Gedichten van gedetineerden* (1991)), 'nostalgische sfeer' (Leeuwarder Courant 1987: 2) en 'mix van zoete pop en snikkende poëzie' (Hageman 2003).

aan deze twee kenmerken. In dit geval wordt de term 'Candlelight' als een genreaanduiding gebruikt. Hier speelt echter nog een ander aspect mee, namelijk de in de ogen van de meeste recensenten en dichters lage kwaliteit van de desbetreffende gedichten. De term wordt dan vooral normatief ingezet.⁶⁰² De Nederlandse auteur Thomas Lieske stelde in *Tirade* bijvoorbeeld dat een gedicht van Bart Brey 'een clichématig, slecht gedicht [is], dat werkelijk het niveau van de beschermkinderen van Jan van Veen niet te boven gaat' (Lieske 1988: 574) en de Nederlandse auteur en poëziecriticus Rob Schouten gebruikte de naam Candlelight om de poëzie van Joost Zwagerman, Hanny Michaelis en Menno Wigman te beschrijven en te bekritisieren (Schouten 1989: 337; Schouten 1991: 258; Schouten 2001: 24).

Vooraf in de jaren tachtig hoefde niet uitgelegd te worden wat er met de term bedoeld werd. De Nederlandse dichter en letterkundige Wiel Kusters zei in 1983 in een interview bijvoorbeeld: 'Limburg heeft tot nu toe weinig literair talent te zien gegeven. Daarentegen is er een grote bloei van dialectschrijvers en wat we "candlelight"-dichters of ego-therapeuten zouden kunnen noemen.' (Waarsenburg 1983: 27)⁶⁰³ Verschillende parodieën op Candlelight, onder andere van Herman Berkien⁶⁰⁴, Robert Jensen ('Jan de Geile Gedichtenvoorlezer'), André van Duin⁶⁰⁵, Frans Halsema en in kinderserie *Purno de Purno*⁶⁰⁶, geven aan dat het programma een bekend verschijnsel is.⁶⁰⁷ Ook het gebruik van enkel het woord 'candlelight' om naar de soort gedichten te verwijzen is veelzeggend.⁶⁰⁸ Dat het in het pejoratieve gebruik van de term vooral om het uitstorten van emoties gaat in clichématig taalgebruik, blijkt uit het feit dat het label ook gebruikt wordt om proza te beschrijven, zoals criticus Chris Junge, die in *Het Parool* schreef dat Ernst Jansz's roman *Gideons droom* bol staat van de 'candlelight-ontboezemingen' in slecht geformuleerde zinnen (geciteerd in Zuiderweg 2003: 229).

Vooraf dichters die poëzie schrijven die vormelijk dicht in de buurt ligt van Candlelightpoëzie en bloemlezers die met hun selectie in de buurt komen van het subgenre, distantiëren zich juist

⁶⁰² René Huigen zei in een interview met René Zwaap in *De Groene Amsterdammer* over het werk van Wieg en Doorman bijvoorbeeld: 'zet er Jan van Veenmuziek achter en je hebt Candlelight' (geciteerd in Lieske 1988: 574). De term 'Jan van Veenmuziek' laat zien dat de naam van de Candlelightpresentator genoeg is om een type muziek aan te duiden; vergelijkbaar met de manier waarop de term 'Candlelightgedicht' een aanduiding is geworden voor een specifiek type gedicht.

⁶⁰³ En in 1989 gebruikte J.P. Guépin in *De Revisor* Candlelightpoëzie als voorbeeld van poëzie die 'een fatale aantrekkingskracht uitoefen[t] op ongeletterden' (Guépin 1989: 49).

⁶⁰⁴ Zie <https://www.youtube.com/watch?v=ERF43YYOyFY>

⁶⁰⁵ De 'De Dik Voormekaarshow', uitgezonden op 25 april 1981 door de NCRV, bevatte een drie-minuten durende sketch over kaarsvet dat op Candlelightgedichten druipt, waardoor sommige woorden onleesbaar worden, en: 'Het volgende gedicht is getiteld: Hou Op. Hou op. O, hou op. Hou toch op met iedere maandag die vreselijke gedichten. Ik word er kotsmiss... De Groot! D'r zit een hele verkeerde tussen, wat doe je nou weer?!' Een andere kritische reactie op Candlelight, met een veel serieuzere toon, is het nummer 'Candlelight' dat de punkband Indirekt in 1984 opnam op hun EP *Nieuws voor doven en slechthorenden*. De leadzanger werpt daarin een kritische blik op het 'romantisch gewauwel', de 'walgelijk gefrustreerden', en het 'egotripperij en narcisme' van de Candlelightgedichten en -dichters. Ook Jan van Veen wordt in het nummer onder vuur genomen; het zou hem volgens de liedtekst 'geen reet' kunnen schelen wat hij voordraagt, als hij maar 'betaald wordt'. Het nummer is hier op YouTube te beluisteren:

<https://www.youtube.com/watch?v=nd8IVCLSRp0>

⁶⁰⁶ Zie <https://www.youtube.com/watch?v=2bLgOt8GXAs>

⁶⁰⁷ Zelf werd ik op 15 november 2017 onaangekondigd betrokken bij een parodie op Candlelight door Domien Verschuuren, tijdens een live interview op 3FM over mijn onderzoek naar Candlelightpoëzie.

⁶⁰⁸ Zoals De Geest ook opmerkt (De Geest 2016: 218), kon Ester Naomi Perquin in 2011 probleemloos haar recensie over Menno Wigmans essaybundel *Red ons van de dichters* (2010) in *Awater* de kop 'Het geheim van Candlelight' geven, iedereen weet meteen waar ze naar verwijst (Perquin 2011: 9).

expliciet van het label. In de inleiding van de bloemlezing *Ik wou dat ik twee hondjes was. Nederlandse nonsens-en plezierdichters van de twintigste eeuw* (1982) schrijft samensteller Vic van de Reijt bijvoorbeeld: 'In deze bundel is slechts de nonsenspoëzie verzameld die uitdrukkelijk als zodanig is bedoeld. Het ongewild komische is weggelaten en daarmee [...] de lyriek die elke maandag in het programma "Candlelight" van Jan van Veen valt te beluisteren.' (Geciteerd in Meijer 1988: 405)

Soms is het onduidelijk wat het verschil is tussen de poëzie of poëtica die een dichter of criticus nastreeft en de gedichten van Candlelight die de dichter of criticus aanhaalt om een verschil te tonen. De Nederlandse dichter en essayist Jacob Groot keurde in een interview in 1980 bijvoorbeeld Candlelightpoëzie af en citeerde als voorbeeld 'Ik voel me rot / De verhouding is kapot', maar somde vervolgens aspecten op van poëzie die hij goed vindt, die stuk voor stuk toepasbaar zijn op Candlelightgedichten: een gedicht is goed als het emoties oproept, een dichter is bezig met iets zo exact mogelijk te maken, een dichter is bezig met een structuur om iets in beeld te brengen, een dichter heeft het publiek in gedachte en een dichter is serieus bezig (Diepstraten & Kuyper 1980: 127).

Anderen nemen een relativerender perspectief in wat betreft het verschil tussen Candlelightpoëzie en erkende poëzie. Poëziecriticus Guus Middag formuleerde in een bespreking van de poëzie van de Russische dichter Aleksandr Sergejevitsj Poesjkin in *NRC* bijvoorbeeld de stelling dat het enige verschil tussen sommige van Poesjkins liefdesgedichten en Candlelightgedichten het feit is dat het werk van de Russische dichter is opgenomen in erkende bloemlezingen en geschreven is door iemand die door literaire autoriteiten wordt beschouwd als 'Ruslands grootste dichter' (Middag 2005). Middag vraagt zich af of bepaalde genres zijn verschoven in hiërarchie, met als resultaat: 'het romantische liefdesgedicht uit Poesjkins tijd vinden we nu terug bij Candlelight.'

4.2 Kritiek

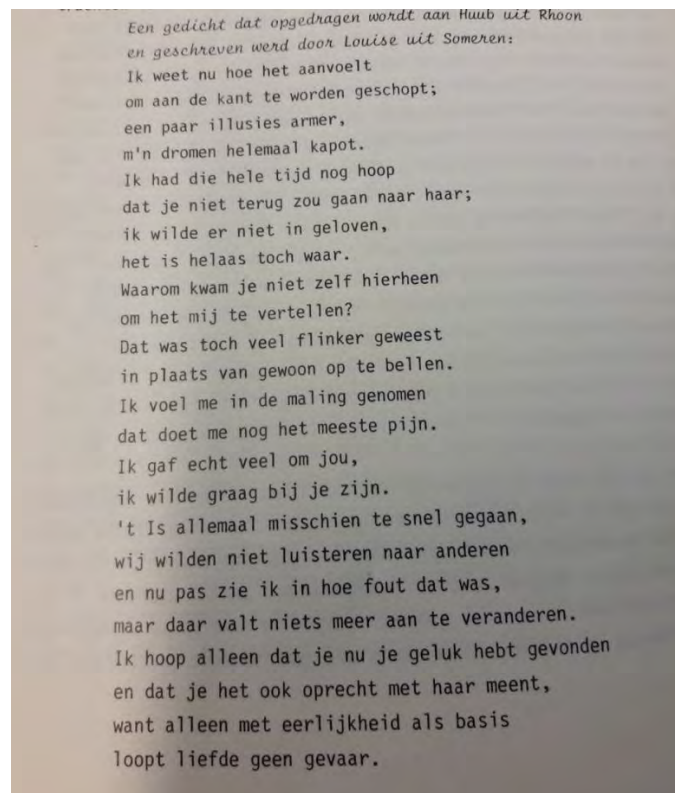
De twee meest gehoorde kritieken op Candlelightgedichten zijn dat ze clichés bevatten en dat ze zijn geschreven zonder oog voor vorm. Het clichématige zit ten eerste in het gebruik van geijkte gezegdes, uitdrukkingen en metaforen. Enkele voorbeelden uit de gedichten van Frans Put, die ik aan het eind van dit hoofdstuk bespreek, zijn 'Het lachen is me nu écht wel vergaan', 'Stort je hele wereld in', 'Ik zou staan in vuur en vlam', 'Ik was blind van verliefdheid op jou' en 'Met een lach en een traan'. Dit soort clichés zijn dode metaforen en de kleine aanpassingen (het toevoegen van 'nu écht wel' bijvoorbeeld) zorgen niet voor een revitalisering, maar voor associaties met alledaags en anekdotisch taalgebruik, die juist het clichématige benadrukken.

Ook speelt het eindrijm een rol in de kritische kijk op clichés in Candlelightpoëzie. Het rijm zorgt volgens critici bijvoorbeeld voor rijm dwang, voorspelbaarheid en onoriginale woordkeuzes. Een voorbeeld uit de poëzie van Frans Put is: 'Ik wou dat wij samen gelukkig konden zijn. / Dat we samen konden leven zonder pijn.' Zoals gezegd is het rijm hetgeen wat de luisteraars het minst waarderen aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt, dus ook onder de liefhebbers is dit als clichématig te beschouwen aspect van de poëzie niet populair. Anderzijds dragen clichés bij aan de herkenbaarheid en het therapeutische effect van Candlelightpoëzie. Juist gemeenplaatsen kunnen ervoor zorgen dat luisteraars zich herkennen in de thematiek of emoties (Scheepstra 1988; Scheepstra 1990). Bovendien zorgen algemeenheden ervoor dat luisteraars kunnen vermoeden dat bepaalde Candlelightgedichten over hen gaan of speciaal voor hen zijn geschreven.

Het commentaar op de vormloosheid van de gedichten is de tweede meest voorkomende kritiek op Candlelightgedichten. Deze komt neer op het idee dat de dichters hun emoties ongecontroleerd op papier hebben gezet – zonder over de vorm van de taal na te hebben gedacht – en het resultaat presenteren als een gedicht, terwijl het er bij poëzie juist om gaat dat er iets vormelijks met de taal gedaan is.⁶⁰⁹ Marjoleine de Vos en Wiljan van den Akker gebruiken beiden deze argumentatie in hun kritiek op Candlelightpoëzie.

De Nederlandse dichter en columnist Marjoleine de Vos legde in *De Gids* uit dat in poëzie het vormgeven van taal, 'elke vormgeving, elke poging tot ordening', troost biedt. 'Vorm geeft afstand,' schrijft ze, 'biedt misschien wel een soort hardheid die het mogelijk maakt om de emotie te tonen.' Om iets over te dragen en om iets te bewaren, legt De Vos uit, is vorm nodig. 'Dat is ook de reden waarom de amateurgedichten in het programma Candlelight ondanks hun ongetwijfeld oprechte emoties nooit vermochten te ontroeren. Er was niet meer met die emoties gedaan dan ze wat onbeholpen verwoorden. Ze waren niet verpakt in een zodanige vorm dat ze doel troffen.' (De Vos 1999: 166)

De Nederlandse letterkundige Wiljan van den Akker sprak zich op een vergelijkbare manier uit over Candlelightpoëzie.⁶¹⁰ Hij liet tijdens een lezing in 1984 een opname horen van Jan van Veen die een gedicht voordraagt, 'dat opgedragen wordt aan Huub uit Rhoon en geschreven werd door Louise uit Someren' (Afbeelding 2).



Afbeelding 2. Een Candlelightgedicht, opgedragen aan 'Huub uit Rhoon' en geschreven door 'Louise uit Someren', overgenomen uit: Van den Akker 1984: 8.

⁶⁰⁹ Precies dezelfde kritiek en argumenten zijn te vinden in sommige reacties op Instagrampoëzie. Zie het hoofdstuk over Instagrampoëzie.

⁶¹⁰ De lezing, die de titel 'Candlelight en de creativiteit. Hoe dichters dichten' droeg, sprak Van den Akker op 1 september 1984 uit als docent aan de COCMA in de Pieterskerk te Utrecht, ter gelegenheid van de opening van het vijftenzestigste cursusjaar van de Stichting centrale Opleidingscursussen voor Middelbare Akten te Utrecht.

Volgens Van den Akker heeft 'Huub uit Rhoon' 'Louise uit Someren' belazerd en haar daarvan telefonisch op de hoogte gebracht. 'Dit is een ernstig probleem,' concludeert hij na zijn parafrase van het gedicht, 'maar wat nog veel ernstiger is, is dat Louise uit Someren niet kan dichten.' (Van den Akker 1984: 9) Het gedicht is volgens Van den Akker een slecht gedicht dat iedereen aan het lachen maakt, maar dat ligt niet aan de inhoud: '[H]et gevoel is echt en bovendien is een verbroken liefdesrelatie een onderwerp waarvoor ook de grote dichters niet bepaald ongeïnteresseerd waren.' Volgens Van den Akker moet het probleem dan dus de *vorm* van het gedicht zijn: 'Het moet wel liggen aan het feit dat er hier hoegenaamd niets met de *táál* is gedaan: Louise is blijkbaar van mening dat poëzie-schrijven hetzelfde is als het spontaan laten uitstromen van machtige gevoelens.'

De meningen van De Vos en Van den Akker tonen de positie die Candlelightgedichten vaker toebedeeld krijgen vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief op poëzie: de positie van 'de Ander' ten opzichte van geconsacreerde poëzie. De belangrijkste kenmerken die Candlelightpoëzie in dit opzicht onderscheiden van 'echte poëzie', zijn de vormloosheid, het gebruik van clichés en het autobiografische. Van den Akker stelt het lyrisch ik in het door hem besproken gedicht bijvoorbeeld onomwonden gelijk aan de auteur. Hij wekt het idee dat er in Someren echt een vrouw woont die Louise heet, die echt een vriend had die Huub heette en in Rhoon woonde, die echt hun relatie beëindigde per telefoon; iets wat Van den Akker hoogstwaarschijnlijk niet zeker weet. Het betreft een gelijkstelling tussen lyrisch subject en reële auteur die zelden voorkomt in besprekingen van geconsacreerde poëzie. Blijkbaar bestaat er in de afwijkende categorie 'Candlelightpoëzie' geen twijfel over of de gedichten autobiografisch zijn.

Daarnaast concluderen zowel De Vos als Van den Akker dat de makers van Candlelightgedichten van mening zijn dat het schrijven van poëzie hetzelfde is als het spontaan laten uitstromen van machtige gevoelens. Van den Akker refereert hiermee aan William Wordsworths bekende uitspraak: 'all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings' en positioneert het gedicht in een historisch romantisch kader.⁶¹¹ 'Louise' heeft volgens Van den Akker in één keer, heel spontaan, haar gedicht op papier gezet, zonder te schrappen, te schuiven en te

⁶¹¹ In 2003 besteedde Van den Akker meer aandacht aan de relatie tussen Candlelight en de romantiek, in het openbaar college dat hij samen met Gillis Dorleijn hield ter gelegenheid van de facultaire opening van het academisch jaar 2003-2004 aan de Universiteit Utrecht. In het college, met de titel 'De Muze: een vrouw met den blik van een man', gebruiken Van den Akker en Dorleijn het programma Candlelight om de lezing te openen en te sluiten. Ze plaatsen Candlelight in een historische romantische lijn (de kop van de eerste alinea is dan ook 'Poëzie en romantiek') en die lijn laten ze beginnen bij de Tachtigers, die de opvatting introduceerden 'dat poëzie in de eerste en misschien ook wel de laatste plaats te maken heeft met de expressie van emoties' (Van den Akker & Dorleijn 2003: 6). Candlelight kent 'enkele belangrijke kenmerken van de romantische traditie', stellen Van den Akker en Dorleijn: 'Kaarslicht, stammend uit de tijd voor de grote modernisering van de wereld, past beter bij poëzie dan bijvoorbeeld tl-lampen. De herkenningmelodie, Greensleeves, kondigt een poëtische bui beter aan dan welke popmuziek dan ook. En het programma werd aan het eind van de avond uitgezonden, want gedichten op een nuchtere maag doen het minder goed.' (Idem) Ze plaatsen Candlelightgedichten, de poëzie van de Tachtigers en emotie samen aan één kant van een spectrum, met autonomistische poëzie en een autonomistische kijk op poëzie uit het modernisme aan de andere kant. Volgens Van den Akker en Dorleijn staat de autonomistische kijk op poëzie ver verwijderd van de betekenis van het woord 'poëtisch' in het alledaags taalgebruik: 'Bij het lemma "poëtisch" vermeldt Van Dale onder meer "dichterlijk gestemd: wat ben je poëtisch; een poëtische bui". U zult het met ons eens zijn dat met het "poëtisch zijn" niet bedoeld wordt: wat ben je toch goed bezig de taal op een autonomistische manier te gebruiken, zoals het modernisme ons heeft geleerd. En dat de "poëtische bui" niet bepaald in een postmodern wereldbeeld thuishoort. Het zijn regelrechte erfstukken van de romantische traditie van de Tachtigers.' (Idem) De rest van de lezing gaat overigens over vrouwen en vrouwelijkheid in de Nederlandstalige poëzie en over 'een stelselmatig en uiterst effectief literair uitsluitingsmechanisme door mannen van vrouwelijke poëzie.' (7)

herschrijven.⁶¹² Het is echter niet met zekerheid te zeggen dat het zo is gegaan. Jan van Veen geeft in interviews aan er vanuit te gaan dat de dichters hun teksten niet in één keer op papier zetten. Hij is er zelfs van overtuigd dat er bij sommige emotionele gedichten een lang schrijfproces aan vooraf gaat, dat therapeutisch kan werken voor de auteurs: 'Die praten er niet even over met iemand; die gaan een week zitten werken aan een gedicht.' (Hageman 2003)

De kritiek van De Vos en Van den Akker op de vormloosheid van Candlelightgedichten is opvallend, omdat vanuit het perspectief van de meeste gebruikers, de gedichten juist wél vorm hebben. Namelijk de vorm waaraan de meeste mensen denken wanneer ze denken aan poëzie: eindrijm, regelafbrekingen, strofebouw en (soms) een metrum. De emoties in Candlelightgedichten worden niet enkel verwoord in een taal die metaforischer is dan het alledaags taalgebruik, maar juist ook in een vorm die afwijkt van de vorm van ons dagelijks taalgebruik. Anders dan in een gesprek tussen vrienden over liefdesverdriet, kiest de dichter van het door Van den Akker aangehaalde gedicht voor eindrijm. Anders dan in een brief of e-mail over de gebeurtenissen in een relatie, wordt in het gedicht voor regelafbrekingen gekozen. Candlelightgedichten zijn juist extreem in hun vorm; extreem klassiek en traditioneel. Veel vormelijker dan bijvoorbeeld vrij vers of prozagedichten. De stem en de voordrachtswijze van Jan van Veen dragen sterk bij aan die vorm: het dramatisch voordragen van korte teksten met een nadruk op emotie en eindrijm, maakt die teksten ook tot poëzie. Candlelightgedichten belichamen in zekere zin 'de idee' van 'een gedicht'.⁶¹³

De Vos stelt dat Candlelightgedichten nooit ontroeren en Van den Akker beweert dat ze de lezer nooit laten schreien, omdat het publiek 'volstrekt geen boodschap' heeft aan dit soort gedichten (De Vos 1999: 166; Van den Akker 1984: 9). De enquêteresultaten en het succes van vijftig jaar Candlelight bewijzen echter het tegendeel. Juist door de klassieke gedichtenvorm van de teksten, betreden Candlelightgedichten het domein van 'ontroerende poëzie'.⁶¹⁴

Jacques de Vroomen, middelbare schooldocent Nederlands, schreef in 2002 in een column over Candlelight in *Tsjip/Letteren*, een vakblad voor docenten Nederlands, CKV en literatuur in de moderne vreemde talen in het voortgezet onderwijs: 'Bij het radioprogramma van Jan van Veen worden simpelweg emmers met gevoelens leeggestort. Niks gaat door de zeef van de vormgeving.' (De Vroomen 2002: 31) Net als De Vos en Van den Akker contrasteert De Vroomen hiermee emotie met vorm. De Vroomens constatering over hoe zijn leerlingen reageerden op Candlelightgedichten zijn veelzeggend. Voor een literatuurles aan zijn vijftheneumklas had hij enkele gedichten uit de negentiende bloemlezing van Candlelight gekopieerd en een bandje meegenomen waarop Jan van Veen de gedichten voordraagt. Ook had hij enkele gedichten van

⁶¹² De spontaniteit die Van den Akker hiermee toeschrijft aan de dichter is opvallend genoeg gestoeld op 'de mythe van de geïnspireerde dichter', die hij elders in dezelfde lezing onderuithaalt. Daar legt Van den Akker namelijk uit dat romantische dichters 'de mythe van de geïnspireerde dichter' hebben geïntroduceerd en in stand hebben gehouden, als reactie op de classicistische opvatting over het dichterschap. Hij plaatst de classicistische 'poeta doctus' (dichten is een vak dat je moet leren) tegenover de romantische 'poeta vates' (geïnspireerde dichter met profetische gaven). Dit beeld is een 'mythe', stelt hij, want de romantische dichters hebben ons 'beetgenomen'. Ze deden alsof ze opeens poëzie kregen ingefluisterd, maar hun kladjes laten zien dat de gedichten geconstrueerd zijn (Van den Akker 1984: 6-10).

⁶¹³ Dirk de Geest merkt ook op hoe opvallend het is dat de schrijvers van Candlelightgedichten, in zijn woorden, 'hun uiterste best doen om hun teksten zoveel mogelijk op gedichten (of wat althans met die term wordt geassocieerd) te doen lijken' (De Geest 2016: 221).

⁶¹⁴ De mondelinge vorm en de emotionele thematiek van Candlelightgedichten laten de gedichten bovendien aansluiten bij de manier waarop de grootste groep Nederlandse volwassenen in aanraking komt met poëzie: het luisteren naar gedichten die worden voorgedragen tijdens uitvaarten en bruiloften (Van der Starre 2017a: 17-18).

Martinus Nijhoff en Rutger Kopland meegenomen. ‘Daar zou ik wat later in de les mee komen,’ had hij op voorhand bedacht, ‘als duidelijk zou zijn geworden wat een *rubbish* presentator Jan van Veen iedere dag in de aanbieding heeft.’ De les liep echter helemaal anders:

[W]at ik als ‘serieus werk’ achter de hand had, kwam niet uit mijn tas, want de reactie van mijn leerlingen op de kaarslichtpoëzie gooide mijn didactische planning totaal overhoop. ‘Stom, onnozel, niks aan, sentimenteel,’ zo zouden ze waarschijnlijk oordelen, had ik tevoren bedacht. In een klassengesprek zou het ‘waarom’ van hun afkeur verhelderd kunnen worden: armoedig taalgebruik, zeer gezochte rijmen, geen vormkracht, alles rechttoe rechtaan. Hoeveel anders gingen Nijhoff en Kopland te werk. Maar er was geen sprake van kritiek. Eerder een gevoel van opluchting en bevrijding: ‘Mijnheer, eindelijk eens gedichten waar niet zo moeilijk wordt gedaan, die je gewoon kunt volgen. Kunnen we dat niet wat vaker doen in de literatuurles?’ Ik stond in mijn didactische hemd, want ze vonden de kaarslichtgedichten prachtig. Een onthutsende ervaring, want waar was ik in al die voorafgaande lessen en in al die jaren feitelijk mee bezig geweest? (De Vroomen 2002: 31)

De ‘opluchting en bevrijding’ die zijn scholieren toonden bij het beluisteren en lezen van de Candlelightgedichten geven aan dat zij deze gedichten op een radicaal andere manieren ervoeren dan de gedichten die normaliter in de klas werden besproken. De Vroomen concludeert: ‘Om door te groeien in hun latere leven moet er op school een kiem gelegd worden. Maar dat moet wel met respect voor wat ze echt vinden en voelen.’ (De Vroomen 2002: 31) Candlelightpoëzie wordt hier als instappoëzie gepresenteerd: als een toegankelijke ingang tot meer (andere) poëzie. De reacties van De Vroomens leerlingen bieden een inkijk in de manier waarop veel mensen, niet alleen scholieren, Candlelightpoëzie ervaren. Zoals de enquêteresultaten aangeven, vinden mensen het belangrijk dat Candlelightgedichten begrijpelijk zijn en raken. De Vroomen heeft door deze ervaring zijn mening over de poëzie die Jan van Veen voordraagt bijgesteld. Wat hij eerst enkel als ‘*rubbish*’ zag, ziet hij sinds de beschreven les als een potentie; Candlelightgedichten als een type poëzie die aansluit bij de meningen en emoties van de leerlingen (‘wat ze echt vinden en voelen’) en die een opstap kan zijn naar meer poëzie.

De mogelijkheid voor het publiek om hun eigen gevoelens in de gedichten te herkennen lijkt voorop te staan. Letterkundige Ton Anbeek nam in zijn artikel ‘Richtlijnen voor analyse en interpretatie van poëzie’ uit 1982 in *Forum der Letteren* Candlelightgedichten als voorbeeld van een type poëzie dat voldoet aan verwachtingen die bestaan over het lezen van poëzie: ‘[O]ok de consumenten van triviale poëzie (zoals men die vindt in vrouwentijdschriften⁶¹⁵ en kan horen in het populaire radioprogramma “Candlelight”) zien gedichten als een vorm van taalgebruik waarin bij uitstek algemeen-menselijke emoties worden uitgedrukt (“uniek” en toch “exemplarisch”).’ (Anbeek 1982: 245)

Menno Wigman erkende in *Awater* in 2002 (later opgenomen in *Red ons van de dichters* (2010)), anders dan De Vos, Van den Akker en De Vroomen, dat Candlelightgedichten juist zeer op vorm zijn gericht. Toch, of eigenlijk juist *daarom*, vindt hij Candlelightgedichten slecht. Hij vergelijkt

⁶¹⁵ Door het samen noemen van poëzie ‘in vrouwentijdschriften’ en Candlelightpoëzie, geeft Anbeek een gegenderde kijk op Candlelightpoëzie, die te vergelijken is met de gegenderde kijk op Instagrampoëzie (zie het hoofdstuk over Instagrampoëzie). Anderen deden dit ook, vaak op negatieve, denigrerende manieren. Giel van Strien schreef bijvoorbeeld in tijdschrift *Passionate*: ‘Ik weet niet hoe het u vergaat, maar ik krijg kromme tenen wanneer ik zo’n huismoedertje krakkemikkig hoor rijmen over het enorme leed dat haar wordt aangedaan. Iedereen heeft makkelijk praten, maar zij is zo zielig en alleen. Want haar man is weggelopen. En na het aanhoren van haar goedbedoelde, maar zo verschrikkelijk armzalige Candlelight-poëzie kan je die man alleen maar gelijk geven. Dat hij nog zo lang gebleven is? vraag je je dan af.’ (Van Strien 1996: 4)

een Candlelightgedicht met een gedicht van Gerard Reve en concludeert dat beide gedichten toegankelijk en tragisch zijn, maar dat het gedicht van Reve veel beter is dan het Candlelightgedicht (Wigman 2002: 6). Om zijn mening te beargumenteren plaatst hij de ‘stinkende rijm’, de ‘kinderlijke rijmwoorden’, het ‘kreupele ritme’ en de ‘afgekloven uitdrukkingen’ van het Candlelightgedicht tegenover ‘geen onnozel rijmwoord’, ‘geen tergend modieuze uitdrukking’ en een ‘superieure vergeefsheid’ in het gedicht van Reve. De tekst van Reve is volgens Wigman een ‘volmaakt tijdloos gedicht’, terwijl het Candlelightgedicht ‘geen poëzie’ is (wel een gedicht) en een ‘vieze smaak in de mond’ achterlaat. Wigmans onderscheid tussen ‘poëzie’ en ‘gedicht’ is vergelijkbaar met de manier waarop Jan van Veen de teksten die hij voordraagt onderscheidt van de teksten van erkende en professionele dichters. Ook het publiek vindt de teksten die Van Veen voordraagt tijdens Candlelight voornamelijk vallen onder ‘gedichten’. Bij Wigman lijkt het verschil tussen de termen samen te vallen met een verschil in kwaliteit; op dat aspect van de relatie tussen ‘poëzie’ en ‘gedicht’ ga ik in het hoofdstuk over Instagrampoëzie uitgebreider in. Naast de termen die gebruikt worden voor de teksten die Van Veen voorleest en de kritiek die bestaat op Candlelightpoëzie, zijn de economische aspecten van Candlelightgedichten, die ik hieronder bespreek, ook onderdeel van de spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’.

4.3 Economie

‘Candlelight is een kleine industrie,’ schreef *de Volkskrant* in 2003. Een blik op de vele manieren waarop Jan van Veen de merknaam gebruikt, toont inderdaad een jarenlang opgebouwd circuit van Candlelightproducten en -concepten. Van de meer dan twintig bloemlezingen werden speciale edities voor de Blokker en het Kruidvat gemaakt en in 1996 kreeg hij een gouden cd voor een Candlelight-album waarvan vijfenzeventigduizend exemplaren werden verkocht (Van den Berg 2003). Naast zijn werk als radio-dj heeft Van Veen altijd meerdere nevenactiviteiten uitgevoerd. In 1972 volgde hij zijn schoonvader Dirk Verweij, oprichter en eigenaar van radio Veronica, op als directeur van het textielbedrijf Universum en was hij eigenaar van de platenmaatschappij Black Night Productions (Van den Berg 2003; Koelewijn 2014). Vanaf 1977 was hij bovendien mede-eigenaar van restaurant Candlelight, vanaf 1978 eigenaar van het panty- en sokkenmerk ‘Candlelight’ en vanaf 2008 eigenaar van een Candlelight-datingsite en een Candlelight-tijdschrift (De Telegraaf 1977: 7; Stuurup 1992: 33; Van den Berg 2003; Agterberg 2008).⁶¹⁶

Deze ondernemingen (die wisselend succes hadden), waren grotendeels gebaseerd op Van Veens bekendheid als ‘Mr. Candlelight’; faam die hij te danken had aan het voordragen en uitgeven van poëzie van luisteraars, die hij daarvoor niet betaalt. ‘Ik ben een zakenman’, zei van Veen geregeld in interviews. ‘Ik kan alles verkopen.’ (Van den Berg 2003)

4.4 Materiële code

De materiële code van Candlelightgedichten kent verschillende lagen, die ik hieronder bespreek: de laag van de brieven, Van Veens stem, de muziek en het radioprogramma.

De eerste laag is die van de brief die de auteur van het gedicht heeft geschreven en opgestuurd naar Jan van Veen. Vroeger gebeurde dit uitsluitend per opgestuurde papieren brief,

⁶¹⁶ Bij de lancering van de Candlelight-datingsite vertelde Van Veen bij het televisieprogramma *De Wereld Draait Door* dat zijn gedichtenprogramma *Candlelight* eigenlijk het eerste datingprogramma in Nederland was, ‘immers ene “A.” uit die en die plaats wilde een gedicht voor laten lezen aan zijn/haar (geheime) liefde met die en die naam’ (Agterberg 2008). Zie vooral Stuurup 1992 voor een overzicht van het merk *Candlelight* en een interview met Van Veen over zijn ondernemerschap.

tegenwoordig versturen luisteraars hun poëzie vooral digitaal. Volgens Van Veen maakt de keuze voor de tekstdrager wel degelijk uit. ‘Tegenwoordig stroomt de e-mailbox vol,’ vertelde hij in 2010, ‘toch blijft het gedicht dat per post binnenkomt, het beste. Want dan heeft iemand de moeite genomen om een pen te pakken, een brief te schrijven, die vervolgens te vouwen, er een postzegel op te plakken en ‘m in de brievenbus te stoppen.’ (Bruls 2010: 33)

De papieren brieven geven bovendien meer bloot over de desbetreffende dichters. Het briefpapier, het handschrift en andere aspecten van de materiële code van de gedichten kunnen invloed hebben op Van Veens selectie en voordracht. Meer dan eens ontvangt Van Veen ‘half door tranen uitgewiste epistels, waarin hem complete liefdesdrama’s uit de doeken worden gedaan’, schreef Van den Berg in 2003 naar aanleiding van een gesprek met Van Veen. ‘Als ze op de zijkant konden schrijven, zouden ze het ook doen’, vertelde de radiopresentator (Van den Berg 2003).⁶¹⁷ De emotie, die zo centraal staat in de linguïstische code van Candlelightgedichten, zit dus ook deels in de materiële code vervat.

De tweede laag in de materiële code is de stem van Jan van Veen. In die stem zit de emotie uit de linguïstische code vervat. Van Veens stem is al meer dan vijftig jaar de kenmerkende drager van de gedichten. Het ‘zoetgevooisde’ (Scheepstra 1988), ‘omfloerste warme’ (Scheepstra 1990), ‘donkerbruine’ (Takken 2019a), ‘onmiskerbare zware, lage, bijna brommend’ (Bruls 2010), ‘gedragen, donkere’ (Koelewijn 2014) en ‘donkerwarme stemgeluid’ van de presentator dat ‘bekwaam smartelijk trilt van emotie’ (Haagmans 1991: 2) en de gedichten ‘met veel gevoel’ laat klinken (Het Vrije Volk 1976: 9), is het meest karakteristieke aspect van het programma. Zoals eerder aangehaald, is de voordracht van Van Veen het meest gewaardeerde onderdeel van Candlelightpoëzie.

Van Veen draagt de gedichten al vijftig jaar op ongeveer dezelfde wijze voor: met een trage, diepe stem en een licht (Zuid-)Hollands gekleurd accent, met een r-klank die altijd een wrijfklank is en langgerekte sjwa’s die ‘gekleurd’ zijn naar een i-klank.⁶¹⁸ Ook zijn intonatie, waarmee hij vaak het laatste woord van een zin of regel benadrukt, is kenmerkend. Net als de manier waarop hij eindrijm met pauzes aankondigt en accentueert. Van Veens stem is zo kenmerkend, dat die geregeld is ingezet voor andere doeleinden. Zo kwam Van Veen in 2009 langs in het Glazen Huis van Serious Request om gedichten van luisteraars voor te dragen in ruil voor een donatie aan het goede doel. Ook las hij in 2012 voor de Museumnacht een bloemlezing voor van de meest gepassioneerde liefdesbrieven uit Het Utrechts Archief. Bovendien gebruikte hij zijn stem meermaals voor advertenties. ‘Geen dj sprak zo veel commercials in als Van Veen’ schreef de Nederlandse journalist en schrijver Auke Kok in zijn geschiedenis van de radiozender Veronica; van reclamespots voor ‘nylons van allure’, ringen van Briljant (‘maakt u charmant’), tot automerken, dansscholen en de Media Markt (geciteerd in Knipschild 2012). Daarnaast was zijn stem in verschillende singles te

⁶¹⁷ De opmerkingen van Van Veen in interviews over Candlelight moeten soms met een korreltje zout worden genomen, zoals deze over ‘half door tranen uitgewiste epistels’, wat wellicht figuurlijk opgevat moet worden. Sommige details in zijn verhalen over vijftig jaar Candlelight variëren per interview, zoals het aantal gedichten dat hij ontving na het voorlezen van het eerste gedichten op de radio. Ook moet rekening gehouden worden met het feit dat Van Veen, net als alle bekende personen, over zijn *posture* onderhandelt met de media en het publiek. Zijn imago als ‘romanticus’ en ‘Mr. Candlelight’, zoals verschillende media hem hebben genoemd, onderhoudt hij zelf deels in interviews en fotoshoots. Een belangrijk onderdeel van zijn *posture* is dat Van Veen altijd respectvol blijft tegenover de amateurdichters die hem gedichten sturen; wanneer journalisten hem proberen te laten toegeven dat hij ook om de gedichten moet lachen, geeft hij altijd antwoorden die gespeend zijn van spot of (leed)vermaak.

⁶¹⁸ Voor het uitwerken van deze beschrijving van Jan van Veens accent en uitspraak gaat mijn dank uit naar Marc van Oostendorp.

horen als voice-over en in 1978 sprak hij een Nederlandstalige versie van het hoorspel 'The War of the Worlds' in.

Van Veen spreekt over het voordragen van Candlelightgedichten als een kunst en een ambacht. In het eerste decennium van het programma was hij naar eigen zeggen zo'n zes uur per uitzending bezig met de voorbereidingen (Van Dijk 1976: 6). 'Weet je wat het belangrijkste is bij het lezen van een gedicht?' zei hij in 2014 tegen Rinske Koelewijn, 'Stilte. De pauzes. De komma's. Het gevoel dat je erin legt.' (Koelewijn 2014; zie ook Haagsmans 1991: 2) Die pauzes en komma's moet hij vaak zelf aan de gedichten toevoegen. Voorafgaand aan de voordracht plaatst hij tekens in de geselecteerde gedichten om de voordracht te laten slagen (Hunfeld 1988: 13). Toen in september 2014 Radio 100% NL ter viering van Van Veens vijftigste jaar in het radiopak de wedstrijd 'So You Think You Candlelight' organiseerde, waarin bekende Nederlanders gedichten van luisteraars voordroegen in de stijl van 'Mr. Candlelight', gaf Van Veen aan winnaar Jeroen van der Boom het advies mee om tijdens zijn eenmalige optreden als gastpresentator bij Candlelight vooral op de pauzes te letten. Op die momenten zit namelijk de meeste emoties, legde Van Veen uit (Radio.nl 2014b; 100p.nl 2014).

Ook voert Van Veen soms uitgebreidere tekstuele wijzigingen door in de gedichten die hij voordraagt: 'In de uitverkoren teksten wil hij nog weleens wat veranderen. Een woordje weg of erbij, net zo lang tot het klopt als hij het hardop leest.' (Van den Berg 2003) Dit aanpassen van andermans gedichten gebeurt vaker bij poëzie buiten het boek, zoals bij straatpoëzie en poëzie in rouwadvertenties. Die aanpassingen hangen vaak samen met de materiële code en dat is hier ook het geval: het toevoegen van komma's en het weghalen en toevoegen van woorden zijn ingrepen die bijdragen aan Van Veens voordracht, dat zo'n belangrijk en betekenisvol kenmerk is van Candlelightpoëzie.

Van Veen vertelt in verschillende interviews dat het voor hem essentieel is om de gedichten voor te dragen in een rustige omgeving waarin hij zich kan concentreren. 'Ik zit dan met zo'n gedicht in de studio en kan tijdens de uitzending absoluut niemand om me heen velen. Afgeleid worden door iets buiten of achter mij om zou funest zijn. Bovendien moet ik die avond helemaal vrij zijn van mijn werk. Ik kan niet van een zakelijke bespreking, hup, weg, gauw, gauw dat programma presenteren. Dat is één keer gebeurd en dat werd niks, helemaal niks.' (Hunfeld 1988: 13)

Van Veen lijkt zich bewust van het feit dat zijn stem als drager van de gedichten invloed heeft op de betekenis van de poëzie. Wanneer in 1988 interviewer Margriet Hunfeld bekent om verschillende gedichten in zijn Candlelightbloemlezingen te hebben gelachen, geeft Van Veen aan dat het lezen van de gedichten anders is dan het beluisteren van de gedichten en dat het ook nog uitmaakt of hij diegene is die de gedichten voordraagt en op welke locatie dit gebeurt. 'Kijk, als ik het nu, hier, in mijn kantoor, zou voorlezen, klinkt dat heel anders. Dan krijg ik daar misschien ook iets spottends bij. Maar zodra ik werk, gebruik ik mijn stem en die heeft zich in de loop der jaren toch in een bepaalde richting gevormd.' (Idem) Journalisten trekken vergelijkingen met andere artiesten, zoals de begin negentiende-eeuwse voordrachtskunstenaar Albert Vogel. 'Het echte geheim van Candlelight schuilt natuurlijk in de stem van de presentator. Van Veen neemt elke tekst serieus. Een kreupel ritme, een minder handige beeldspraak of een open deur ("het leven gaat door") – Van Veen leest het zoals de voordrachtskunstenaar Albert Vogel de precieuze volzinnen van Couperus declameerde. In de diepste regionen van zijn bas klinken medeleven en bekommernis mee. Minieme aarzelingen en forse klemtonen ("alleen. . . met al mijn PIJN") suggereren dat de radiomaker het leed aan den lijve ervaart.' (Van den Berg 2003) Van Veens stem *maakt* de teksten poëzie, vinden sommigen. Zijn stem is zo kenmerkend poëtisch, dat die volgens Harry Huizing zelfs de tussenteksten

tot poëzie maakt: '[Die] zwoele stem, die zelfs van de verbindingsteksten, ook de meest prozaïsche, nog poëzie weet te

maken. Zoals wanneer een grammofoonplaat even te laat wordt ingezet: "En zo'n seconden lange stilte / kan ongestoord / gebeuren in een programma als dit / Als je in plaats van cassette 1 / een schuif openveegt, van cassette 2 / De betrekkelijkheid van het leven / van een live-programma als dit". Ik heb de streepjes er maar even tussengezet [sic] om te laten zien dat het poëzie is.' (Huizing 1976: 35)

De kracht van de stem van Jan Van Veen zit ook vervat in het feit dat ze *enkel* een stem is, zonder beeld; een bewuste keuze van de presentator. Tijdens de televisie-uitzendingen van *Candlelight* bleef Van Veen 'zorgvuldig buiten beeld omdat, vindt hij, zo veel mogelijk aan de fantasie van de kijkers en luisteraars dient te worden overgelaten.' (Het Vrije Volk 1987) Zijn stem blijft een lichaamloze stem⁶¹⁹, ook wanneer de poëzie die hij voordraagt getransporteerd wordt naar een visueel medium. Toen de AVRO op Kerstavond eens tachtig luisteraars naar de studio haalde, gingen de meesten gedesillusioneerd naar huis. Voor hen was de magie weg, vertelde Van Veen achteraf, iets wat hij goed kon begrijpen: 'Ik was altijd gek op het hoorspel Paul Vlaanderen. Toen woonde ik een opname bij. Ik zag het: het grindpaadje, de krakende trap, de piepende scharnieren, de acteurs rond de tafel lezend van papiertjes.' (Haagmans 1991: 2) De spanning tussen illusie en werkelijkheid speelt een grote rol voor *Candlelight*. Een deel van de opgewekte materiële code is schijn. 'Jan van Veen blijkt in het echt de vleesgeworden anti-climax van wat je achter die stem fantaseert', schreef een journalist in 1991. 'Dat hij *Candlelight* in de studio presenteert tussen het flakkerende kaarslicht, zoals de legende wil, ontkent hij met een ironisch lachje. "Ik doe wel de tl-buis uit." zegt hij. "Ik gebruik een uittreklamp, zo eentje met een veer, om goed te kunnen lezen."' (Idem)

De spanning tussen illusie en werkelijkheid bij *Candlelight* zit ook vervat in de vraag of de voordrachten live zijn of niet. In de begintijd van het programma, bij Veronica en de AVRO, droeg Van Veen de gedichten live voor op de radio. Tijdens zijn periode bij Sky Radio veranderde dit; hij begon de gedichten op voorhand bij hem thuis op te nemen, in 'een studio in huiskamersfeer', '[v]olledig afgesloten van de buitenwereld', samen met geluidstechnicus Ad Bouman, die Van Veens stemtest afnam toen hij in 1964 bij de radio solliciteerde (Bruls 2010: 33; Koelewijn 2014). Toch bleef Van Veen op de radio de indruk wekken dat zijn voordrachten live waren (Van den Berg 2003). De beslissing om de gedichten op voorhand op te nemen had als voordeel dat Van Veen eventuele fouten tijdens de voordracht kon verbeteren. 'Fouten maken is funest. Zo'n gedicht is voor de maker evenveel waard als de Nachtwacht voor Rembrandt.' (Bruls 2010: 33) Een nadeel was dat Van Veen geen controle meer had over de rest van de uitzending; de muziekcoördinator van Sky Radio koos wat er tussen de gedichten klonk. 'Ik zou zelf heel andere dingen draaien, reken maar', vertelde hij destijds (Van den Berg 2003).

Die inbedding van de gedichten in een radioprogramma met muziek heeft te maken met de derde laag van de materiële code, namelijk het gehele radioprogramma als context van de poëzie. In 1976 vertelde Van Veen dat hij de muziek uitkoos op basis van de gedichten die hij tijdens het programma voordroeg, niet andersom, en lichtte toe: 'Er gaat een hoop tijd in zitten. Je moet passende muziek uitzoeken. Je kunt bijvoorbeeld niet een stamper van The Troggs er tussendoor gooien, want dan rollen de mensen van schrik hun nest uit.' (Van Dijn 1976: 6)

⁶¹⁹ Stemmen in geluidsopnames worden ook wel 'deboned voice' (Kahn 1992: 7) en 'disembodied' (Bernstein 1998: 10) genoemd.

De populariteit van Candlelight hangt volgens de presentator samen met de manier waarop hij gedichten met muziek combineert. Die combinatie is in zijn woorden de ‘gouden formule’ van Candlelight (Van den Berg 2003). Nadat Sky Radio zijn programma schraptte, zei Van Veen dat hij in onderhandeling was met verschillende radiostations en dat sommige zaken daarbij erg belangrijk voor hem waren. Hij wilde bijvoorbeeld hoe dan ook ‘de zeggenschap terug over de muziek die rondom de gedichten wordt gedraaid’, want de gedichten hebben volgens hem een bepaald soort ‘Candlelightmuziek’ nodig om tot hun recht te komen (Hageman 2003); te weten, een mix van romantische popklassiekers uit de jaren zeventig en tachtig en ‘easy listening’-nummers die op dat moment in de hitlijsten staan.

Daarnaast kent het programma een aantal muzikale ‘motieven’, die altijd terugkomen en het programma karakteriseren. De herkenningmelodie is ‘Can I Get There By Candlelight’ van de Ierse zanger David McWilliams, een nummer dat zowel in relatie staat tot de titel van het programma, als tot de ‘listening space’ van sommige luisteraars (namelijk de auto, waarmee mensen, net als in het de songtekst, van plek A naar plek B willen komen).⁶²⁰ Daarnaast worden de gedichten ingeluid met de beginmaten van het nummer ‘Greensleeves’ of het nummer ‘The Green Leaves of Summer’, beide in de uitvoering van Mantovani, waarop dan ook de rest van het gedicht wordt voorgedragen. De vaste ‘slot-tune’ is ‘Goodnight’ van The Beatles, waarmee Van Veen afscheid neemt van de luisteraars.

Vooraf het nummer ‘Greensleeves’ is kenmerkend geworden voor Candlelight. Iets waar Van Veen zich bewust van is. ‘Greensleeves hoort er voor mij het meest bij,’ vertelde hij in 2018, ‘het is in Nederland zelfs hét lied voor gedichten geworden. Als iemand in een televisieprogramma een gedicht voordraagt, wordt geheid Greensleeves eronder gepleurd.’ (Onkenhout 2018)⁶²¹

Ook andere onderdelen van de parateksten van de gedichten gaan een relatie aan met de poëzie, zoals de aankondigingen, de reclames en het nieuws. In de aankondigingen van de gedichten noemt Van Veen vaak de naam van de dichter; meestal een voornaam en een woonplaats, soms een pseudoniem. Ook plaatst hij soms het gedicht in een thema of leest hij een deel van de bijbehorende brief of e-mail voor. Het nieuws gaat vooral een relatie aan met de gedichten wanneer er inhoudelijke overeenkomsten zijn. Op die momenten raken de materiële code en de linguïstische code van de Candlelightpoëzie met elkaar verward. Dit gebeurde bijvoorbeeld tijdens een speciale thema-uitzending over de MH17-vliegramp op 23 juli 2014, een dag van nationale rouw, toen Van Veen gedichten van luisteraars voordroeg die thematisch overeenkwamen met de nieuwsuitzendingen in het programma.

Hieronder presenter ik material readings van vier typische Candlelightgedichten; drie van Frans Put en één van de dichter ‘Maud’.

4.4.1 Material readings

Drie gedichten van Frans Put

Van Frans Put droeg Jan van Veen tussen 2009 en 2011 vijf gedichten voor in zijn programma Candlelight op Radio 100% NL. In de parateksten van die gedichten noemt Van Veen de auteur één keer bij de voor- en achternaam, drie keer enkel bij de voornaam en één keer bij voornaam en woonplaats. De vijf parateksten bevatten bovendien informatie die expliciet gekoppeld wordt aan de

⁶²⁰ In de jaren zeventig verving Van Veen de versie van McWilliams voor korte tijd door de versie van Rob de Nijs en Lennart Nijgh: ‘Zet een kaars voor je raam vannacht’.

⁶²¹ Tijdens het interview waarin Van Veen deze uitspraken deed, ging de telefoon van de radio-dj af en merkte de journalist op dat de ringtone de melodie van ‘Greensleeves’ was (Onkenhout 2018).

reële auteur. De materiële code vormt hierdoor een aanleiding om de vijf gedichten autobiografisch te lezen.

Duidelijk is dat Frans Put trots is op zijn gedichten en op het feit dat Van Veen er vijf heeft voorgedragen bij Candlelight. Zijn zoon, Stanley Put, uploadde de audio-opnames van Van Veens voordrachten op YouTube; vaak op dezelfde dag als de uitzending van het gedicht op Radio 100% NL, soms enkele dagen erna.⁶²² Als beelden bij de audio-opname gebruikte hij onder andere het logo van Candlelight en foto's van brandende kaarsen. De vijf video's zijn bij elkaar meer dan vijftigduizend keer bekeken.⁶²³ De YouTube-video's staan bovendien *embedded* op de persoonlijke website Van Frans Put (Put 2018), met eronder de uitgeschreven gedichten, op een *wall paper*-achtergrond van een blauwe lucht met witte wolken (Afbeelding 3). Daarnaast plaatste Frans Put enkele van zijn gedichten op de website 1001gedichten.nl, waaronder onderstaand gedicht 'Ik voel me rot', waar hij als uitleg bij vermeldt dat Jan van Veen het heeft voorgedragen tijdens Candlelight.⁶²⁴ Hieronder bespreek ik drie van de vijf gedichten van Frans Put die Jan van Veen voordroeg op de radio.⁶²⁵

Op dinsdag 31 maart 2009 sprak Jan van Veen op de muziek van 'The Green Leaves of Summer' in de uitvoering van Mantovani de woorden:

Mijn vrouw is na zesentwintig voor mij gelukkige jaren bij me weggegaan
Nu al ruim twee maanden geleden
Ze hield niet meer van mij
De enige manier om uit mijn ellende te komen, was het schrijven van gedichten
En een van die gedichten wil ik graag met andere lotgenoten delen
'Ik voel me rot'
Een gedicht van Frans Put

Deze paratekst wekt in het begin het idee dat Van Veen reeds begonnen is met de voordracht van een gedicht. Dit komt zowel door de linguïstische code (Van Veen spreekt in de ik-vorm over een persoonlijke ervaring waar hij normaliter niet over zou praten als radio-dj), als door de materiële code (muziek van Mantovani klinkt en Van Veen spreekt traag, beladen en laat stiltes vallen).⁶²⁶ Wanneer van Veen over 'het schrijven van gedichten' spreekt, wordt duidelijk dat hij een introductie aan het geven is voor een gedicht en dat die introductie hoogstwaarschijnlijk met het gedicht is meegestuurd. Het noemen van een gedichtentitel en de naam van dichter bevestigen dit.

⁶²² 'Ik voel me rot': <https://www.youtube.com/watch?v=Jz2wnSofokM>

'Laten gaan': <https://www.youtube.com/watch?v=mtfSVgygO98&t=23s>

'Sorry': <https://www.youtube.com/watch?v=oOhT7vbbNFg>

'Respect': <https://www.youtube.com/watch?v=QsBlvEc9gdg>

'2 jaar later': <https://www.youtube.com/watch?v=37yoipaybxs>

⁶²³ Stand van zaken juni 2020.

⁶²⁴ Zie https://www.1001gedichten.nl/gedichten/13740/ik_voel_me_rot/

⁶²⁵ De twee gedichten van Frans Put die ik niet bespreek zijn 'Sorry' en '2 jaar later'; de twee laatste gedichten die Van Veen van Put voordroeg op de radio. 'Sorry' bestempelde Van Veen als 'Gedicht van de week' in de eerste week van 2010. Hij droeg het gedicht op 3 januari 2010 op Radio 100% NL, op de klanken van 'Greensleeves'. Op 1 februari 2011 las Van Veen '2 jaar later' voor op 'The Green Leaves of Summer'. In de inleiding van dat gedicht legt hij uit dat Put het gedicht schreef en inzond 'Om te laten zien / Dat er na regen / Altijd / Weer zonneschijn zal zijn'. Net als Puts andere gedichten lijkt dit gedicht hiermee een boodschap te zijn aan 'lotgenoten' die iets vergelijkbaars hebben meegemaakt. Put lijkt met de tekst zijn publiek een hart onder de riem te willen steken.

⁶²⁶ Het is dus op basis van enkel de materiële code niet mogelijk om de paratekst van het gedicht te onderscheiden van de tekst van het gedicht.

Deze inleiding bevat expliciete verwijzingen naar de rol die Candlelight speelt voor het publiek. Niet alleen laat de intro blijken dat het schrijven van gedichten voor veel Candlelightdichters een vorm van therapie is ('De enige manier om uit mijn ellende te komen, was het schrijven van gedichten'), de tekst geeft ook een inkijk in de redenering die schuilgaat achter het insturen van gedichten naar het programma ('En een van die gedichten wil ik graag met andere lotgenoten delen'). Bovendien geeft de paratekst impliciet blijk van Puts eigen overtuiging dat het horen van een gedicht van iemand anders over iets wat je zelf ook hebt meegemaakt je kan helpen; Put gelooft blijkbaar dat de therapeutische waarde van gedichten ook voor de luisteraars kan gelden. Hij vindt het kennelijk waard om zijn gedicht te delen, in plaats van het alleen te schrijven voor zichzelf. Het feit dat Van Veen het gedicht gekozen heeft om voor te dragen geeft aan dat ook de radiopresentator gelooft in die waarde. Puts gedicht heeft Van Veen blijkbaar als 'bruikbaar' gecategoriseerd (zie Van den Berg 2003) en in dit geval is 'bruikbaar' vrij concreet: het delen van leed met lotgenoten. Dit gedicht is daarom een duidelijk voorbeeld van wat Van Veen in interviews als de kern van Candlelight beschrijft en bestempelt als 'gedeelde smart is halve smart' (zie Hunfeld 1988: 13; 100p.nl 2018).

Na de inleiding laat Van Veen een pauze van zeven seconden vallen, waarin 'The Green Leaves of Summer' tot een muzikale climax klimt. Dit onderdeel van de materiële code is een duidelijk signaal dat het gedicht er nu daadwerkelijk aankomt. Van Veen begint dan met het voordragen van het gedicht⁶²⁷:

Ik voelde het al toen ik vanochtend opstond
Een diepe dip is wat ik vond
Een gevoel van grote leegte en verdriet
Een gelukkig leven dat ik achter me liet
Een toekomst met een en al onzekerheid
En niets dat mij daar nu uit bevrijdt
Kon ik maar die knop omdraaien
Een beetje geluk voor de toekomst, nu alvast zaaien
Ik moet toch eens uit die nachtmerrie ontwaken
En het dagdromen, zal ik toch moeten gaan staken
Ik mis het gevoel van geluk, het gevoel van innerlijke rust
Ik zal toch door moeten gaan
Dat is een must
Het lachen is me nu écht wel vergaan
En ongeloof heeft nu dan ook weer vrij baan
Van de ene op de andere dag
Stort je hele wereld in
Wat heeft het leven voor mij
Nu nog voor zin
Ik rook maar weer een sigaret
Geen sterveling die daar op let
Ik kan het nu zelfs niet van me afschrijven
De herinnering aan het geluk
Zal dan ook altijd blijven
Ik zal voor de toekomst mijn schouders eronder moeten zetten

⁶²⁷ Ik heb tijdens het transcriberen regelafbrekingen toegevoegd op de momenten waarop Van Veen een stilte laat vallen.

En alle herinneringen
Daar
Moet ik niet meer op letten

Het gedicht kent eindrijm, dat in de voordracht van Van Veen voornamelijk als gepaard rijm wordt gepresenteerd en dwingend werkt. Van Veen kiest er bijvoorbeeld voor om 'must' in de dertiende regel op z'n Nederlands uit te spreken, zodat het rijmt met 'rust' in de elfde regel. De declamator last vaak een pauze in aan het eind van een grammaticale zin, waardoor het gedicht weinig enjambementen kent. Op het eind van de tekst laat hij de meest opvallende stiltes vallen: 'Daar' komt daardoor in zijn voordracht los te staan. Die *foregrounding* legt geen inhoudelijk nadruk op dat woord, maar kondigt vooral aan dat het slot van het gedicht bijna bereikt is. Dat slot is een vooruitblik naar 'de toekomst' en bevat de voornemens van de ik-figuur.

Hoe het met die voornemens gaat, krijgen de luisteraars van Candlelight acht maanden later te horen. Op 10 november 2009 draagt Van Veen namelijk voor de tweede keer een gedicht voor van Frans Put, wederom met 'The Green Leaves of Summer' van Mantovani op de achtergrond. Dit keer luidt de inleiding tot het gedicht:

Een gedicht dat ik opdraag aan haar
Waar ik toch nog smoorverliefd op ben
Ondanks het feit dat zij, na 26 gelukkige jaren, bij mij is weggegaan
Frans, schrijver van het gedicht 'Laten gaan'

Dit keer is het gedicht gericht aan de geliefde die is weggegaan. Dat blijkt niet alleen uit de paratekst, waarin het gedicht aan 'haar' wordt opgedragen, maar ook uit het gedicht zelf, waarin een ik-figuur een 'jij' aanspreekt. Anders dan 'Ik voel me rot', is 'Laten gaan' dus een lyrisch gedicht. De luisteraars worden, nog meer dan normaliter het geval is bij lyriek, in de positie van 'afluisteraars' geplaatst, doordat in de paratekst benoemd wordt wie er in de poëzie wordt aangesproken (al gebeurt dat niet bij naam). Van Veen begint na een pauze van twaalf seconden, waarin hij wederom wacht tot het hoogtepunt van de klim in de melodie, met het voordragen van het gedicht:

Wat zou het zijn
Als ik de tijd terug kon draaien
Ik zou staan in vuur en vlam
In lichterlaaie
Wat zou het zijn
Als ik geluisterd had
Ik zou hebben op onze toekomst
Meer vat
Waren mijn ogen maar opengegaan
En jouw geluk niet in de weg gestaan
Ik had moeten zien dat jij niet gelukkig was, maar
Helaas
Ik liep niet in dezelfde pas
Ik was blind van verliefdheid op jou
Een puinhoop
Is wat ik nu aanschouw
Ik wou dat wij samen gelukkig konden zijn

Dat we samen konden leven zonder pijn
Dat wij konden genieten van alles om ons heen
Dat we samen konden zijn
Eén
Plus één
Is één
Nu moeten wij weer
Tot onszelf komen
En ieder voor zich
Zijn eigen dromen dromen
Ons leven en gedachten
Weer brengen in evenwicht
Zodat wij weer hebben
Een reëel vooruitzicht
Met een lach en een traan
Maar ik weet
Ik moet je laten gaan

De terugkerende stijlmidelen in dit gedicht zijn volrijm (door Van Veens voordracht voornamelijk eindrijm, net als in het eerste gedicht), herhaling (vooral parallelisme en anaforen) en inversie. Dat laatste stijlfiguur lijkt vooral in dienst te zijn van het rijm ('had' rijmt nu bijvoorbeeld op 'vat', en 'jou' op 'aanschouw'), maar het zorgt er ook voor dat bepaalde woorden benadrukt worden die in de standaard woordvolgorde geen nadruk zouden krijgen, waaronder 'toekomst', 'puinhoop', 'evenwicht' en 'vooruitzicht'; termen die de kern vatten van de dramatische maar optimistische toon van het gedicht. De voordracht van Van Veen, onderdeel van de materiële code, accentueert het volrijm en de inversie, beide onderdeel van de linguïstische code. Van Veen doet dit door, zoals vaker, nadruk te leggen op de rijmende woorden en door af en toe stiltes te laten vallen vóór het rijm. Dit laatste doet hij bijvoorbeeld in de regels 'Als ik geluisterd had. / Ik zou hebben op onze toekomst. / Meer vat.', waarbij de luisteraars in de pauze vóór 'Meer vat.' tijd hebben om (bewust of onbewust) het rijmwoord te voorspellen. Ook in de regels 'Dat wij konden genieten van alles om ons heen. / Dat we samen konden zijn. / Eén. / Plus één. / Is één.' benadrukt de declamator het volrijm tussen 'heen' en 'Eén' en het rijk rijm tussen drie keer 'één'. Die derde 'één' kan overigens voorspelbaar zijn, omdat het als eindrijm fungeert op 'heen' en omdat het een bekende metafoor is voor geliefden. Maar het kan ook onverwacht zijn, omdat dat cijfer natuurlijk niet het correcte antwoord is op de rekensom.

Op 26 april 2010 kregen de luisteraars van het programma de kans om te horen of het 'vooruitzicht' waarheid was geworden. Op dezelfde klanken van Mantovani sprak Van Veen een herkenbare inleiding:

Na zesentwintig gelukkige jaren
Heeft mijn vrouw mij in januari vorig jaar verlaten
Omdat ze niet meer van me hield
Nu
Ruim een jaar later
Probeer ik door middel van dit gedicht
De balans op te maken
Frans, schrijver van het gedicht 'Respect'

De paratekst legt, net als bij 'Ik voel me rot', uit wat de beweegredenen zijn van de dichter. Dit keer heeft Frans Put het gedicht geschreven om de 'balans op te maken'; een doel dat minder op het luisterend publiek gericht is dan het eerdere doel om de gebeurtenissen en gevoelens met lotgenoten te delen. Na negen seconden pauze begint Van Veen aan het gedicht:

Het is nu meer dan een jaar geleden
Dat ik de ergste pijn van mijn leven heb geleden
En houden van veranderde ineens in een vriendschap
Daar naar overstappen was best een hele grote stap
Ik ben dan ook heel dankbaar voor die mooie zesentwintig jaren
Die jaren die ik moest laten varen
We kunnen nu samen heel goed door één deur
Dat heeft nu ook mijn voorkeur
Een vertrouwensband is er gelukkig wel
Wij spelen echt geen spel
Ik heb eindelijk berusting gevonden
We deden alle twee het beste wat we konden
Het respect voor elkaar is gelukkig gebleven
Zo blijven we toch in elkaars leven
Je gunt elkaar het geluk
Apart van elkaar
Samen
Worden we helaas niet meer een paar
Ieder heeft een woning, een rustplaats, als beloning
Een plek
Waar je aan het verleden en het heden, maar ook aan de toekomst kunt denken
Een plaats waar je gedachten kan laten gaan
Een plek waar je je alles kan herinneren, met een lach en een traan
Een plaats waar je bezinning vindt
Zo blij of triest als een kind
Iedere situatie is weer anders, maar
Wat blijft, is het respect voor elkaar

Volrijm in de vorm van eindrijm, inversie en anaforen zijn poëtische middelen die Put ook in dit gedicht heeft gebruikt. De laatste acht regels tonen een soort gekruiste anaforen: de regels beginnen respectievelijk met 'Een plek.', 'Een plaats', 'Een plek' en 'Een plaats', waarbij zich tussen de eerste twee een extra regel bevindt door een stilte van Van Veen. Die twee afgewisselde allitererende termen verwijzen naar 'een woning' en 'een rustplaats' uit de voorgaande regel, die via rijm worden gekoppeld aan 'beloning'. Ze zorgen ervoor dat het gedicht positief eindigt, ook al wordt hier benoemd dat de ik-persoon en de geliefde op andere plekken zijn gaan wonen.

Zoals eerder vermeld, plaatste Frans Put op zijn persoonlijk website de audio-opnames van de vijf gedichten die Van Veen voordroeg, in de vorm van YouTube-video's, plus de teksten van de gedichten (Put 2018). Dat laatste verschaft informatie over hoe de voorgedragen poëzie afwijkt van de poëzie in geschreven vorm. In het geval van 'Respect' blijkt dat Van Veen nogal wat aanpassingen heeft doorgevoerd voor zijn voordracht op de radio (vgl. Afbeelding 3.).

De regelafbrekingen in Puts eigen versie zijn bijvoorbeeld anders dan de regelafbrekingen die ik hierboven maakte op basis van de stiltes die Van Veen liet vallen in zijn voordracht. In de

versie van Put zijn de regels langer, waardoor het hele gedicht uit gepaard rijm bestaat, terwijl in Van Veens versie de tweede helft van het gedicht gebroken rijm en binnenrijm kent door zijn pauzes.⁶²⁸

In de linguïstische code heeft Van Veen ook wijzigingen aangebracht. Van 'Daar naar overstappen was best een grote stap' maakte Van Veen bijvoorbeeld 'Daar naar overstappen was best een *hele* grote stap'; 'zeer dankbaar' werd '*heel* dankbaar'; 'Die *mooie* jaren die ik moest laten varen' werd 'Die jaren die ik moest laten varen'; uit 'Dat heeft nu dan ook wel mijn voorkeur' liet hij 'dan' en 'wel' weg; en 'Ieder heeft een *eigen* woning' werd 'Ieder heeft een woning' (mijn cursiveringen). Deze ingrepen van Van Veen lijken idiosyncratisch. Zowel op basis van betekenis ('best een grote'-'hele grote'), woordvoorkeur ('zeer'-'heel'), ritme (het weglaten van 'mooie') en redundantie (het weglaten van 'dan', 'wel' en 'eigen') lijkt de presentator de tekst gewijzigd te hebben.

De grootste wijzigingen van de declamator zijn te vinden in de tweede helft van het gedicht. In de versie op de website van Put wordt 'Een plaats' vijf keer aan het begin van opeenvolgende regels herhaald.⁶²⁹ Van Veen heeft er echter voor gekozen om af te wisselen tussen 'Een plaats' en 'Een plek', wat de herhaling minder sterk maakt en minder voorspelbaar. Bovendien heeft de presentator de regel 'Een plaats waar je je eigen drankje in moet schenken' weggelaten. Een opvallende keuze, omdat daardoor in zijn voordracht 'denken' nergens op rijmt en het enige weesrijm is het gedicht. Door de zin met 'denken' gedeeltelijk te herschrijven, valt de binnenrijm tussen 'verleden' en 'heden' echter meer op, waardoor dat rijm de plek lijkt in te nemen van het 'missende' eindrijm.



Afbeelding 3. Het gedicht 'Respect' op de persoonlijke website van Frans Put (Put 2018).

⁶²⁸ Soms bevatten Puts eigen versies ook strofevorming (dit is niet het geval bij 'Respect'). 'Sorry' bestaat bijvoorbeeld uit zes kwatrijnen, wat niet te horen is aan Van Veens voordracht.

⁶²⁹ Deze anafoor valt visueel overigens niet erg op, omdat wegens het centreren van het gedicht die woorden niet recht onder elkaar staan. In een voordracht van die tekst zou de herhaling natuurlijk wel erg opvallen.

Frans Put heeft de wijzigingen van Van Veen niet overgenomen in de tekst van het gedicht die hij op zijn website publiceerde; hij houdt vast aan zijn eigen versie.⁶³⁰ Boven de tekst plaatste hij een *embedded* YouTube-video waarin de audio-opname van de voordracht van het gedicht door Van Veen te beluisteren is. Op deze manier worden de twee versies van het gedicht op een multimediale wijze gepresenteerd op één digitale plek en vallen de verschillen in de materiële en linguïstische codes in een vergelijking tussen de twee versies extra op.

De vijf gedichten van Put die Van Veen voordroeg op de radio, waarvan ik er hier drie besprak, zijn teksten waarin de dingen die de auteur meemaakte een poëtische weerslag vonden. De vijf gedichten kunnen door het overkoepelend thema gezien worden als een reeks of cyclus. Op die manier worden de gedichten ook gepresenteerd op YouTube en op Puts site. De luisteraars van Candlelight hebben de kans gehad om via de gedichten de ontwikkeling rond de gebeurtenissen en emoties te volgen, als een soort feuilleton (maar met tussenposes van maanden). Van Veen gebruikte zijn stem, intonaties en pauzes om via de materiële code een betekenis tot stand te brengen, en voerde in de linguïstische code wijzigingen door.

De thematiek van liefdesverdriet, verlies en scheiding lijkt Van Veen door de jaren heen telkens weer toepasselijk te hebben gevonden voor Candlelight. In 2012 veranderde dat, toen hij zelf in een scheiding belandde. Journalist Rinskje Koelewijn opende in 2014 in *NRC* een interview met Jan van Veen, in haar woorden ‘de stem van romantisch Nederland’, met: ‘Scheidingsgedichten leest hij niet graag voor’. Van Veen vertelt dat hij in sommige gedichten die worden ingestuurd zijn eigen gevoelens herkent. ‘Er zijn wel teksten bij die me raken... Die me raken om mijn huidige situatie.’ Maar zijn eigen scheiding heeft er ook voor gezorgd dat hij gedichten over dat thema niet meer voordraagt (Koelewijn 2014). Zo heeft het leven van Van Veen, die met zijn karakteristieke stem zo’n belangrijk onderdeel uitmaakt van de materiële code van Candlelightpoëzie, ook op het niveau van selectie invloed op de gedichten van Candlelight.

‘Waar was je vannacht’

Op 24 juli 2018 droeg Jan van Veen het gedicht ‘Waar was je vannacht’ van ‘Maud’ voor op Radio Candlelight (online radio) en plaatste het als audiobestand op Candlelight.nl onder ‘Audiogedichten week 30 – 23 t/m 29 juli 2018’. Van Veen laat eerst vijftien seconden het nummer ‘Greensleeves’ horen; een onderdeel van de materiële code van het gedicht dat aankondigt dat er poëzie op komst is. Dan zegt hij:

Maar toch
Weet ik het heel zeker
Jouw liefde voor mij is gedooft
Maud
Schrijfster van het gedicht ‘Waar was je vannacht’

Deze tekst doet gedurende de eerste paar woorden vermoeden dat Van Veen begonnen is met de voordracht van een gedicht, net als bij ‘Ik voel me rot’ van Frans Put. Met ‘Maar toch’ en de daarop volgende pauze, bevindt de luisteraar zich *in medias res*. De eerste dertien woorden blijken echter een ‘voorproefje’ te zijn op het gedicht; later zal blijken dat het om een letterlijk citaat uit het gedicht gaat. Het is een aankondiging van het gedicht, dat Van Veen na negen seconden ‘Greensleeves’ inzet:

⁶³⁰ In Puts versie staat een dt-fout die niet is verbeterd.

Nog geen oog heb ik dichtgedaan
En het is al twee uur in de nacht
Als je mij zou vragen
Hoe dat komt, zou ik zeggen
'Omdat ik op jou heb gewacht'
Steeds vaker
Ging je 's avonds zogenaamd
Met vrienden ergens heen
Maar dan ben jij bij die ander
En laat je mij hier alleen
Als ik je vraag of alles goed gaat
Zeg jij steevast
'Maar natuurlijk, schat
Ik zou niet weten wat er fout zou kunnen zijn
Met jou heb ik zoveel geluk gehad'
Maar als jij dan weer
Dagen later
's Nachts
Heel zachtjes naast me kruipt
Ruik ik weer
Dat je weer bij haar bent geweest
Omdat mijn parfum
Zo niet ruikt
Ik zou je nu graag willen spreken
Maar wacht daarmee tot morgen vroeg
Want waar je ook geweest bent
Zeker weten
Weer in de kroeg
Maar je wilt er niets van weten, jij zegt
'Je brengt je dingen in je hoofd'
Toch weet ik het heel zeker
Dat jouw liefde voor mij is gedooft
Want mijn hart
Dat vertelt me
Hoe het met ons is gesteld
De kilte die ik nu van binnen voel
Die kilte, die vertelt
Het is tijd om jou te verlaten
Voordat we samen ten onder gaan
Want ons kind verdient veel beter
Hij alleen
Is nog de zin
Van mijn bestaan

Dit is om verschillende redenen een typisch Candlelightgedicht. Er spreekt een ik-figuur een jij-figuur aan, het heeft het karakteristieke vormelement eindrijm ('nacht'-'gewacht', 'heen-alleen' etc.), het behandelt het thema liefdesverdriet, het gebruikt grote woorden om over emoties te spreken ('geluk', 'liefde', 'mijn hart', 'verlaten', 'de zin / van mijn bestaan') en Jan van Veen gebruikt met zijn kenmerkende stem stiltes en intonaties om nadruk te leggen op die grote woorden en het eindrijm.

Het gedicht heeft geen metrum, maar de eerste tien regels, die inhoudelijk als een strofe gezien zouden kunnen worden, kunnen echter wel beschouwd worden als een heffingsvers: iedere regel bevat drie heffingen, waardoor er een ritme ontstaat. Een uitzondering hierop is de zesde regel, 'Steeds vaker', waarbij foregrounding plaatsvindt door de 'missende' heffing. Deze afwijkende regel breekt de tien regels heffingsvers halverwege op en legt de nadruk op het feit dat wat beschreven wordt een terugkerend fenomeen is dat steeds erger wordt.

'Waar was je vannacht' is een uitgesproken lyrisch gedicht; er is een lyrisch subject dat een emotionele monoloog houdt tegen een aangesprokene, terwijl die jij-persoon niet terugspreekt. Zoals eigen is aan lyriek, zegt het lyrisch subject via de aanspreking eigenlijk veel meer over zichzelf, dan over de aangesprokene. We komen verschillende dingen te weten of de jij-persoon, maar wat daarvan precies waar is en wat die persoon denkt en voelt, blijft buiten de kaders van de tekst. Door een jij aan te spreken, richt de spreker eigenlijk de schijnwerper op zichzelf, zoals literatuurtheoreticus Jonathan Culler één van de functies van de apostrofe omschrijft, en is het gedicht meer een uitroep dan een aanroep (Van Alphen e.a. 1996: 27). Het gaat om een momentane ervaring; het lyrisch subject is ruimtelijk in een 'hier' (waarschijnlijk in bed) en in een 'nu' (twee uur 's nachts). De aanspreking van de jij-figuur bestaat uit gedachten en uitspraken die over het 'nu' gaan (zoals 'Ik zou je nu graag willen spreken', 'Toch weet ik het heel zeker / Dat jouw liefde voor mij is gedooft' en 'Het is tijd om jou te verlaten'). Ook wordt er terugblik op het verleden, waarin gebeurtenissen die al hebben plaatsgevonden worden beschreven in de verleden tijd (zoals 'Steeds vaker / Ging je 's avonds zogenaamd / Met vrienden ergens heen'). Omdat het lyrisch subject ook terugblik op gebeurtenissen door gebruik te maken van de tegenwoordige tijd (zoals 'Maar als jij dan weer / Dagen later / 's Nachts / Heel zachtjes naast me kruipt'), begint al vroeg in het gedicht de tijd en plaats van de monoloog te vermengen met de tijd en plaats van de *flashbacks*, waardoor het multi-interpretabel is of de jij-figuur op het moment van spreken naast het lyrisch subject komt liggen, of dat enkel in het verleden vaak is gebeurd, of dat het kort voor aanvang van het gedicht heeft plaatsgevonden. Onduidelijk is daarom ook of de uitspraak 'Je brengt je dingen in je hoofd' gedaan wordt in het heden van het lyrisch gedicht, in de herinnering van de spreker of als een vooruitblik op een mogelijk toekomstig gesprek.

Het niet-terugspreken van de aangesprokene, een kenmerkend aspect van lyriek, wordt in het gedicht op verschillende manieren gethematiseerd. De jij-persoon wordt twee keer in de directe rede geciteerd, maar die uitspraken lijken buiten de talige realiteit van het gedicht te hebben plaatsgevonden. Ook de regels 'Als je mij zou vragen / Hoe dat komt, zou ik zeggen / "Omdat ik op jou heb gewacht"' stellen het niet-spreken van de aangesprokene centraal: enkel in de onvoltooid verleden toekomstige tijd vraagt de jij wat de ik-persoon eigenlijk wil horen. Daarnaast communiceert de jij-figuur het 'echte verhaal', dat wat als de waarheid wordt gepresenteerd in het gedicht, enkel door niet te spreken: het is de geur die de persoon meeneemt, die de leugens verraadt. Ook de personificaties in het slot van het gedicht thematiseren het niet-spreken. Het hart van de spreker en de kilte die de spreker voelt, zijn de vermenselijkte zaken die vertellen wat de jij-figuur niet vertelt. Het hart laat bovendien als *pars pro toto* zien dat de spreker eigenlijk aan zichzelf vertelt wat de geliefde verzwijgt. Die eigen conclusies zijn genoeg voor het sprekend ik om nog vóórdat het gesprek met de ander heeft plaatsgevonden ('Ik zou je nu graag willen spreken, / Maar wacht daarmee tot morgen vroeg') zelf het besluit te nemen om de vreemdganger te verlaten. De vier laatste regels zorgen voor een wending, omdat dan pas duidelijk wordt dat het lyrisch subject iets verzwegen heeft tegenover ons, de luisteraars die tegelijk afluisteraars zijn van een monoloog:

de twee geliefden hebben een kind. Het woord 'samen' in de vijf na laatste regel blijkt niet enkel aan de spreker en de aangesprokene te refereren, maar ook aan hun zoon.

In de paratekst van het gedicht benadrukt Van Veen dat de woorden niet van hemzelf zijn, maar van 'Maud, schrijfster van het gedicht "Waar was je vannacht"'. Van Veen neemt als declamator de woorden van 'Maud' in de mond en medieert daarmee haar gedicht, net zoals het lyrisch subject in het gedicht de woorden en het perspectief van de aangesprokene op zich neemt en medieert.

5. Conclusie

Candlelightpoëzie wordt, net als Instagrampoëzie, grotendeels buiten de macht van de traditionele literaire poortwachters om gebruikt. Jan van Veen vertoont een andere opvatting van kwaliteit dan die 'binnen' de norm is. Zijn ideeën over 'goede gedichten' lijken gebaseerd te zijn op pre-moderne – vooral negentiende-eeuwse – poëzieopvattingen en resulteren in overwegend clichématige, toegankelijke, rijmende, sentimentele en moralistisch gedichten. Dit geldt voor zowel de gedichten van luisteraars die hij online en offline op de radio voordraagt, als die hij publiceert in papieren bloemlezingen. De bloemlezingen verschijnen bij een kleine, onbekende uitgeverij en krijgen geen aandacht van de instituten die vanuit een boekcentrisch perspectief op het literaire veld machthebbend zijn.

De gedichten die Jan van Veen al meer dan vijftig jaar voordraagt, zijn heel bekend, zeer geliefd en tegelijkertijd een populair mikpunt van spot. De kritiek op de gedichten vanuit een literair-geïnstitutionaliseerde hoek, laat zien dat Candlelightpoëzie duidelijk als 'de Ander' wordt gepositioneerd in vergelijking met geconsacreerde poëzie. Vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief, waarin autonomistische opvattingen over poëzie overheersen, zijn Candlelightgedichten inderdaad mislukt; ze zijn niet origineel, niet vormelijk en niet ontroerend. Wat betreft het eerste kenmerk hebben de critici gelijk: de gedichten bevatten zoveel clichés en lijken in zowel vorm als inhoud zo sterk op elkaar, dat de meeste niet origineel genoemd kunnen worden.

Op het gebied van vormelijkheid en ontroering schieten de commentaren echter tekort. Moderne letterkundige Jos Joosten klaagt in zijn essaybundel *Onttachtiging. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek* (2003) over het feit dat zoveel poëzie toegankelijk wil zijn: 'Bij iedereen is het toverwoord: communicatie. De gedachte dat poëzie wat anders is dan een telefoongesprek, is soms ver te zoeken.' (Joosten 2003: 32) Het punt is juist dat bij poëzie zoals Candlelightgedichten de vorm van de tekst anders is dan die van een telefoongesprek. Niet alleen het rijm bijvoorbeeld, maar ook het feit dat een 'ik'-persoon een monoloog houdt tegen een 'jij' die niet terugspreekt, is anders dan een telefoongesprek, dat per definitie een dialoog is. De traditionele gedichtenvorm van Candlelightpoëzie versterkt de inhoud: de communicatieve en affectieve functies van taal worden versterkt door de poëtische functie (eindrijm, regelafbreking, metrum, herhaling, beeldspraak) en door de drager van de tekst (de stem van Jan van Veen).

In het gedachtegoed van de Russische formalist Roman Jakobson over de functies van taal, wordt de poëtische functie van taal geactiveerd door foregrounding – de aandacht wordt gevestigd op de betekenaar (de vorm van de boodschap) – terwijl bij de communicatieve of referentiële functie de aandacht wordt gevestigd op het betekende (de betekenis van de boodschap). In de toepassing van dit gedachtegoed is het de norm geworden om in te zien dat de poëtische functie niet uitsluitend aanwezig is in literaire teksten; ook buiten de literatuur wordt de poëtische functie van taal geactiveerd, bijvoorbeeld in slogans en speeches. In het verlengde hiervan is het logisch – maar minder geaccepteerd – om in te zien dat ook de communicatieve functie een rol speelt in

literaire teksten. Poëzie kan een betekenis, zoals een emotie of een verhaal, overbrengen op een communicatieve manier, in combinatie met de poëtische functie van taal. Die twee functies versterken elkaar namelijk in poëzie, net als in slogans en speeches. Candlelightpoëzie is hier een voorbeeld van gebleken, al worden de twee functies in dat type poëzie op een andere manier gecombineerd dan in de meeste geconsacreerde poëzie: verhalen en emoties worden op een hele directe, expliciete en clichématige manier gecommuniceerd, waarbij traditionele en klassieke poëtische vormelementen overheersen. De materiële code van Candlelightpoëzie maakt die teksten tot poëzie, waarbij niet alleen tekstuele vormen een rol spelen (zoals eindrijm en in geschreven vorm enjambementen), maar ook de drager (de stem en intonatie van Jan van Veen). Dat laatste aspect is wat Jakobson in zijn schema het 'medium' of 'kanaal' noemt en wat hij voornamelijk verbindt aan de fatische functie van taal (het communicatieproces tot stand brengen door het kanaal te controleren). De material readings in dit en andere casushoofdstukken laten zien dat ook het kanaal – de drager – van teksten die teksten tot poëzie kan maken en bij kan dragen aan de 'significance' van die poëzie.

A large white number 8 is positioned on the left side of the image, set against a dark blue background. To the right of the number, there is a silhouette of a city skyline with several buildings of varying heights, also in dark blue. The overall design is minimalist and modern.

8

INSTAGRAMPOËZIE
POËZIE OP SOCIAL MEDIA

8. Instagrampoëzie. Poëzie op social media

'[T]heir poems are reaching hundreds of thousands of readers, attracting the attention of literary agents, editors and publishers, and overturning poetry's longstanding reputation as a lofty art form with limited popular appeal. The rapid rise of Instapoets probably will not shake up the literary establishment, and their writing is unlikely to impress literary critics or purists who might sneer at conflating clicks with artistic quality. But they could reshape the lingering perception of poetry as a creative medium in decline.'

Alexandra Alter (2015)

'Het gedicht is weer populair. Maar niet in de dichtbundel. Nee, poëzie beleeft een wederopstanding op sociale media. Vind-ik-leuks voor versjes.'

Esther de Roos (2015)

'Instagram poets are ruining everything.'

Lindsay Saienni (2016)

1. Inleiding: 'a revolution in how young people consume and produce poetry'⁶³¹

De citaten waarmee dit hoofdstuk opent gaan allemaal over hetzelfde fenomeen: dichters die via de fotoapplicatie Instagram hun zelfgeschreven poëzie verspreiden. Deze dichters, die ook wel Instagrampoets, Instapoets, IG Poets en in het Nederlands Instagramdichters of Instadichters worden genoemd, staan in direct contact met hun volgers, die de poëzie op hun smartphones lezen en op de gedichten kunnen reageren met likes, comments en privéberichten. Net als Candlelightpoëzie, functioneert Instagrampoëzie grotendeels buiten de macht van de traditionele literaire poortwachters om. Het nieuwe type poortwachter in deze online non-boekpoëzie lijkt het publiek te zijn; hoe meer mensen een dichter volgen en de Instagedichten liken, hoe populairder het account wordt, hoe meer mensen volgen en liken etc. Deze online poëziegebruikers oefenen ook invloed uit op het poëzieboekenvak. Populaire Instadichters worden namelijk geregeld opgemerkt en gecontracteerd door uitgeverij, waarna hun papieren bundels vaak extreem goed verkopen.

In oktober 2010 lanceerden de in San Francisco gevestigde appontwikkelaars Kevin Systrom en Mike Krieger via Apple's App Store de smartphoneapplicatie Instagram, een gratis app om foto's te maken, te bewerken en te delen. De app was een opvallend succes. Binnen twee maanden kende het programma één miljoen geregistreerde gebruikers en binnen tien maanden waren er honderdvijftig miljoen foto's geüpload (Highfield & Leaver 2014). Op 9 april 2012, minder dan achttien maanden na de lancering van de app, kocht Facebook het bedrijf voor één miljard dollar (Rusli 2012). In 2017 meldde NRC dat er in Nederland een miljoen dagelijkse Instagramgebruikers waren (Van der Poel 2017), in 2020 zijn er wereldwijd een miljard mensen met een Instagramaccount en worden er per dag ruim honderd miljoen nieuwe foto's en video's geüpload (Van Verschuer 2020). Het succes van Instagram ligt volgens kenners in de nadruk op het visuele en de simpliciteit van de app. Die simpliciteit zit in het feit dat de applicatie één duidelijke hoofdfunctie

⁶³¹ Een vroegere, veel kortere versie van dit hoofdstuk verscheen in het themanummer van *Dietsche Warande & Belfort* over 'Het literaire klimaat 2010-2019', samengesteld door Laurens Ham en Sven Vitse (Van der Starre 2019b).

heeft: het onmiddellijk delen van zelfgenomen foto's die snel en makkelijk bewerkt kunnen worden met filters.⁶³²

Wat niemand kon voorzien, was de impact die Instagram zou hebben op de productie, circulatie en gebruikers van poëzie. In zekere zin begrijpelijk, aangezien Systrom en Krieger met hun telefoonapplicatie een nieuwe impuls wilden geven aan 'communicating via images', als visuele tegenhanger van het tekstgerichte sociaal medium Twitter (Siegler 2010; Hu e.a. 2014; Manovich 2015: I, 11).⁶³³ Dichters en poëziefhebbers deelden ten tijde van de lancering van Instagram al enkele jaren gedichten via Facebook, Tumblr en Twitter. Het laatstgenoemde medium had via de beperking van honderdveertig tekens zelfs een eigen subgenre voortgebracht – een vernieuwde vorm van het SMS-gedicht van precies honderdzestig tekens – maar het bleef bij kleinschalige fenomenen.

Instagram daarentegen zou een hoofdrol gaan spelen voor de ontwikkeling van poëzie aan het begin van de eenentwintigste eeuw.⁶³⁴ Als we een sprong maken naar enkele jaren later: in 2017 was volgens onderzoeksbureau NPD Group de helft van alle verkochte poëziebundels in de VS geschreven door een Instadichter (NPD 2018) en op Bol.com bestond 24% van de top honderd bestverkopende dichters in 2018 uit Instadichters; in de top tien ging het zelfs om 60%.⁶³⁵

Instagramgedichten, ook wel 'snapshot poems' en 'poem selfies' genoemd (Weigel 2016), zijn gedichten die als afbeeldingen op Instagram worden geplaatst, in de vorm van digitaal gefabriceerde tekst, of als analoog geschreven woorden – handgeschreven of getypt op een typemachine – die zijn gefotografeerd. Het gedicht moet daarbij in één 'Instagramvierkant' passen, met een aspectratio van 1:1.⁶³⁶ De dichters plaatsen de poëzie, eventueel na het toevoegen van een

⁶³² Volgens de Amerikaanse technische communicatiewetenschapper Eva Brumberger is 'The Net Generation', ook wel 'Digital Natives' genoemd, 'more visually literate than earlier generations' en vormen foto's en video's 'key social currencies online', waaronder op Instagram, Pinterest en Tumblr (Brumberger 2011; Rainie e.a. 2012). De iPhone 4 werd kort vóór de lancering van Instagram op de markt gebracht en faciliteerde de explosieve populariteit van de app; de smartphone was namelijk de eerste iPhone met een 'front-facing camera', waarmee *selfies* van hoge kwaliteit gemaakt en onmiddellijk gedeeld konden worden (Serafinelli 2018: 56).

⁶³³ Waar de kern van Twitter tekst is (maximaal honderdveertig tekens), is de kern van Instagram beeld (maximaal één afbeelding). In beide gevallen zijn de andere vormen ook mogelijk – je kunt een afbeelding toevoegen aan een Tweet en je kunt tekst toevoegen aan een Instagrampost –, maar in de kern staat de visualiteit van Instagram tegenover de tekstualiteit van Twitter.

⁶³⁴ Zoals Yra van Dijk en Thomas Vaessens al in 2008 stelden: 'Als we spreken over literatuur op internet, spreken we vooral over poëzie.' (Van Dijk & Vaessens 2008) Er zijn echter wel degelijk plekken op het internet waar vooral proza floreert, zoals Twitter, waar lezers interacteren met literaire auteurs en personages, en online creatiefschrijvenplatforms. *Fifty Shades of Grey* begon bijvoorbeeld als een online *Twilight fan fiction*-verhalenserie, bestsellerauteurs als Anna Todd en Abigail Gibbs begonnen hun schrijverscarrière op het verhalenforum Wattpad en John Green deelde het eerste hoofdstuk van zijn bestseller *The Fault in Our Stars* vóór de officiële verschijning van de roman door het voor te lezen in een *livestream* op YouTube. De impact van Instagram op proza is minimaal. Een uitzondering is *InstaRoman* (2012), waarvoor Bernard Dewulf de tekst schreef en Antwerpse Instagrammers de beelden maakten.

⁶³⁵ Deze percentages zijn gebaseerd op een lijst die ik van Bol.com ontving met de top honderd best verkochte auteurs in de categorie 'Poëzie' op Bol.com in het jaar 2018.

⁶³⁶ In juni 2013 werd de mogelijkheid aan Instagram toegevoegd om video's van maximaal vijftien seconden te posten; dit werd in 2016 uitgebreid naar zestig seconden. Sinds 2015 is het daarnaast mogelijk om afbeeldingen te uploaden die afwijken van de 1:1-aspectratio en om meerdere afbeeldingen te uploaden als één post en sinds 2016 kunnen 'Stories' toegevoegd worden (reeksen foto's en video's, eventueel met tekst, die na vierentwintig uur automatisch verdwijnen, vergelijkbaar met Snapchat). De meeste Instadichters plaatsen hun poëzie echter nog steeds in de vorm van één afbeelding op hun pagina, al zijn er ook Instadichters die reeksen foto's gebruiken om langere gedichten te tonen, zoals Elianne van Elderen

filter die de kleuren op de foto verandert, op hun Instagramaccount en voegen eventueel een bijschrift toe met hashtags. Volgers van de accounts komen het gedicht vervolgens tegen tijdens het scrollen in hun newsfeed, tijdens het bekijken van de accountpagina van de dichter, of door te zoeken op bepaalde hashtags – zoals #poezie – waarbij ze ook posts zien van dichters die ze niet volgen.

Instagramgedichten staan bekend als korte, simpele en toegankelijke gedichten (De Kock 2017; The Guardian 2017). Die drie eigenschappen hangen samen met het medium waarvoor de gedichten geschreven worden: het format van Instagramposts zorgt ervoor dat de gedichten kort moeten zijn en de interface en werking van de app vragen om teksten die snel gelezen en begrepen kunnen worden tijdens het scrollen op de smartphone.

Een verschil tussen de bekendste Engelstalige en Nederlandstalige Instadichters is dat de internationale dichters vaak Westerse vrouwen zijn met een niet-Westerse achtergrond – bijvoorbeeld Canadees-Indiaas (Kaur), Brits-Keniaans (Shire), Canadees-Libanees (Zebian), Brits-Malawinees (Chisala) en Nieuw Zeelands-Thais (Leav) – en dichters die zich identificeren als *queer* en/of *non-binary* – bijvoorbeeld Amanda Lovelace (@ladybookmad, 90 duizend volgers) en Cyrus Parker (@cyrusparker, 12 duizend volgers) – die in hun poëzie een focus leggen op het overbrengen van *empowerment* op hun volgers, door in een geëngageerde en activistische stijl te schrijven over onderwerpen als identiteitspolitiek, feminisme, *body positivity*, seks, liefde, seksisme, racisme, homofobie, *mental health awareness*, geweld en *rape culture*⁶³⁷, terwijl de bekendste Nederlandstalige Instadichters witte mannen en vrouwen zijn, die niet zozeer de stemmen vertolken van onderdrukte en tot zwijgen opgelegde bevolkingsgroepen, maar voornamelijk a-politieke *feel good*-onderwerpen kiezen en schrijven in vormvaste verzen met eindrijm (en soms metrum). Kunnen de bekendste Engelstalige Instadichters over het algemeen geplaatst worden in de Noord-Amerikaanse geëngageerde poëziestijl van poetry slam en spoken word, de bekendste Nederlandstalige Instadichters kunnen over het algemeen gepositioneerd worden in de *light verse*-traditie van dichters als Toon Hermans, Drs. P, Annie M.G. Schmidt en Willem Wilmink.⁶³⁸

De Instagrampoëzieaccounts 'Lief Leven' (@liefleven, 255 duizend volgers) van Nanne van der Leer en 'Versjes van Lars' (@larsvdwerf, 24 duizend volgers) van Lars van der Werf zijn twee voorbeelden van Nederlandstalige Instapoëzie die vooral een *feel good*-gedachtegoed uitdragen (Afbeelding 1 en Afbeelding 2). Beide dichters delen een optimistische, vrolijke, onschuldige kijk op het leven en de medemens, zonder kritiek, negativiteit of politieke stellingname en prediken een

(@vervlogen, tweeduizend volgers) en Morgan Harper Nichols (@morganharpnichols, 1,3 miljoen volgers), Instadichters die hun poëzie delen in hun 'Stories', zoals Ruth Van de steene (@ruthvandesteeene, drieduizend volgers) en Marcella van der Wilt (@blauwewoorden, achtonderd volgers), en Instadichters die hun poëzie presenteren als Story Highlights ('Stories' die langer dan vierentwintig uur zichtbaar blijven), zoals Lief Leven (@liefleven, 255 duizend volgers) en Eefje Verdonk (@eventjeseefje, vierduizend volgers).

⁶³⁷ Voor de Canadees-Indiase dichter Rupi Kaur was en is Instagrampoëzie bijvoorbeeld een manier om haar verhaal over feminisme, seksisme, etnische diversiteit en lichamelijke te vertellen. 'our bodies are not our property', schrijft ze op haar website, 'we are told we must be conservative. a good south asian girl is quiet. does as she is told. sex does not belong to her. it is something that happens to her on her wedding night. it is for him. we know sexual violence intimately. we experience alarming rates of rape. from thousands of years of shame and oppression. from the community and from colonizer after colonizer.' (RupiKaur.com)

⁶³⁸ Er zijn uiteraard ook uitzonderingen, zoals Engelstalige Instapoëzie van witte mannen (zoals @tylerknott, 361 duizend volgers), Engelstalige *light verse*-poëzie op Instagram (zoals @brian_bilston, 36 duizend volgers), Nederlandstalige Instadichters die niet-wit zijn (zoals @nihmaschrijft, 1.200 volgers) en Nederlandstalige Instapoëzie die politiek en geëngageerd is (zoals sommige Instagedichten van @derek.otte, 17 duizend volgers).

manier van leven vol liefde. Veelzeggend is dat #liefleven en #heblief hun ‘signature hashtags’ zijn en dat die samen ongeveer de titel vormen van de bestseller *Ik heb het leven lief* (1981) van Toon Hermans, die voor verschillende Nederlandstalige Instadichters hét grote voorbeeld is. Dat laatste is bijvoorbeeld voor Van der Werf het geval; hij is geïnspireerd door Toon Hermans en plaatst zichzelf op Instagram en in interviews expliciet in de lijn van *light verse* en Hermans’ positieve levenslessen en poëtisch vermaak. ‘Sinds ik kan schrijven, maak ik eigenlijk al versjes.’ vertelde de dichter in 2017, ‘Thuis stond vaak de dubbel-cd van Toon Hermans aan. Ik hoorde hem dingen voordragen en mensen lachen. Dat is wat ik ook wilde gaan doen.’ (De Wit 2017) Uit dit soort poëtische uitspraken blijkt Van der Werfs voorkeur voor poëzie als een vorm van licht vermaakt, grenzend aan cabaret.

Instadichter Bas Derks (@scharminkel, achtduizend volgers) schrijft graag over maatschappelijke kwesties – ‘zoals #MeToo, maar ook persoonlijke zaken, zoals internetdaten’ – en plaatst zijn Instapoëzie in de traditie van een andere *light verse*-dichter: ‘Een van mijn voorbeelden is Annie M.G. Schmidt, juist vanwege de toegankelijkheid van haar gedichten.’ (Van Rij 2019)



Afbeelding 1. Een voorbeeld van een Instagedicht van Lars van der Werf (@larsvderwerf, 24 duizend volgers).



Afbeelding 2. Een voorbeeld van een Instagedicht van Nanne van der Leer via Lief Leven (@liefleven, 255 duizend volgers).

De populariteit van Instapoëzie wordt door sommigen vooral met verbazing bekeken. In 2016 vertelde de Schotse dichter en beeldend kunstenaar Robert Montgomery bijvoorbeeld in *The Guardian*: ‘The internet is a wonderful medium for poetry. I don’t think that was the idea of its creators, but it has been a really nice side-effect.’ (Baussells 2016) In hetzelfde jaar in dezelfde krant schreef ook de Canadese journalist Michelle Dean dat de bloei van poëzie een opvallende consequentie is van het internet: ‘The phenomenon of Instagram poets – who are also, to be fair, Tumblr poets and Pinterest poets – has been one of the more surprising side-effects of the selfie age.’ (Dean 2016)

De Australische dichter en *BookTuber* Ariel Bissett, die in 2018 een documentaire met de titel *#poetry* maakte over het fenomeen Instapoetry, neemt een heel ander standpunt in – wellicht te verklaren doordat zij, anders dan Montgomery en Dean, een millennial en een ‘Digital Native’ is – en stelt dat het juist heel logisch is dat poëzie op Instagram floreert. Poëzie heeft namelijk altijd meebewogen met technologische ontwikkelingen en Instagram is voor de millennialgeneratie dé app om creativiteit te delen. Bovendien zijn er in Westerse landen meer tieners die toegang hebben tot het internet dan er volwassenen zijn die kunnen lezen, ‘therefore, how could we not have imagined that the relationship to how people read poetry would change?’ (Bissett 2018: 16:44)⁶³⁹

Uit het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017) blijkt dat zes op de tien Nederlandse volwassenen weleens poëzie tegenkomen op social media, waardoor die wijze op nummer acht staat in de lijst met manieren waarop Nederlandse volwassenen in aanraking komen met poëzie (Van der Starre 2017a: 18). Zelf deelt bijna een kwart van de Nederlanders poëzie via social media. In de lijst met manieren waarop Nederlandse volwassenen *frequent* poëzie ervaren (één keer per maand of vaker), staat het tegenkomen van poëzie op social media op nummer één; één op de drie mensen maakt dit frequent mee. Daarnaast blijkt dat mensen die poëzie frequent met anderen delen, dit het vaakst doen via social media. Vrouwen delen vaker dan mannen poëzie via social media en vrouwen komen vaker dan mannen zomaar poëzie tegen op social media. Ook speelt leeftijd een rol: hoe jonger iemand is, hoe vaker iemand poëzie tegenkomt op social media. Dichters op social media, en voornamelijk Instadichters, ‘have contributed to what can only be deemed a revolution in how people, particularly young people, consume and produce poetry’, stelde de Amerikaanse journalist Samantha Harrington dan ook terecht (Harrington 2016).

Ik kies er om twee redenen voor om van alle social media een focus te leggen op Instagram. Ten eerste zijn in het Nederlands taalgebied vooral Instagramdichters bekend komen te staan als dichters die via social media verandering teweegbrengen in de relatie tussen poëzie en publiek. Verschillende Nederlandstalige Instadichters hebben een grote groep volgers en sommige hebben vervolgens de stap gemaakt naar het papieren circuit, waar hun (debuut)bundels bestsellers werden. Ten tweede vraagt de opkomst van de term ‘Instapoëzie’ om aandacht voor de relatie tussen poëzie en het medium dat tot die naam leidde. Instagrampoëzie definieer ik als teksten die mensen op Instagram plaatsen en daar als poëzie presenteren.⁶⁴⁰

In dit hoofdstuk verwijs ik naast de besproken Nederlandstalige Instagramdichtercasussen ook geregeld naar internationale Instadichters. De redenen hiervoor zijn ten eerste dat dichters als

⁶³⁹ In de documentaire *#poetry* onderzoekt Bissett het fenomeen door gesprekken aan te gaan met de Instadichters Charly Cox (@charlycox1, 44 duizend volgers), Upile Chisala (@beingupile, 60 duizend volgers) en Indy Yelich (@indyelich1, 30 duizend volgers) en kenners te interviewen zoals de Amerikaanse boekwetenschapper Johanna Drucker en de Australische Instapoëzieuitgever Kirsty Melville (Bissett 2018).

⁶⁴⁰ Dit gebeurt vooral in de parateksten van Instapoëzie, met name in de biografieën van de Instadichters op Instagram (‘bio’) en in de vorm van hashtags die de Instadichters toevoegen aan hun gedichten.

Rupi Kaur, Leav Long, Atticus en Tyler Knott Gregson het concept 'Instapoet' salonfähig hebben gemaakt en in zekere zin de weg vrij hebben gemaakt voor andere dichters (in andere landen en talen) om op dezelfde manier hun dichterschap te ontwikkelen. Ten tweede is er in internationale media aandacht geweest voor deze grote internationale namen en stellen die interviews en essays inzichten beschikbaar om het fenomeen beter te begrijpen en te positioneren. Ten derde blijkt uit het empirisch onderzoek dat mensen in Nederland en Vlaanderen ook niet-Nederlandstalige Instapoets volgen en waarderen (voornamelijk Engelstalige Instapoets), waardoor ook deze internationale namen een rol spelen in de poëzie-ervaring van mensen in Nederland en Vlaanderen. Ik houd in wat volgt telkens rekening met de verschillen en overeenkomsten tussen Nederlandstalige en Engelstalige Instadichters en hun publiek.

Hieronder ga ik in op de geschiedenis van digitale poëzie in het algemeen en Instapoëzie in het bijzonder. Daarna zet ik het empirisch luik uiteen en presenteer ik de resultaten van de Instagramenquête wat betreft de gebruikers en het gebruik van gedichten op Instagram. In het derde deel, over de spanning tussen 'buiten' en 'binnen', staan de kritiek, economie, labels en rol van gender centraal, waarna ik inga op de rol van onmiddellijkheid en authenticiteit in de materiële code van Instapoëzie. Het hoofdstuk sluit ik af met material readings van twee Instagedichten.

2. Geschiedenis

Omdat Instagrampoëzie een vorm van digitale poëzie is, begint de geschiedenis van het fenomeen bij het eerste digitale gedicht ooit. Volgens de Amerikaanse media- en literatuurwetenschapper Christopher Funkhouser programmeerde de Duitse wiskundige Theo Lutz in 1959 het eerste digitale gedicht, gevolgd door een geprogrammeerd gedicht van de Engelse dichter en schilder Brion Gysin in 1960 en een digitaal gedicht van de Italiaanse experimentele dichter Nanni Balestrini in 1961 (Funkhouser 2007: xix). Deze eerste digitale gedichten, ook wel 'computer poems' genoemd, kwamen voort uit programma's die gedichten genereerden doordat de programmeur een reeks commando's losliet op een tekstuele database (Buelens 2018: 783-785). Later combineerden dichters en programmeurs tekst met video, waardoor het genre 'poetry in motion' ontstond en introduceerden digitale poëzmakers naast een 'projected'-categorie ook een 'participatory'-categorie, waarbij de gebruiker via interactie invloed heeft op het verloop van het gedicht (Funkhouser 2012: 12-14). In zowel *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959-1995* (2007) als *New Directions in Digital Poetry* (2012) benadrukt Funkhouser dat de basis voor digitale poëzie al gelegd was toen het wereldwijde web en persoonlijke computers prominent werden in de jaren negentig (Funkhouser 2007: 1; Funkhouser 2012: 7).

Na de opkomst van de academische aandacht voor 'hypertext novels' in de jaren tachtig, kwam vanaf medio jaren negentig vanuit academisch perspectief interesse op voor de zogenoemde 'e-poetry'. In 1996 stelde de Braziliaans-Amerikaanse media- en literatuurwetenschapper Eduardo Kac de toonaangevende bloemlezing *Media Poetry. An International Anthology*⁶⁴¹ samen en een jaar later volgde de invloedrijke studie *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997) van de Noorse ludoloog en literatuurwetenschapper Espen J. Aarseth. Na de millenniumwisseling gaf de Amerikaanse media- en literatuurwetenschapper N. Katherine Hayles een invloedrijke keynotelezing tijdens het congres 'Electronic Literature. State of the Arts Symposium' (2002)⁶⁴² aan de UCLA en

⁶⁴¹ De gebloemleesde werken moesten via floppy's, CD's, CD-ROM's, DVD's en hologrammen ervaren worden (Kac 2007 [1996]).

⁶⁴² Hayles publiceerde de lezing twee jaar later onder de titel 'Electronic Literature: What is it?' en werkte de ideeën verder uit in het boek *Electronic Literature. New Horizons for the Literary* (Hayles 2008).

verschenen de academische essaybundels *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories* (2006) en *A Companion to Digital Literary Studies* (2007). Kac was zich bij de samenstelling van die eerste bloemlezing bewust van het protest dat de combinatie van poëzie en digitale media zou kunnen oproepen. 'In a world in which we are constantly bombarded by the detritus of information technology, from irritating e-mail spamming to ravishing computer viruses,' schreef hij in de inleiding van de bloemlezing, 'some may argue that the place of poetry should be a removed and more quiet realm that provides a respite from the twirling chaos of the technology-inflected contemporary life.' (Kac 2007 [1996])

In Funkhousers chronologische overzicht van de opkomst van de digitale poëzie tussen 1959 en 1995, komt in 1971 het eerste werk van een Nederlandstalige dichter voor: *APPI. Automatic Poetry By Pointed Information* van Gerrit Krol (Funkhouser 2007: xxi). Anders dan de opname van deze titel in dit overzicht doet vermoeden, is Krols boek geen poëziebundel, maar een non-fictie tekst over mogelijke methodes om computers poëzie te laten schrijven. Het was logischer geweest als Funkhouser de bundel *Compoëzie* (1974) van Greta Monach had opgenomen in de lijst. In 1973 was Monach namelijk een van de zestien dichters wier werk door de Amerikaanse linguïst en klankdichter Richard W. Bailey werd opgenomen in de bloemlezing *Computer Poems* (1973) en een jaar later bracht Samson Automatiserings Service Centrum bv in Culemborg de bundel *Compoëzie* uit als relatiegeschenk voor hun klanten. Monach bestempelde haar poëzie – die ze in die bundel voorzag van een technische uitleg – als 'automatisch', omdat ze 'gemaakt zijn met behulp van die veredelde automaat, die computer heet' (Monach 1974: 6).⁶⁴³

Vanaf eind jaren negentig kwam er academische aandacht voor digitale literatuur op in Nederland en Vlaanderen, resulterend in enkele themanummers⁶⁴⁴ en academische publicaties⁶⁴⁵ over het onderwerp. Op het gebied van digitale poëzie staat vooral het werk van Tonnus Oosterhoff centraal in Nederlandstalige publicaties, naast de bewegende, interactieve en/of multimediale digitale gedichten – op CD-ROM's, CD's en/of online – van onder anderen Diana Ozon, Rozalie Hirs, Mark Boog, Astrid Lampe, Eva Cox en Maartje Smits. Het Nederlands Letterenfonds was er relatief vroeg bij om digitale literatuur te subsidiëren. Sinds 2005 nodigt het Fonds⁶⁴⁶ namelijk literaire auteurs uit om – onder de titel 'Poëzie op het scherm', later 'Poëzie op het mobiele scherm' en tegenwoordig 'Literatuur op het scherm' – poëzie en nieuwe media te combineren door samen te

⁶⁴³ De computer die Monach gebruikte was de ELECTROLOGICA x-8 van het Academisch Computer-Centrum te Utrecht. In 1992 gaf Diana Ozon overigens een bundel uit met dezelfde titel. Over *Compoëzie. Online dichtbundel* schreef Ozon in 2004: 'Deze computergedichten uit de compoez-serie zijn mijn online-bundel. De eerste versie kwam in 1992 uit op mijn BBS. In 1994 verschenen ze voor het eerst op internet en sinds 1996 stonden ze als bundel op mijn oude website. Nu zijn ze bijgezet op dit domein [Diana-Ozon.nl].' (Ozon 2004)

⁶⁴⁴ In 1999 stelden Eric Vos en Jan Baetens een *DW B*-themanummer samen over 'Elektronische literatuur' (op CD-ROM) (Vos & Baetens 1999). In 2003 verscheen er een themanummer van *Spiegel der Letteren* over 'Literatuur en nieuwe media' (Van Looy & Van Heusden 2003), in 2006 publiceerde *Parmentier* een dossier over 'Elektronische literatuur' (Van Adrichem e.a. 2006), in 2008 brachten Alain Delmotte en Herlinda Vekemans een speciaal nummer van *De Brakke Hond* uit met een dossier over 'Poëzie & internet' (Delmotte & Vekemans 2008) en in 2009 presenteerde *Vooys* een themanummer over 'Nieuwe Media' (Vooys 2009).

⁶⁴⁵ In 2005 schreef Vaessens bijvoorbeeld op *Blind*, een online interdisciplinair tijdschrift, een uitgebreid artikel over Nederlandstalige poëzie op het internet met de titel 'Een nieuw medium, een nieuw geluid. Dichters op Internet' (Vaessens 2005) en in 2008 hielden hij en Yra van Dijk in *De Brakke Hond* een pleidooi voor meer institutionele aandacht voor Nederlandstalige poëzie op het internet (Van Dijk & Vaessens 2008), dat Van Dijk hetzelfde jaar in verkorte vorm herhaalde in *NRC* (Van Dijk 2008).

⁶⁴⁶ Eerst in samenwerking met het Mondriaan Fonds en later met het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie.

werken met programmeurs en vormgevers.⁶⁴⁷ Resultaten zijn onder andere de *augmented reality*-poëzieapp *200 ton TNT* (2012) van Maarten Doorman, Nils Mühlenbruch en PJ Roggeband, de interactieve poëzie-generator-app *DichtBij* (2014) van Mark Boog en John van der Wens, het *virtual reality*-gedicht *Zonder handen* (2014) van Micha Hamel en Demian Albers en de *augmented reality*-poëzieapp *Lijn 3* (2019) van Lieke Marsman, Twan Janssen en Johannes Verwoerd.

Lange tijd zijn er, onder andere door Hayles en Funkhouser, twee generaties onderscheiden in de geschiedenis van de digitale of elektronische literatuur (ook wel 'e-literatuur' genoemd). De eerste generatie, door Hayles ook wel 'classic electronic literature' genoemd, wordt geplaatst tussen 1959 en 1995 en bestond uit 'pre-web, text-heavy, link driven, mostly hypertext, that still operated with many paradigms established in print' (Flores 2019). In 1995 ontstond de tweede generatie, die Hayles in 2008 'contemporary electronic literature' noemde. De literatuur uit die tweede generatie was 'Web-based', multimediaal en interactief (Idem). De Puerto Ricaanse literatuurwetenschapper Leonardo Flores stelde tijdens het 'Electronic Literature Organization'-congres in Montreal in 2018, in een lezing die hij in 2019 publiceerde op *Electronic Book Review*, dat het ondertussen hoog tijd is om van een derde generatie te spreken. Die derde generatie elektronische literatuur, die naast de tweede en eerste generatie-teksten bestaat, begon volgens Flores in 2005, toen social medianetwerken, smartphones, apps en Web API-diensten wijdverspreid begonnen te raken (Flores 2019). Kenmerkend aan deze derde generatie is dat de literaire werken – en Flores noemt Instagrampoëzie als een van de vele voorbeelden – in vergelijking met de eerste en tweede generatie op een ongekend grote schaal digitaal worden geproduceerd en verspreid door en voor mensen die digitale media als een vanzelfsprekend onderdeel van hun leven zien (Idem).

Een tweede belangrijk kenmerk van de derde generatie van digitale literatuur is de verhouding tot complexiteit. Flores haalt de Amerikaanse media- en literatuurwetenschapper Jessica Pressman aan, die in 2014 de tweede generatie elektronische literatuur bestempelde als 'Digital Modernism': complexe en esthetisch moeilijke teksten die een ambivalente houding aannemen ten opzichte van populaire cultuur. Flores stelt vervolgens dat de derde generatie-teksten het tegenovergestelde hiervan zijn; de makers van deze teksten verwerpen of zijn zich niet bewust van wat Pressman een 'aesthetic of difficulty' noemt en ze hebben niet als doel om een 'highbrow literary experience' mogelijk te maken. Deze nieuwste generatie omarmt juist de populaire cultuur en wil de digitale literaire werken zo toegankelijk mogelijk maken, waarbij 'spreadability' – een term uit *Spreadable Media* (2013) van Henry Jenkins, Sam Ford en Joshua Green – voorop staat. Dit onderscheid betekent volgens Flores ook dat de makers van de derde generatie-teksten minder geïnteresseerd zijn in originaliteit (een typisch modernistische eigenschap) en meer in het knippen, plakken, kopiëren, remixen, monteren en persoonlijk maken van teksten en beelden, tot aan het plagiëren van bestaande werken en formats aan toe (een meer postmodernistische omgang met materiaal).

Een derde aspect van de derde generatie is dat de makers van digitale literatuur in dit tijdperk bestaande platforms gebruiken om hun literatuur te maken en te verspreiden. Anders dan in de eerste en tweede generatie, brengen auteurs in de derde generatie hun werk naar de plekken waar reeds veel potentieel publiek zit – zoals Twitter, Vine, GIPHY, Snapchat en Instagram – in plaats van digitale literaire werken enkel te publiceren op hun persoonlijke websites. Door aan te haken op die bekende social mediaplatforms staan de derde generatie-werken midden in de internet- en

⁶⁴⁷ Op meerdere plekken geeft het Nederlands Letterenfonds aan dat alle projecten van 'Poëzie op het mobiele scherm' en 'Literatuur op het scherm' sinds 2005 verzameld zijn op Poezieophetscherm.nl en Digidicht.nl, maar beide sites zijn uit de lucht.

fancultuur⁶⁴⁸ en hoeven gebruikers geen nieuwe technische vaardigheden aan te leren of programma's aan te schaffen om de werken te kunnen ervaren, een kwestie die nog wel relevant was voor de tweede generatie.⁶⁴⁹

Een laatste essentiële eigenschap van de nieuwste generatie digitale literatuur is dat die teksten op immense schaal worden ervaren en gewaardeerd, zonder dat die wijde verspreiding per se gepaard gaat met academische erkenning en validatie, iets waar de (complexe en ambigue) digitale literatuur in de tweede generatie wel op kon rekenen. In Nederland en Vlaanderen gaat de institutionele aandacht voor digitale literatuur – zoals de hierboven genoemde themanummers, academische publicaties en subsidies – vooral naar 'highbrow'-varianten die zelden gebruikmaken van social media (soms wel van apps) en over het algemeen complexe literaire teksten presenteren in interactieve vormen, waarvoor speciale soft- en hardware voor nodig is.⁶⁵⁰ Instagrampoëzie wordt daarentegen zowel online en offline zonder subsidies geproduceerd en verspreid, wat mogelijk is doordat Instadichters enerzijds online onbezoldigd werken en anderzijds doordat succesvolle Instadichters dankzij het grote bereik op het platform offline geld verdienen aan hun werk. De Amerikaanse boek- en mediawetenschapper Kathi Inman Berens kaartte in het kader hiervan aan dat Instapoëzie een uniek verschijnsel is in de (korte) geschiedenis van e-literatuur, omdat er bij dit subgenre sprake is van 'the first highly profitable digital-born literature' (Berens 2019). Een recente ontwikkeling, aangezien Funkhouser in 2012 in zijn bespreking van de 'new directions in digital poetry' nog resoluut stelde: 'The field of digital poetry exists in a non-commercial realm.' (Funkhouser 2012: 21)

Veelzeggend is dat Flores in zijn artikel een definitie van digitale literatuur hanteert die essentieel anders is dan die van Hayles en Funkhouser. Werd e-literatuur in de tweede en derde generatie nog gedefinieerd als 'digital born', oftewel gecreëerd op een computer (Hayles 2007), Flores beschrijft digitale literatuur als 'a writing-centered art that engages the expressive potential of electronic and digital media' (Flores 2019). De werken hoeven dus niet per se op een digitale wijze tot stand te zijn gekomen, wat betekent dat ook Instagrampoëzie die offline gemaakt is en online verspreid is tot de derde generatie van digitale literatuur behoort.

Uitspraken in de jaren negentig en begin jaren nul laten zien dat neerlandici – toen nog enkel bekend met digitale literatuur uit de tweede generatie – zich niet konden voorstellen dat het lezen van poëzie en het internet (op grote schaal) samen konden gaan. In 2000 schreef neerlandicus Jan de Roder bijvoorbeeld in *Raster*: 'Was het maar zo dat men er ernstig verslaafd aan kan raken, ik bedoel aan het lezen [van poëzie], en dat er regelmatig berichten in de krant verschijnen dat er weer mensen zijn ontslagen die in de baas zijn tijd het poëzielezen niet konden laten (naast privésurfen hét probleem op de werkvloer)' (De Roder 2000: 67). Voor De Roder sloten het lezen van poëzie en

⁶⁴⁸ Zie voor meer over hedendaagse 'literary celebrity culture' Greg Myers over literaire auteurs op Twitter (Myers 2016) en Katy Guest over literaire beroemdheden in oude en nieuwe media (Guest 2016). Zie voor een historische blik op de relatie tussen literatuur en beroemdheid Fawcett 2015 en voor een neerlandistische blik Franssen 2010.

⁶⁴⁹ Funkhouser publiceerde bijvoorbeeld meerdere – hele technische – 'handleidingen' over wat je moet doen om e-literatuur te lezen (welke softwareprogramma's je nodig hebt, waar je op moet klikken, op welke momenten je je browser moet verversen etc.).

⁶⁵⁰ In 2009 presenteerden Van Adrichem en Baetens in hun artikel over 'e-poëzie' in *Vooy's* nog een zeer op de tweede generatie gestoelde definitie van 'e-poëzie': 'Ten eerste moet het gaan om poëzie die exclusief gemaakt is voor het scherm, dus niet om poëzie die ook in papieren vorm zou kunnen bestaan en om praktische of opportunistische redenen in digitale vorm wordt aangeboden' (Van Adrichem & Baetens 2009: 19).

het surfen op het internet elkaar uit; het kon blijkbaar niet zo zijn dat mensen online poëzie lezen. Terwijl nu, bijna twee decennia later, mensen vaker poëzie lezen op social media dan in boeken.

Ook de status van poëzie op het internet is onderschat. Moderne letterkundige Thomas Vaessens zei in 2005 in een interview in *de Volkskrant*, in de begindagen van Web 2.0 en social media, bijvoorbeeld over poëzie op het internet: 'Het levert je nog geen reputatie op bezig te zijn met internetpoëzie. Je bent pas dichter als je een bundel uitgeeft.' (Tiekstra 2005) En in 2009 noemden Arnoud van Adrichem en Jan Baetens de wens van dichters om via digitale media een groter publiek te bereiken een 'illusie' (Van Adrichem & Baetens 2009: 19).⁶⁵¹ Ondertussen is duidelijk geworden dat beide aangehaalde ideeën aanpassingen behoeven; een dichter kan in 2020 ook een Instagramdichter zijn zonder bundel en het bereiken van een groot publiek via social media is wel degelijk mogelijk. Toch schuilt er in beide uitspraken nog steeds een kern van waarheid; de meeste Instadichters willen nog steeds een papieren bundel uitgeven en die wens hangt deels samen met wat Vaessens stelt over het wel of niet 'zijn' van een dichter en het plaatsen van poëzie online biedt nog steeds geen *garantie* dat je als dichter een groot publiek zal bereiken.

Binnen de geschiedenis van de digitale literatuur begon de geschiedenis van Instagrampoëzie in 2010 – in de derde generatie digitale literatuur – toen de app gelanceerd werd en dichters hun werk voor het eerst in het kenmerkende vierkant begonnen te verspreiden. Tim Hofman maakte als een van de eerste Nederlandstalige dichters gebruik van het platform om zijn gedichten te delen. Op 28 augustus 2012 plaatste hij de tekst 'Pantoffeldier' online, met het bijschrift 'rijmpjes op Instagram. kijken of dat werkt.' De hashtag #instarijmptsj [sic] gebruikte hij daarna structureel om zijn poëzie te delen. 'voor in de nog te verschijnen rijmbundel' schreef hij in april 2015 bij het plaatsen van een nieuwe tekst. In 2016 plaatste hij voor het laatst een gedicht met die hashtag en in 2017 verscheen zijn debuutbundel *Gedichten van de broer van Roos* – een titel die expliciet verwijst naar zijn Instagramnaam @debroervanroos (370 duizend volgers) – waarvan hij er binnen een jaar dertigduizend verkocht (Nu.nl 2018).

Het duurde enkele jaren voordat de eerste wetenschappelijke publicatie over de app verscheen. In 2014 publiceerden de Amerikaanse computerwetenschappers Yuheng Hu, Lydia Manikonda en Subbarao Kambhampati een artikel met de titel 'What We Instagram. A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types', naar eigen zeggen 'the first in-depth study of content and users on Instagram' (Hu e.a. 2014). Veelzeggend is dat in deze wetenschappelijke publicatie reeds melding wordt gemaakt van poëzie op Instagram. Hu, Manikonda en Kambhampati onderzochten duizend foto's van vijftig Instagramgebruikers, die een representatieve steekproef vormden van alle foto's die gedeeld worden op Instagram.⁶⁵² Ze deelden de afbeeldingen op in acht categorieën: *friends*, *food*, *gadget*, *captioned photo*, *pet*, *activity*, *selfie* en *fashion*. De categorie 'captioned photos'⁶⁵³ omschreven de onderzoekers als 'pictures with embedded text', waarbij

⁶⁵¹ In 1996 en in de herdruk in 2007 stelde Kac in de introductie van *Media Poetry. An International Anthology* iets soortgelijks: 'It is a truism to state that the audience for poetry in general is not large, and that readers of media poetry constitute an even smaller group.' (Kac 2007 [1996])

⁶⁵² Ze maakten de steekproef representatief door vijftig willekeurige Instagramaccounts te kiezen uit een verzameling van 95.343 unieke Instagebruikers, die voldeden aan de volgende voorwaarden: de accounts werden niet beheerd door organisaties, merken of spammers, en de accounts hadden minstens dertig volgers en bevatten minstens zestig posts (Hu e.a. 2014).

⁶⁵³ Deze categorie wordt in artikelen over dit onderzoek ook wel 'quote pics' genoemd, bijvoorbeeld in McHugh 2015.

‘embedded text’ wordt uitgelegd als ‘quotes, mottos, poetries or even popular hashtags’.⁶⁵⁴ Deze categorie, waar Instapoetry dus deel van uitmaakt, vormt volgens de onderzoekers ruim 10% van alle posts op de app. Ongeveer 14% van Instagramgebruikers kunnen gekarakteriseerd worden als specifieke ‘captioned photos’-plaatsers; zij plaatsen vooral foto’s in deze categorie, samen met in mindere mate foto’s die passen in de overige categorieën (Idem).⁶⁵⁵ Hoe groot het aandeel poëzie is binnen die 10% is niet bekend. Wel geven deze cijfers aan dat Instapoëzie slechts een klein aandeel heeft in de totale verzameling foto’s op Instagram.

Pas veel recenter is er vanuit een wetenschappelijk perspectief specifiek over Instagrampoëzie gepubliceerd. Opvallend genoeg gebeurt dit vooral door literatuurdidactici, die de populariteit van Instapoëzie onder jonge mensen koppelen aan de potentie van het genre in het onderwijs.⁶⁵⁶ In 2016 publiceerden de Indonesische literatuurdidactici Erio R.P. Fanggihade en Lany Kristono een kort artikel over het gebruiken van Instagram in literatuuronderwijs, waarbij ze ondervonden dat leerlingen zelfverzekender, uitgesprokener en gemotiveerder met het schrijven en lezen van poëzie aan de slag gingen op het sociale medium dan in boeken (Fanggihade & Kristono 2016). In augustus 2018 gaf Kathi Inman Berens tijdens het congres van de Electronic Literature Organization in Montréal een lezing met de titel ‘Populist Modernism. Printed Instagram Poetry and the Literary Highbrow’, die ze in 2019 publiceerde op *Electronic Book Review* (Berens 2019). Op haar inzichten ga ik later in.

In 2019 publiceerden de Australische literatuurdidactici en mediawetenschappers Kate Kovalik en Jen Scott Curwood een artikel over Instagrampoëzie, waarin ze een focus leggen op waarom zoveel jonge mensen Instapoëzie schrijven en lezen in hun vrije tijd – terwijl volgens hen poëzieonderwijs op school over het algemeen laag wordt gewaardeerd – en vervolgens de mogelijkheden onderzoeken om Instapoëzie op middelbare scholen in het poëzieonderwijs in te zetten om het engagement van leerlingen met poëzie te verhogen (Kovalik & Scott Curwood 2019). De auteurs richten zich in hun empirisch onderzoek enkel op Instadichters, dus niet op het publiek van Instapoëzie. Ze gebruiken theorieën van onder anderen de Amerikaanse literatuurwetenschapper en vakdidacticus Amy Stornaiuolo over transgeletterdheid – een term die dicht in de buurt komt van de term ‘mediageletterdheid’ en het vermogen beschrijft om te kunnen lezen, schrijven en interacteren in verschillende media – om hun pedagogisch voorstel te ondersteunen. Transgeletterdheid kent volgens hen vier hoofdkenmerken – digitale middelen worden gebruikt, zaken worden multimediaal gepresenteerd, een globaal publiek wordt bereikt en verschillende fysieke en virtuele contexten worden gecombineerd – die alle vier van toepassing zijn

⁶⁵⁴ Het woord ‘poetries’ is een vreemde keuze, aangezien ‘poetry’ normaliter als een ‘uncountable noun’ of ‘mass noun’ wordt beschouwd, zonder meervoudsvorm. Deze keuze zou kunnen duiden op het idee dat er op Instagram sprake is van meerdere vormen van poëzie, ‘poetries’, ieder met een eigen stijl en een eigen stel normen en verwachtingen.

⁶⁵⁵ De categorieën *selfies* en *friends* vormen samen bijna de helft van alle foto’s op Instagram (Hu e.a. 2014). Omdat mij geen andere onderzoeken bekend zijn waarin onderzocht wordt hoeveel procent van Instagramfoto’s ‘captioned photos’ zijn, kan ik niet met zekerheid stellen of het percentage enkele jaren na het aangehaalde onderzoek gelijk is gebleven. Mijn vermoeden is dat in het tweede deel van het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw het aandeel hetzelfde is, of hoger.

⁶⁵⁶ Ook ik schreef binnen een educatief kader over Instapoëzie; samen met Jeroen Dera publiceerde ik het artikel ‘Instagrampoëzie in de klas’ in het *Levende Talen Magazine*, waarin we middelbare schooldocenten Nederlands, Engels, Frans en Duits handvatten aanreiken om aan de hand van het RES-model van Nicholas Mazza Instapoëzie te gebruiken in de klas. Als voorbeeld pasten we het RES-model toe op een Instagedicht van René Oskam (Dera & Van der Starre 2019a). Het artikel werkten we bovendien om tot een gratis lespakket op het online platform *Schrijversakademie.nl* (Dera & Van der Starre 2019b).

op Instapoëzie. De kern van hun onderzoek is een enquête die is afgenomen onder zevenentwintig Instadichters uit acht landen. Daarnaast hielden de onderzoekers diepte-interviews met drie van de deelnemende dichters uit drie verschillende landen. Kovalik en Scott Curwood concluderen dat gemeenschapsgevoel, interactiviteit, *agency*, multimedialiteit, mobiliteit en toegankelijkheid de kernwaarden zijn voor Instagramdichters. De online dichters waarderen de feedback en de emotionele steun die ze op het platform ontvangen van andere Instadichters en leren naar eigen zeggen veel over het schrijven, herschrijven en lezen van poëzie. De twee onderzoekers raden op basis van de bekendheid van leerlingen met het medium, de authenticiteit die de hoofdrol speelt op het platform, de nadruk op het combineren van taal en beeld en de focus op het delen van ideeën en interactie met anderen, docenten Engels aan om Instapoëzie te gebruiken in het poëzieonderwijs. Die aspecten zijn volgens de auteurs belangrijke en bruikbare kenmerken van Instapoëzie die leerlingen zouden kunnen enthousiasmeren om poëzie te schrijven, delen en lezen. Bovendien kunnen docenten via Instapoëzie-oefeningen hen leerlingen laten spelen met taal en poëtische vormen en laten oefenen met spelling, tekststructuur en visuele symbolen. Ook stellen de auteurs dat het platform het potentieel in zich draagt om jonge mensen te motiveren multimediale literatuur tot zich te nemen, waarmee literair begrip, kritisch vermogen en transgeletterdheid kunnen worden versterkt (Idem).

In 2019 volgden daarna nog twee publicaties over Instagrampoëzie. De Australische creatief schrijvendocent Lili Plâquet publiceerde in *The Journal of Popular Culture* een artikel waarin ze voornamelijk ingaat op de manieren waarop Instadichters aan 'self-branding' doen, hoe Instagrampoëzie een vorm van ekphrasis is en de relatie tussen zelfhulpboeken en Instapoëzie (Pâquet 2019) en de Ierse en Maleisische media- en onderwijswetenschappers Jeneen Naji, Ganakumaran Subramaniam en Goodith White publiceerden in *New Approaches to Literature for Language Learning* over het gebruiken van Instagrampoëzie in de klas, waarbij ze concrete lesopdrachten formuleerden rond de poëzie van de anonieme Canadese Instapoet Atticus (@atticuspoetry, 1,5 miljoen volgers) (Naji e.a. 2019).⁶⁵⁷

De focus ligt in de academische aandacht voor Instagrampoëzie⁶⁵⁸ op de makers van Instapoëzie – de dichters dus – en de potentie van het inzetten van Instapoëzie in het middelbaar onderwijs. De (dagelijkse) gebruikers van Instapoëzie in de vrije tijd krijgen veel minder aandacht. Hieronder ga ik in op welke informatie de resultaten van de Instagramenquête bieden over die Instapoëziegebruikers.

⁶⁵⁷ Naast academische aandacht duiden ook bloemlezingen op de institutionalisering van een literair fenomeen. In 2017 gebeurde dit laatste voor Instapoëzie: dat jaar verscheen in Australië de bloemlezing *Poetica*, met poëzie van tweehonderd Instagramdichters, samengesteld door de Australische dichter en ondernemer Susan Llewelyn en uitgegeven door By Me Poetry, met een tweede deel in 2019 (Llewelyn 2017; Llewelyn 2019). In 2019 verscheen nog een Instagrampoëziebloemlezing, met poëzie van tweeënzestig Instadichters, *Mosaic. A Collection from the Instagram Poetry Community*, samengesteld door de Canadese dichter en redacteur Ava Balis en uitgegeven bij iUniverse (Balis 2019).

⁶⁵⁸ Deze lijst met academische aandacht voor het fenomeen toont dat Instapoëzie ook geografisch buiten de gebruikelijke kern valt: niet het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten staan centraal, maar Canada, Nieuw Zeeland en Australië; dit geldt ook voor de meeste bekendste Instagramdichters (zie de opsomming in Paragraaf 1).

3. Empirisch luik

Het empirisch luik van dit hoofdstuk bestaat uit een enquête, afgenomen onder Instagrampoëziegebruikers in Nederland en Vlaanderen. De doelen van de Instagrampoëzie-enquête, die ik kortweg de Instagramenquête noem, waren het in kaart brengen van:

- de kenmerken van Instagrampoëziegebruikers in Nederland en Vlaanderen;
- de redenen waarom mensen in Nederland en Vlaanderen Instagramdichters volgen;
- de redenen waarom mensen in Nederland en Vlaanderen Instagramgedichten liken;
- welke tekstsoorten op Instagram Instagrampoëziegebruikers in Nederland en Vlaanderen als poëzie beschouwen en waarom;
- het belang van verschillende aspecten van Instagrampoëzie voor Instapoëziegebruikers.

De enquête voerde ik uit in samenwerking met tientallen Nederlandstalige Instagramdichters.⁶⁵⁹ De enquête werd tussen 15 november en 15 december 2017 online afgenomen in Google Forms en werd via social media verspreid, voornamelijk via de Instagramaccounts van de deelnemende Instagramdichters. Mensen werden gemotiveerd om de enquête in te vullen doordat er een Instagrampoëzieprijzenpakket werd verloot onder de respondenten. In totaal vulden 422 respondenten tussen de dertien en vijfenzeventig jaar de enquête in.

De enquête bestond uit zevenenveertig vragen over de opvattingen over 'poëzie' op Instagram, welke dichters de respondenten volgen op Instagram en welke hun favoriet is, hoe vaak en waarom de respondenten poëzie op Instagram lezen, hoe vaak ze poëzie liken en een comment of tag achterlaten, met welke hashtags ze naar poëzie zoeken op Instagram, de waardering voor bepaalde aspecten van Instagramgedichten, welke dichters ze goed en slecht vinden, hoe vaak ze poëzie schrijven, hoe vaak ze poëzie in boeken en online lezen, wat ze het grootste verschil vinden tussen het lezen van een papieren poëziebundel en het lezen van poëzie op Instagram en persoonsgegevens. De complete vragenlijst is te vinden in Bijlage VI.

Het eerste gedeelte van de enquête wijkt af van de andere causussenquêtes omdat het een type vraag bevat dat ik specifiek voor Instagrampoëziegebruikers ontwikkelde. Met het oog op de vele verschillende typen teksten die op Instagram verspreid worden, van spirituele quotes en citaten van beroemdheden, via dagboekachtige teksten, tot korte en lange gedichten, wilde ik graag weten op welke manieren Instagrampoëziegebruikers 'poëzie' op Instagram definiëren. Ik besloot de respondenten acht Instagramposts te tonen en telkens bij iedere post twee vragen te stellen: de verplichte schaalvraag 'In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie?' en de optionele open vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?'. De antwoorden op deze vragen leverden mij cijfers op, die ik kwantitatief analyseerde (gemiddelde, standaarddeviatie en modus), en open

⁶⁵⁹ Ik contacteerde bijna honderd Nederlandstalige Instagramdichters over de Instagramenquête, waarvan er rond de zeventig reageerden. Daarvan hielp ongeveer de helft uiteindelijk mee met het verspreiden van de enquête. Een tiental doneerde een poëzieposter, bundel of ander kado voor in de Instagrampoëziepakketten. Ik had contact met: Ministry of Poetic Affairs, Jelmer van Lenteren, Versjes van Mar, Ariena Ruwaard, Pauline Jansen, Yvonne Franssen, Jeroen Kraakman, M.Evalia, Esther De Baecke, Een op de schaal van dichter, Memopoëzie, Merel Morre, DUIF, Kevin Amse, Gouden lijntjes, Elianne van Elderen, Derek Otte, Gewoon JIP, Meliza de Vries, Papierpleziertjes, Peter spreekt, Nihma schrijft, Ruth van de Steene, Dit Is Derks, Chris Blokletters, Geen poeha, Rowie Bleser, Cntjeh, Storyteller, Vin.stag.ram, D. Veldhuis, Eventjes Eefje, Rachad, Mark Boninsegna, Woedend, Anthony Samson, Kay Sliced, Lotte Sophie, Sam schrijft, Yass schrijft, Woorden kussen terug, In de stilte van woorden, Vers van de pers, Hazenleger, Rosies choice, Vileine versjes, Jenny Woorden, Woorden die voelen, Binn schrijft, Gewoon gedichten, Christelijke gedichten, Verba volent, Baardhaar, Robin Bieren, Johanna de Kokker, Stucwerk dichtkunst, Plottenbakkerij, Ik poëzie wat jij niet ziet, Fijn maar klein, De letterkoek, Believe in words, Some 29, Deel me jouw ochtend, Alleen woorden, De zwarte typemachine, Tekstverwerker en Sokgedichten.

antwoorden, die ik kwalitatief analyseerde door de antwoorden te coderen. Ik hanteerde geen maximum aantal labels per antwoord en sommige antwoorden codeerde ik niet omdat ze in geen enkele categorie vielen.

De selectie van de acht Instagramposts maakte ik op basis van verschillende kenmerken van tekstuele posts op Instagram, te weten: bekendheid auteur, gender auteur (man/vrouw/onbekend), wel/niet gebruik van poëziegerelateerde hashtags, wel/geen regelafbrekingen en strofevorming, wel/geen eindrijm, wel/geen beeldspraak, visuele kenmerken (wel/geen typemachinefont, handschrift, foto, kleurgebruik), wel/geen uitgesproken levensbeschouwing (christelijke gedichten) en de lengte van de tekst. Ik selecteerde acht posts die een variatie tonen van deze kenmerken, van Elianne van Elderen, Lars van der Werf, Cherish Rose, @deelmejouwochtend (naam onbekend), Leo Heuvelman, Merel Morre en Marianne Jonker-Slager (Abeelding 3).

Instagrampost A. @vervlogen (Elianne van Elderen)



Instagrampost B. @larsdwerf (Lars van der Werf)



Instagrampost C. @bijliek (Liek)

**JE HEBT MAAR
ÉÉN PERSOON NODIG
OM **JOUW LEVEN**
TE VERANDEREN
... **JIJ****

BIJ-LIEK

bijliek <https://bij-liek.nl/>
#verandering #bewust #leven #citaat #bijliek

_____ en **_____** vinden dit leuk
4 JULI

Een reactie toevoegen...

Instagrampost D. @versjesvancher (Cherish Rose)

**Ik had niet gedacht dat ik de vlinders
ooit weer zou voelen
Honderden fladderende kriebeltjes die
in mijn buik krioelen
Is dit wat ze met liefde op het eerste
gezicht bedoelen?**

@CherishRose

versjesvancher [Love is everything 😊!](#)
#positiviteit #zelfliefde #liefde #love #gedicht #rijmpje #versje #poetry #cherishrose #versjesvancher #poëzie #poezie #poem #quotes #tekst #woorden #words #writer #instadichters #instadichter #instapoem #dichtersvaninstagram #dichter #spokenword #poetsofig #schrijver #schrijversvaninstagram

_____ Heb ik iets gemist 😊
_____ love is in the air
_____ Niks fijners dan fladdertjes
👍👍

56 vind-ik-leuks
22 MEI

Een reactie toevoegen...

Instagrampost E. @deelmejouwochtend (naam onbekend)



Instagram post by @deelmejouwochtend. The image shows a dark background with white text: "En in die paar woorden toonde jij je zo kwetsbaar" and a handwritten signature. The post includes a profile picture, a "Volgend" button, a caption with several hashtags, a "Mooi" comment, and 51 likes.

deelmejouwochtend Kwetsbaar.
deelmejouwochtend #poezie #poëzie
#gedicht #gedichten #dichter
#dichtersvaninstagram #woord #woorden
#zinnen #schrijven #schrijver
#schrijversvaninstagram #vers #versje #poems
#poem #writersofinstagram
#poetsofinstagram #kunst #kunstig #art
#deelmejouwochtend

Mooi

51 vind-ik-leuks
7 DAGEN GELEDEN

Een reactie toevoegen...

Instagrampost F. @christelijke_gedichten (Leo Heuvelman)



Instagram post by @christelijke_gedichten. The image features a quote by Leo Heuvelman over a background of dandelions: "PIJN KIJKT JE AAN, VERDRIET KIJKT ACHTEROM, ANGST KIJKT WEG, ZORGEN KIJKEN OM ZICH HEEN. GELOOF KIJKT NAAR BOVEN. GOD IS MET ONS." The author's name "LEO HEUVELMAN" is at the bottom. The post includes a profile picture, a "Volgend" button, a caption with several hashtags, and 211 likes.

christelijke_gedichten #gedichten #poezie
#geloof #christus #jezus #christen

LEO HEUVELMAN

211 vind-ik-leuks
8 JULI

Een reactie toevoegen...

Instagrampost G. van @merelmorre (Merel Morre)



Instagrampost H. @mariannes_art_and_craft (Marianne Jonker-Slager)



Afbeelding 3. De acht Instagramposts uit het eerste gedeelte van de Instagramenquête, in de volgorde dat ze getoond werden aan de respondenten.

De twee vragen per post hadden als doel om te achterhalen in hoeverre de respondenten de posts poëzie vinden en waarom. Oftewel, om kennis te vergaren over hoe Instagrampoëziegebruikers 'poëzie' definiëren en gebruiken. Uit sommige antwoorden van de respondenten blijkt echter dat de vragen begrepen werden als vragen over de *waardering* voor de post. Respondenten antwoordden op de open vraag bijvoorbeeld waarom ze de tekst goed of slecht vonden. Dit kan duiden op twee dingen. Ten eerste kan het zijn dat niet alle respondenten de vragen goed hebben gelezen. Beide vragen gaan duidelijk over of de post poëzie is en waarom wel/niet, maar het kan zijn dat de 'itemized rating scale (numbered)' van 1 tot en met 10 bij respondenten de associatie oproep om via een cijfer een *waarde* toe te kennen aan de post. Ik heb geprobeerd dit te vermijden door de schaal te laten lopen van 'Ik vind dit voorbeeld geen poëzie' tot 'Ik vind dit voorbeeld poëzie' (Afbeelding 4), maar de kans bestaat dat sommige respondenten deze vraag toch hebben ingevuld met een andere bedoeling.



In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ik vind dit voorbeeld geen poëzie Ik vind dit voorbeeld poëzie

Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?

Jouw antwoord

Afbeelding 4. De vraagstellingen in het eerste gedeelte van de Instagramenquête. Deze twee vragen werden gesteld over acht getoonde Instagramposts (Afbeelding 3). De eerste vraag was verplicht; de tweede optioneel.

Ten tweede kan het zijn dat voor sommige respondenten de vraag 'In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie?' inherent een vraag is naar hun waardering voor de post. Hierbij staat 'Ik vind dit geen voorbeeld geen poëzie' gelijk aan iets als 'Ik vind dit een slechte/zwakke/lelijke tekst' en 'Ik vind dit voorbeeld poëzie' staat dan gelijk aan iets als 'Ik vind dit een goede/sterke/mooie/overtuigende tekst'. Sommige antwoorden die de respondenten gaven op de 'Waarom'-vraag doen vermoeden dat dit het geval is, zoals de antwoorden die een normatieve definitie van poëzie op basis van waardering en esthetische ervaring blootleggen, bijvoorbeeld 'Mooi gebruik van woorden', 'Mooie tekst' en 'Mooie woorden. Poëzie dus' als reden om de post als poëzie te beschouwen en 'Deze tekst vind ik niet zo heel mooi' en 'Lelijk' als reden om de post *niet* als poëzie te beschouwen. Dit soort antwoorden laat zien dat het voor sommigen niet mogelijk is om over de definitie van poëzie na te denken zonder een mening of waardering een rol te laten spelen. Ook al was dit resultaat strikt gezien niet de bedoeling van de vraag, het laat wel zien dat waardering en esthetische ervaring een belangrijke rol kunnen spelen in hoe mensen de term 'poëzie' gebruiken. De term betekent dan iets als 'mooi', 'goed' en 'hoogstaand'.

De acht Instagramposts en de vragen over die posts plaatste ik bewust als het eerste onderdeel van de enquête. Ik deed dit zodat de respondenten hun opvattingen over poëzie konden tonen zonder beïnvloed te zijn door andere vragen uit de enquête. Vervolgens stelde ik de verplichte meerkeuzevraag: 'Welk woord vind je in het algemeen het meest van toepassing op de teksten van

Instagramdichters die jij voorbij ziet komen op Instagram?', met de opties: 'Poëzie; Gedichten; Gedichtjes; Verzen; Versjes; Poëtische teksten; Instagrampoëzie; Instagramgedichten; Instagramversjes; Anders (open)'. Daarna presenteerde ik pas een definitie van poëzie die in de rest van de vragenlijst zou gelden, zodat de respondenten de overige vragen hopelijk zouden invullen met een en dezelfde definitie van 'poëzie' en 'gedichten', te weten:

Vanaf nu wordt de volgende definitie gebruikt in deze enquête:

Een Instagramdichter is iemand die zelfgeschreven teksten verspreidt via Instagram en deze teksten presenteert als gedichten en/of als poëzie door ze zo te noemen en/of door hashtags te gebruiken als #poezie #gedicht #poetry.

Vanaf nu worden de woorden 'gedicht' en 'poëzie' door elkaar gebruikt in deze enquête. Er bestaat geen betekenisverschil tussen die woorden in het vervolg van dit onderzoek.

Naast de enquête voerde ik nog een kleine steekproefonderzoek uit naar de hashtags die gebruikt worden in de materiële codes van Instagrampoëzie. Ik telde op vier meetmomenten (20 juni 2017, 20 juli 2017, 20 augustus 2017 en 20 juli 2018) voor de twaalf vaakst gebruikte Engelstalige en de elf vaakst gebruikte Nederlandstalige hashtags in poëzieposts op Instagram het totaal aantal hashtags. Dit deed ik om een beeld te krijgen van hoe vaak de hashtags *in totaal* zijn gebruikt en hoe vaak de hashtags gedurende *een maand* en *een jaar* worden gebruikt (dus om de absolute en relatieve groei in poëziegerelateerde hashtags te meten).

In wat volgt, besteed ik aan de hand van de enquêteresultaten aandacht aan de gebruikers en het gebruik van Instagrampoëzie.

5.1 Gebruikers

Instagrampoëziegebruikers kunnen getypeerd worden als hoogopgeleide (57%) vrouwen (81%) van gemiddeld dertig jaar (SD 12)⁶⁶⁰, die veel lezen en zeer frequent bezig zijn met poëzie. De grootste groep van de respondenten (59%) leest (bijna) elke dag poëzie op Instagram en 28% doet dit minstens een keer per week. De respondenten lezen vooral poëzie door te scrollen in Instagram en gedichten langs te zien komen van dichters die ze volgen. In veel mindere mate zoeken ze naar poëzie op Instagram door te zoeken op hashtags.⁶⁶¹

Bijna een derde (32%) van de Instagrampoëziegebruikers leest dagelijks (delen van) een fictietekst, zoals een roman of een kortverhaal. 29% doet dit minstens een keer per week en 21% doet dit minstens een keer per maand. Het lezen van (delen van) een non-fictietekst doen de respondenten iets minder vaak: 18% (bijna) elke dag, 22% minstens een keer per week en 28% minstens een keer per maand. Het lezen van (delen van) een poëziebundel doen Instagrampoëziegebruikers vaker dan de gemiddelde Nederlandse volwassene en vaker dan Plintliefhebbers, Candlelightluisteraars en poëzietatoeagedragers: 6% leest (bijna) elke dag poëzie in

⁶⁶⁰ Gegevens die ik heb mogen inzien, tonen dat de gemiddelde leeftijd van sommige groepen volgers nog lager ligt, zoals die van René Oskam: in november 2017 bestond 16% van zijn volgers uit vrouwen tussen de achttien en vierentwintig jaar en 40% uit vrouwen tussen de vijftientwintig en vierendertig jaar. Deze cijfers staan tegenover respectievelijk 2% en 6% mannelijke volgers in die twee leeftijdscategorieën. Instagram is een sociaal medium dat vooral door jonge mensen wordt gebruikt: begin 2019 was 31% van alle Instagramgebruikers tussen de achttien en vierentwintig jaar en 70% was onder de vijfendertig jaar (Statista 2019).

⁶⁶¹ 51% van de respondenten geeft aan nooit naar poëzie op Instagram te zoeken via hashtags; 26% van de respondenten doet dit een keer per maand of vaker.

een bundel, 17% doet dit minstens een keer per week en 27% doet dit minstens een keer per maand.

De gebruikers van Instagrampoëzie zijn voornamelijk een mix van mensen die nooit zelf poëzie schrijven (24%) en die minstens een keer per week poëzie schrijven (21%). De respondenten die poëzie schrijven, doen dat voornamelijk alleen voor zichzelf (29% van alle respondenten doet dit⁶⁶²). Iets meer dan de helft van de Instagrampoëziegebruikers heeft een bibliotheekpas (53%). De meeste zitten niet bij een leesclub (91%) en bezoeken nooit een literair evenement (32%) of minder dan een keer per halfjaar (21%). In Tabel 1 staan de vaakst genoemde favoriete Nederlandstalige Instadichters van de respondenten

	Dichter	Aantal keer genoemd
1	Merel Morre	44
2	Lars van der Werf / Versjes van Lars	43
3	Derek Otte	37
4	DUIF / Post van Duif	27
5	Elianne van Elderen / Vervlogen	25
6	René Oskam	23
7	Versjes van Mar	14
8	Marnix Pauwels	11
9	Lief Leven	9

Tabel 1. Een overzicht van de namen die negen keer of vaker worden genoemd in de antwoorden op de optionele open vraag 'Wie is jouw favoriete Nederlandstalige Instagramdichter?'. 422 respondenten noemden 98 verschillende dichters.⁶⁶³

Bij deze lijst moeten twee belangrijke zaken opgemerkt worden. Ten eerste bestaat de kans dat respondenten bij het noemen van hun favoriete Nederlandstalige Instagramdichter zijn beïnvloed door de dichters van wie posts getoond werden in het eerste gedeelte van de enquête. Merel Morre, Lars van der Werf en Vervlogen, die alle drie hoog zijn geëindigd in Tabel 1, werden in dat gedeelte van de enquête genoemd. Ten tweede moet rekening gehouden worden met het feit dat de respondenten geworven werden via de pagina's van Nederlandstalige Instagramdichters en dat de kans bestaat dat daardoor de lijst in Tabel 1 gekleurd is. Zes van de Instagramdichters in Tabel 1 hielpen mee met het verspreiden van de enquête, te weten Merel Morre, Derek Otte, Post van Duif, Vervlogen, Versjes van Mar en Marnix Pauwels.

In vergelijking met de resultaten van het eerste gedeelte van de enquête, waarin de respondenten gevraagd werd in hoeverre ze acht getoonde Instagramposts poëzie vonden en waarom, valt op dat de post van de dichter die in Tabel 1 op nummer één staat, Merel Morre, op nummer vijf eindigde op het gebied van 'poëziegehalte': de respondenten gaven Morres post gemiddeld een 5,6 (SD 2,6). De dichter op nummer twee in Tabel 1, Lars van der Werf, kwam daarentegen uit dat enquêtegedeelte naar voren als de post met het hoogste 'poëziegehalte': de respondenten gaven zijn post gemiddeld een 8 (SD 1,9). Als we deze resultaten vergelijken, wordt het duidelijk dat de waardering voor Instagramdichters niet per se samenhangt met het 'poëziegehalte' van hun posts.

⁶⁶² Dit percentage slaat op de gehele groep respondenten, dus inclusief de 24% die nooit poëzie schrijft.

⁶⁶³ De respondenten konden meer dan één naam per antwoord noemen. Sommige onbruikbare antwoorden bevatten geen naam, zoals 'Die heb ik niet', 'Geen favoriet', 'N.v.t.' en 'Ze zijn allemaal even favoriet!'.

De respondenten beschouwen zichzelf over het algemeen als een fan van hun favoriete Instagramdichter (gem. 6,7; SD 2,5; modus 8). De relatie tot de favoriete dichter op Instagram kan onder de respondenten dus gezien worden als een onderdeel van wat ook wel ‘literary fandom’ en ‘literary celebrity culture’ wordt genoemd; de literaire auteur als idool en de lezers als fans.⁶⁶⁴ In Tabel 2 staan de vaakst genoemde dichters die de respondenten goed vinden.

	Dichter	Aantal keer genoemd
1	Rupi Kaur	29
2	Merel Morre	21
3	Derek Otte	20
4	Lars van der Werf	20
5	Tim Hofman	19
6	Toon Hermans	18
7	Rutger Kopland	11
8	Toon Tellegen	11
9	Herman De Coninck	9
10	Ingmar Heytze	9
11	Maud Vanhauwaert	9
12	Bart Moeyaert	8
13	René Oskam	8
14	M. Vasalis	7
15	Charlotte Van den Broeck	5
16	Ilja Leonard Pfeijffer	5
17	Lieke Marsman	5
18	Neeltje Maria Min	5

Tabel 2. Een overzicht van de namen die vijf keer of vaker worden genoemd in de antwoorden op de optionele open vraag ‘Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt?’. 338 respondenten noemden 192 verschillende dichters.⁶⁶⁵

Tabel 2 laat opvallend veel namen van Instagramdichters zien, ook al werd er in het algemeen gevraagd naar voorbeelden van goede dichters.⁶⁶⁶ De top vijf bestaat geheel uit Instagramdichters, te weten Rupi Kaur, Merel Morre, Derek Otte, Lars van der Werf en Tim Hofman.⁶⁶⁷ In vergelijking met de resultaten op deze vraag uit de andere casusenquêtes en de nationale enquête, valt het op dat de Instagrampoëziegebruikers als enige een niet-Nederlandstalige dichter het vaakst noemen als voorbeeld van een goede dichter: de in 1992 in India geboren Canadese Rupi Kaur (@rupikaur_, vier miljoen volgers), de bekendste Instadichter ter wereld, die meer dan vijf miljoen poëziebundels heeft verkocht en wier werk in meer dan veertig talen is vertaald (Kaur 2019).

⁶⁶⁴ Zie voetnoot 648.

⁶⁶⁵ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Voorbeelden van onbruikbare antwoorden zijn ‘Nee, daarvoor lees ik te weinig’, ‘Nee, sorry’, ‘Velen’ en namen en titels die naar meerdere dichters of bundels kunnen verwijzen. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld. Naast namen van dichters en titels van afzonderlijke bundels, werden er negen bloemlezingen genoemd. Die heb ik niet meegeteld.

⁶⁶⁶ Bovendien was eerder in de vragenlijst reeds de verplichte open vraag gesteld: ‘Wie is jouw favoriete Nederlandstalige Instagramdichter?’. Zie ook de resultaten van de Candlelightenquête, waarin de respondenten hun voorkeuren voor Candlelightpoëzie uitten in hun antwoorden op deze algemene vraag.

⁶⁶⁷ Alle vijf de dichters hebben ook een of meerdere poëziebundels uitgebracht, maar zijn ook of voornamelijk bekend als Instagramdichter.

Daarnaast laat Tabel 2 zien dat de Instagrampoëziegebruikers van alle respondenten in dit proefschrift het meest ‘up to date’ zijn met de hedendaagse poëzie; veertien van de achttien vaakst genoemde dichters die de respondenten goed vinden, zijn dichters die in leven zijn.⁶⁶⁸ Ook geconsacreerde dichters uit de twintigste eeuw zijn onder Instapoëziegebruikers gekend en geliefd; ze noemen onder anderen Martinus Nijhoff, Hendrik Marsman, Paul van Ostaijen, C. Buddingh’, Hans Andreus, Ellen Warmond, Gerrit Komrij, Gerrit Kouwenaar, Ida Gerhardt, Hugo Claus en Lucebert, naast oudere canonieke dichters, onder wie P.C. Hooft. De twintigste-eeuwse dichters noemen de respondenten minder vaak dan de hedendaagse dichters en ook minder vaak dan de respondenten uit de andere enquêtes dat doen. In Tabel 3 staan de vaakst genoemde dichters die de respondenten slechten vinden.

	Dichter	Aantal keer genoemd
1	Tim Hofman	14
2	Lars van der Werf	5
3	Rupi Kaur	5
4	Derek Otte	2
5	Herman Brusselmans	2
6	Hugo Claus	2
7	Ilja Leonard Pfeijffer	2
8	Toon Tellegen	2

Tabel 3. Een overzicht van de namen die twee keer of vaker worden genoemd in de antwoorden op de optionele open vraag ‘Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt?’. 238 respondenten noemden 33 verschillende dichters.⁶⁶⁹

Een vergelijking tussen Tabel 2 en Tabel 3 laat zien dat zes van de acht dichters uit Tabel 3 ook voorkomen in Tabel 2. Dat betekent dat er een flinke overlap is tussen de namen die de respondenten noemen als voorbeelden van goede en slechte dichters. Tim Hofman, Lars van der Werf, Rupi Kaur, Derek Otte, Ilja Leonard Pfeijffer en Toon Tellegen zijn blijkbaar dichters die vallen in een categorie die je zou kunnen bestempelen als ‘love it or hate it’. Opvallend is dat vier van die zes dichters Instagramdichters zijn. Net als in de literatuurkritiek en in de mainstreammedia, heerst er onder Instagrampoëziegebruikers blijkbaar onenigheid over de kwaliteit van het werk van deze populaire Instadichters.

⁶⁶⁸ Te weten: Rupi Kaur, Merel Morre, Derek Otte, Lars van der Werf, Tim Hofman, Toon Tellegen, Ingmar Heytze, Maud Vanhauwaert, Bart Moeyaert, René Oskam, Charlotte Van den Broeck, Ilja Leonard Pfeijffer, Lieke Marsman en Neeltje Maria Min. Ter vergelijking: van de tien vaakst genoemde dichters die de Plintliefhebbers goed vinden, zijn slechts drie nog in leven (Herzberg, Tellegen en Van Leeuwen) en van de zeven dichters die in de nationale enquête het vaakst genoemd worden als voorbeelden van goede dichters was ten tijde van de enquête slechts één nog in leven (Deelder). Daarnaast noemden de Instagramrespondenten buiten de top tien om ook nog onder anderen Vicky Francken, Tom Lanoye, Tjitske Jansen, Thomas Möhlmann, Paul Boog, Rodaan Al Galidi, Ramsey Nasr, Ester Naomi Perquin, Maarten van der Graaff, Frank Keizer, Anna Enquist, Maartje Smits, Lotte Dodion, Kira Wuck, Joost Oomen, Hannah van Binsbergen, Astrid Lampe, Alexis de Roode en Ellen Deckwitz.

⁶⁶⁹ Respondenten konden meer dan één dichter noemen. Voorbeelden van onbruikbare antwoorden zijn: ‘Nee’, ‘[D]aar onthoud ik de namen niet van’, ‘Doe ik geen uitspraak over’ en namen en titels die naar meerdere dichters of bundels kunnen verwijzen. Omdat er zo weinig titels van bundels werden genoemd, heb ik de genoemde titels omgezet naar de naam van de dichter en die naam meegeteld.

5.2 Gebruik

De belangrijkste redenen voor de respondenten om poëzie te lezen op Instagram zijn: 'Omdat ik houd van taal' (36%), 'Omdat ik poëzie mooi vind' (19%) en 'Om aan het denken gezet te worden' (15%). Dit laat zien dat Instagrampoëziegebruikers taalliefhebbers in het algemeen zijn en poëzieliefhebbers in het bijzonder. Opvallend is dat deze redenen anders zijn dan de redenen waarom gemiddelde Nederlandse volwassenen naar poëzie zoeken op het internet. De nationale enquête liet namelijk zien dat de hoofdreden voor het zoeken naar poëzie online is: 'Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.)' (Van der Starre 2017a: 14). Voor Instagrampoëziegebruikers is die reden niet relevant: slechts 1% van de respondenten in de Instagramenquête gaf aan poëzie op Instagram om die reden te lezen.

Sommige Instadichters hebben een heel specifiek doel voor ogen, zoals de Vlaamse Instadichter Siel Verhanneman (@sielvhm, zeventuizend volgers) die haar Instagramvolgers via haar poëzie over de dood wil leren nadenken en praten (Van Damme 2017). Ook de Bulgaars-Nederlandse Instadichter Adriana Ivanova (@hartkamers, zesduizend volgers) hoopt haar online lezers op een therapeutische manier te helpen met haar poëzie. In een van haar posts legt ze uit dat toen haar vader ongeneeslijk ziek werd verklaard en haar relatie stukliep, ze op zoek ging naar 'verzachtende zinnen' van anderen, 'maar, hoe immens lief en goedbedoeld hun woorden ook waren, toch voelde het alsof niemand écht begreep wat ik doormaakte, alsof niemand iets kon zeggen om het ondraaglijke wat draaglijker te maken.' Uit die ervaring ontstond haar Instapoëzieaccount Hartkamers: 'en dus bedacht ik om bij mijzelf op zoek te gaan naar de woorden die ik wilde horen. vanuit dat idee ontstond toen dit account, hartkamers; om woorden van troost en herkenning te bieden. aan jou, aan mij, aan wie ze dan ook maar nodig heeft. ik hoop dat het helpt.' (Hartkamers 2019)

Die therapeutische functie van Instapoëzie is ook te vinden in het oeuvre van Kaur. De titels van de vier delen van haar debuutbundel *milk and honey* (2014) zijn 'the hurting', 'the loving', 'the breaking' en 'the healing' en die laatste titel benoemt vrij letterlijk de rol die Instapoëzie kan spelen voor zowel de dichter als het publiek: een vorm van therapie. In haar tweede bundel, *the sun and her flowers* (2017), zette Kaur deze retoriek voort in een figuurlijkere vorm: de vijf delen in dat boek dragen de titels 'wilting', 'falling', 'rooting', 'rising' en 'blooming'. Online is te zien dat Kaur's poëzie ook op die manier wordt gebruikt; organisaties als The National Eating Disorders Association, Moms Can Code en Curvy Girls Scoliosis deelden Kaur's werk om hun achterban aan te moedigen, te motiveren en ze solidariteit te tonen (Pâquet 2019). In een van de material readings aan het eind van dit hoofdstuk ga ik dieper in op de therapeutische functie van Instapoëzie, door een Instagedicht van de hierboven aangehaalde Instadichter Adriana Ivanova te analyseren.

Uit de enquête blijkt dat de interactie bij het lezen van Instagrampoëzie zich grotendeels beperkt tot het liken van Instagramgedichten. Het achterlaten van een comment doen veel minder respondenten: 39% geeft aan nooit een comment achter te laten bij een gedicht. Wanneer volgers dat wél doen, gaat het in de meeste gevallen om comments waarin volgers hun waardering voor het gedicht uiten; 48% van de respondenten geeft aan het vaakst dat soort comments achter te laten bij een gedicht.⁶⁷⁰ Het taggen van iemand bij een gedicht doen nog minder respondenten: 59% gaf aan dit nooit te doen.

⁶⁷⁰ Dit percentage slaat op de gehele groep respondenten, dus inclusief de 39% die nooit een comment achterlaat.

Wat online lezers precies allemaal doen met de gedichten die Instadichters online plaatsen, oftewel de manieren waarop mensen die poëzie gebruiken, ligt grotendeels buiten de macht van de makers van die poëzie, al proberen sommige Instadichters invloed uit te oefenen op het gebruik. Op de flaptekst van Van der Werfs bundel *Heb lief* (2016) staat bijvoorbeeld: 'Lars vindt het helemaal niet erg als je [zijn versjes] overschrijft op het krijtbord in de keuken van je liefje, de verjaardagskaart aan je moeder of op de toiletdeur van je stamkroeg.' Veel gebruik gaat buiten hun weten om; mensen kunnen de gedichten bijvoorbeeld ontraceerbaar online delen door screenshots te maken of door gedichten over te typen, met of zonder vermelding van de naam van de dichter en mensen kunnen de gedichten offline gebruiken (zoals het ophangen van uitgeprinte kaarten en posters van de gedichten en het laten zetten van tatoeages van de gedichten). Deze omgang van volgers met de poëzie is één van de redenen waarom veel Instadichters hun naam of initialen in de Instagramafbeeldingen vermelden (Kovalik & Scott Curwood 2019).

Soms ontdekken Instadichters dat hun werk niet alleen zonder naamsvermelding is overgenomen, maar ook dat hun werk door bedrijven wordt gebruikt om geld te verdienen. Instadichter en voormalig stadsdichter van Eindhoven Merel Morre overkwam dit in 2015. Op 1 november van dat jaar plaatste ze op Facebook een foto van haar gedicht 'Hallo leven / trek iets moois aan / we gaan' dat gedrukt is in een door haar zus gemaakte ketting (Afbeelding 5). Een maand later zag ze haar gedicht op een ingelijste kaart voor 12,95 euro te koop staan in bouwmarkt Karwei, met een andere vormgeving en illustratie en als enige bronvermelding 'Made in China' (Afbeelding 6) (Verschuren 2015). Morre werd na een ingediende klacht bij Karwei doorverwezen naar het Nederlandse kantoor van de Britse producent Graham & Brown, die bekende dat een medewerker het gedicht op Pinterest had gevonden en het zonder toestemming had gebruikt. Vervolgens bood Karwei Morre excuses aan en ging met haar in gesprek over een schikking en een samenwerking (Schmale 2015). Die samenwerking sloeg Morre af, omdat ze haar gedichten niet vond passen bij een bouwmarkt (Verschuren 2015). Vooral het feit dat Karwei het gedicht gebruikte om geld te verdienen en dit deed zonder toestemming en zonder bronvermelding, stoorde Morre. 'Geregeld krijg ik de vraag of mensen mijn teksten mogen afdrukken op geboortekaartjes of uitnodigingen voor feestjes,' vertelde ze destijds aan het *Algemeen Dagblad*, 'en dat is natuurlijk geen probleem. Maar in een winkel als Karwei, zonder bronvermelding, dat gaat echt te ver.' (Schmale 2015)



Afbeelding 5. Het gedicht van Merel Morre dat Karwei als ingelijste kaart verkocht, gedrukt in een ketting dat in 2015 gemaakt werd door haar zus, Klaartje van Leeuwen. Foto: OmroepBrabant.nl.



Afbeelding 6. Het gedicht van Merel Morre als ingelijste kaart in de schappen van bouwmarkt Karwei in 2015. Foto: OmroepBrabant.nl.

Ook in niet-commerciële situaties gebruiken mensen Instagedichten op manieren waar Instadichters niet altijd blij mee zijn. Zo plaatste Instadichter Niels Kalkman (@nielskalkman, duizend volgers) in 2013 een gedicht over zijn moeder online (Afbeelding 28). 'Op Moederdag schreef ik een gedichtje voor haar en dat slingerde ik het internet op. Mensen deelden dat met hun eigen moeder en daarna had ik er wel spijt van dat ik het online had gezet: hun moeders zijn zonder twijfel minder goed dan

de mijne. Dat voelde een beetje alsof ik mijn Ferrari verkocht had aan een babyboomer die hem in de garage houdt.’ (Van Loon 2013)

Ook offline gebruiken mensen poëzie van Instadichters. Een zeer persoonlijke en permanente manier is door tatoeages op hun lichamen te laten plaatsen met citaten uit het werk van hun geliefde Instadichters. Foto’s van deze tatoeages delen sommige volgers vervolgens weer op Instagram, waarbij ze geregeld de bijbehorende Instadichter taggen, die naar aanleiding daarvan die foto soms deelt. Collages van tatoeages van hun poëzie worden soms ook gemaakt en gedeeld door Instadichters, bijvoorbeeld door Nanne van der Leer, de dichter achter @liefleven (Afbeelding 7). In de bijschriften van de collages deelt Van der Leer mee dat de tatoeages onderdeel zijn van haar ‘drive’ om door te gaan met het schrijven en delen van haar werk.⁶⁷¹



Afbeelding 7. Een collage van poëzietatoeages met de poëzie van Nanne van der Leer (@liefleven).

Niet alleen in de vorm van tatoeages circuleren Instagedichten buiten het sociale medium om, ook op gebruiksvoorwerpen spelen de gedichten een rol in het dagelijks leven van mensen. Verschillende Instadichters verkopen artikelen met hun poëzie(citaten) erop, zoals de tassen van Lars van der Werf, de ingelijste gedichten van Niels Kalkman, de kookschorten van Merel Morre en de snijplanken van Gewoon Jip. De webwinkel van Lief Leven is zelfs thematisch ingedeeld (liefde, feest, afscheid en geboorte), waardoor het voor de liefhebbers maar een kleine stap is om de poëziekaarten, -posters en gebruiksvoorwerpen aan te schaffen rond bijzondere gebeurtenissen (zoals een huwelijk, verjaardag, uitvaart of geboorte). Nanne van der Leer speelt hier marketingtechnisch slim in op het gebruik van poëzie op emotionele momenten, wat de meest voorkomende functie van poëzie is in de volwassen Nederlandse bevolking.

Om het gebruik van Instapoëzie beter te begrijpen, nam ik in de enquête verschillende vragen op over hoe belangrijk diverse aspecten van Instapoëzie zijn voor Instapoëziegebruikers. De

⁶⁷¹ Zie het hoofdstuk over poëzietatoeages voor meer hierover.

resultaten laten zien dat de respondenten het belangrijk vinden dat het gedicht ze raakt (gem. 7,9; SD 1,7), dat het gedicht ze aan het denken zet (gem. 7,6; SD 1,8) en dat ze het gedicht begrijpen (gem. 7,3; SD 2,1). Daarna volgen de factoren of ze zich herkennen in het onderwerp van het gedicht (gem. 6,6; SD 2,2), of het gedicht ze vermaakt (gem. 6,6; SD 1,9) en de visuele aspecten van de gedichten, zoals de kleur, het lettertype en de eventuele afbeelding (gem. 6,3; SD 2,4). Relatief onbelangrijk vinden ze of het gedicht rijmt (gem. 3,5; SD 2,3).

Aan de andere kant geven de respondenten in hun antwoord op de optionele open vraag 'Zijn we nog andere aspecten van gedichten op Instagram vergeten die jij belangrijk vindt?' aan de authenticiteit en de vormgeving van de poëzieposts belangrijk te vinden, blijkt uit Tabel 4.

Antwoord	Aantal keer genoemd
1 Authentiek	14
2 Visueel	10
3 Spelling	9
4 Taalgebruik	10
5 Kort	7
6 Nieuwe poëzie	6
7 Herkenbaar	5
8 Bereik	4
9 Emotie	4
10 Kwaliteit	4

Tabel 4. Overzicht van de tien vaakst genoemde antwoorden op de optionele open vraag 'Zijn we nog andere aspecten van gedichten op Instagram vergeten die jij belangrijk vindt?' (n = 135). Ik codeerde de antwoorden zonder een maximum aantal labels per antwoord.

Voorbeelden van het label 'authentiek' zijn: 'Authenticiteit in zowel vormgeving als taalgebruik als inhoud', '[I]k vind het heel erg leuk als mensen heel puur durven te schrijven' en 'Originaliteit van een gedicht'. Ook de visuele aspecten van de post zijn van belang, bijvoorbeeld: 'Beeld moet de tekst aanvullen, tegenspreken of op losse schroeven zetten of andersom' en 'De vormgeving, de manier waarop de regels op het plaatje staan'. Daarnaast vinden ze het correct gebruiken van de Nederlandse taal belangrijk, bijvoorbeeld: 'Ik heb een hekel aan taalfouten en tikfouten in gedichten. Moet verzorgd zijn' en 'Geen taalfouten'. Ook origineel en pakkend taalgebruik, de lengte van de teksten, het feit dat het om nieuwe en actuele poëzie gaat, de herkenbaarheid, het bereik van de poëzie via Instagram, het geraakt worden door de tekst en de kwaliteit van de tekst vinden de respondenten belangrijk.

Ook nam ik de verplichte open vraag 'Wat vind jij het grootste verschil tussen het lezen van een papieren poëziebundel en het lezen van poëzie op Instagram?' op in de enquête. Nu uit de enquête blijkt dat Instapoëziegebruikers over het algemeen veellezers zijn, ook op het gebied van poëzie in boeken, bieden deze antwoorden ons nog meer informatie over hoe deze twee media zich tot elkaar verhouden voor deze specifieke groep poëziefhebbers. In Tabel 5 staan de tien vaakst genoemde antwoorden op die vraag die gaan over de kenmerken van papieren poëziebundels en in Tabel 6 staat de top tien van de genoemde kenmerken van poëzie op Instagram.

Antwoord	Aantal keer genoemd
1 Fysiek	43
2 Zelf kiezen	38
3 Tijd nemen	26

4	Kwaliteit	21
5	Geconcentreerd	16
6	Verzameling	14
7	Herlezen	13
8	Lang	11
9	Rust	10
10	Emotie	9

Tabel 5. Een overzicht van de tien vaakst genoemde antwoorden die over de kenmerken van papieren poëziebundels gaan op de verplichte open vraag ‘Wat vind jij het grootste verschil tussen het lezen van een papieren poëziebundel en het lezen van poëzie op Instagram?’ (n = 422). Ik codeerde de antwoorden zonder een maximum aantal labels per antwoord.

De respondenten merken over papieren poëziebundels het vaakst op dat het fysieke aspect van een boek verschilt van een digitaal medium als Instagram, bijvoorbeeld: ‘Met een papierenbundel heb je de geur van het papier en de inkt en dat mis je bij [I]nstagram’ en ‘Een papieren poëziebundel kun je vasthouden en doorbladeren’.

Op de tweede plaats is het label ‘zelf kiezen’ geëindigd, waaronder ik alle opmerkingen heb geschaard over het feit dat je actief en bewust moet kiezen om een bundel open te slaan, terwijl poëzie op Instagram ‘zomaar’ en ‘vanzelf’ verschijnt tijdens het scrollen, bijvoorbeeld ‘[B]ij een papieren poëziebundel ga ik actief op zoek naar poëzie’ en ‘Een papieren poëziebundel neem je zelf vast wanneer jij dat wilt en wanneer het voor jou past. Poëzie op Instagram kan je zomaar overdonderen’.

De derde vaakst genoemde eigenschap van papieren poëziebundels is dat de kwaliteit van de poëzie (over het algemeen) hoger ligt dan op Instagram, bijvoorbeeld: ‘De drempel om iets op Instagram te zetten is lager. Als je iets laat drukken is het vaak betere kwaliteit’.

Daarnaast merken de respondenten op dat ze poëziebundels geconcentreerder lezen dan Instagrampoëzie, dat bundels een verzameling gedichten bieden (terwijl op Instagram één gedicht per keer langskomt), dat een bundel makkelijker te herlezen is, dat de gedichten in bundels langer zijn, dat het lezen van papier meer rust geeft en dat ze meer emotie voelen bij het lezen op papier (de poëzie raakt ze meer).

	Antwoord	Aantal keer genoemd
1	Tussendoor	85
2	Snel	70
3	Makkelijk	58
4	Vluchtig	42
5	Toegankelijk	41
6	Kort	33
7	Nieuwe poëzie	14
8	Variatie	13
9	Gratis	11
10	Zoeken	9

Tabel 6. Een overzicht van de tien vaakst genoemde antwoorden die over de kenmerken van poëzie op Instagram gaan op de verplichte open vraag ‘Wat vind jij het grootste verschil tussen het lezen van een papieren poëziebundel en het lezen van poëzie op Instagram?’ (n = 422). Ik codeerde de antwoorden zonder een maximum aantal labels per antwoord.

De eigenschap van poëzie op Instagram die de respondenten het vaakst noemen is dat ze op dat medium poëzie ‘tussendoor’ lezen, ook als ze niet actief op zoek zijn naar poëzie, bijvoorbeeld ‘De bundels ga ik vaak meer voor zitten, [I]nstagram poëzie [sic] is voor even tussendoor’. Dit gebeurt volgens de respondenten op een snelle manier, de tweede vaakst genoemde eigenschap, bijvoorbeeld: ‘Instagram: ff snel tussendoor. Terwijl je wacht of je verveelt’.

Op de derde plaats is het label ‘makkelijk’ geëindigd. Hieronder schaarde ik alle opmerkingen over dat Instagram een makkelijke manier is om poëzie te lezen, bijvoorbeeld: ‘Poëzie op [I]nstagram is gemakkelijker te verkrijgen’. Op de vierde plaats staat het label ‘vluchtig’, over het feit dat poëzie op Instagram snel kan verdwijnen en de respondenten er niet lang bij stilstaan, bijvoorbeeld: ‘De vluchtigheid van de digitale media versus de duurzaamheid van een bundel’.

De andere vaak genoemde eigenschappen van poëzie op Instagram (in vergelijking met poëzie in boeken) zijn het feit dat poëzie via dat medium toegankelijker is, dat de gedichten korter zijn, dat het platform een plek is om nieuwe poëzie te leren kennen (zowel om nieuwe dichters te ontdekken als om poëzie over de actualiteit lezen), dat het medium een variatie van poëzie biedt, dat de poëzie gratis is en dat het mogelijk is om gericht naar poëzie te zoeken.

Instagrampoëziegebruikers zijn in conclusie hoogopgeleide, jonge, vrouwelijke veellezers (zowel online als offline), die op de hoogte zijn van de hedendaagse Nederlandstalige poëzie (zowel Instadichters als papieren dichters) en geconsacreeerde dichters uit de twintigste eeuw kennen en waarderen. Instapoëzie lezen ze vooral tussen de dagelijkse bezigheden door, om geraakt te worden en aan het denken gezet te worden. Authenticiteit en vormgeving zijn daarbij belangrijk, net als de praktische voordelen van het fenomeen (de korte gedichten kunnen snel, makkelijk en gratis tussendoor gelezen worden), terwijl ze poëziebundels over het algemeen lezen wanneer ze de tijd willen nemen voor poëzie en geconcentreerd en rustig langere gedichten willen lezen, van een hogere kwaliteit.

De tegenstelling die in de enquêteresultaten blijkt te bestaan tussen Instapoëzie en poëziebundels, komt gedeeltelijk overeen met de tegenstelling tussen ‘buiten’ en ‘binnen’ die bestaat rond het fenomeen. Zoals ik hieronder bespreek, speelt ook de kwestie van kwaliteit een rol in de kritiek die Instapoëzie van journalisten, dichters en literatuurcritici ontvangt.

4. Buiten vs. binnen

4.1 Kritiek

De kritiek die Instagrampoëzie ontvangt is niet mals en bestaat uit verschillende facetten. De Amerikaanse schrijver en journalist E. Ce Miller somt de kritiek aan het begin van het artikel ‘Are “InstaPoets” Destroying the Art Form or Reviving It?’ (2018) als volgt op: ‘Their work has been called contrived, reductive, formulaic, shallow, lacking in both form and content, transient and trivial, low-brow and cliché. They’ve been accused of everything from unoriginality to blatant plagiarism; critiqued for their accessibility, sharability, and marketability.’ (Miller 2018).

De vaakst voorkomende kritiek die door journalisten, academici en dichters wordt geuit op Instapoëzie is dat ze slechte poëzie is, waarbij ‘slecht’ op twee manieren wordt bedoeld. Ten eerste is de poëzie slecht in de zin van ‘lage kwaliteit’. Critici vinden de gedichten bijvoorbeeld te simpel en te cliché en (daardoor) geen kunst.⁶⁷² Ten tweede is de poëzie slecht als in ‘verkeerd’. Critici stellen

⁶⁷² De Vlaamse criticus Astrid Dewaele kwam bijvoorbeeld tot de conclusie dat Instagrampoëzie geen kunst is: ‘In instagrampoëzie staat taal hoofdzakelijk ten dienste van die zelfexpressie en zelfzorg. Eerder dan een kunstuiting is het een glijmiddel van een gemeenschap op zoek naar (h)erkenning.’ (Dewaele 2020)

bijvoorbeeld dat Instapoëzie haar publiek dom houdt en dat het fenomeen niet om de poëzie draait, maar om de persoonlijkheden van de dichters en de marketing van de boeken die ze verkopen. Ook is Instapoëzie volgens critici ‘verkeerd’ omdat ze lezers niet naar andere (niet-Insta)poëzie leidt, waardoor Instadichters de plaats innemen van erkende, ‘hoogstaande’ dichters. Daardoor kunnen de hoge verkoopcijfers van Instadichterbundels volgens hen niet gezien worden als redding van de poëzie, maar als een vernietiging.

De heftigste kritiek op Instagrampoëzie afkomstig uit de hoek van de literatuurwetenschap is het essay ‘The Cult of the Noble Amateur’ (2018) van de Britse dichter en literatuurwetenschapper Rebecca Watts, een titel die ze baseerde op het boek *The Cult of the Amateur. How Today’s Internet Is Killing Our Culture* (2007) van de Brits-Amerikaanse ondernemer Andrew Keen, die bekendstaat als een uitgesproken criticus van het internet. De redactie van het Britse poëzietijdschrift *PN Review* vroeg Watts de bundel *Plum* (2017) van de Britse Instadichter en spoken word-artiest Holly McNish (@holliepoetry, 40 duizend volgers) te recenseren, maar dat weigerde de criticus, omdat een recensie zou impliceren dat McNish’s poëzie serieus genomen moest worden en ze vooral beledigd was door de kwade trouw van de uitgever die deze poëzie uitgaf (Watts 2018).

In het polemische artikel, waarin naast Instapoëzie ook spoken word en poëzie op YouTube het mikpunt van kritiek zijn, schrijft Watts:

Of all the literary forms, we might have predicted that poetry had the best chance of escaping social media’s dumbing effect, its project, after all, has typically been to rid language of cliché. Yet in the redefinition of poetry as ‘short-form communication’ the floodgates have been opened. The reader is dead: long live consumer-driven content and the ‘instant gratification’ this affords (Idem).

Een groot deel van Watts kritiek gaat over de focus op de persoonlijkheden achter de dichters – ‘the new poets are products of a cult of personality’ – en een ander belangrijk deel gaat over de manier waarop de dichters zich verhouden tot de poëzietraditie. Volgens Watts zijn dichters die floreren op social media trots op het feit dat ze niets weten over en dus ook niet beïnvloed worden door voorgaande (canonieke) dichters en willen ze poëzie herdefiniëren als ‘whatever the poetic establishment claims it isn’t’ (Idem). Ze zien zichzelf volgens Watts als taboedoorbrekers, ‘as though no poet before them had ever written about sex or motherhood, highlighted inequalities or deployed obscenities.’ (Idem)

McNish’s gedichten beschrijft Watts als ‘infantile outbursts’ en ‘garbled literal statements with the odd approximate rhyme thrown in’. Het stoort de criticus vooral dat ‘honesty’ het belangrijkste aspect is geworden in populaire hedendaagse poëzie online. Ze haalt een interview met McNish uit 2017 aan, waarin de BBC-radiopresentator Jim Naughtie aan de dichter vroeg wat mensen waarderen in haar poëzie en zij antwoordde ‘they like the honesty in them’, waarna Naughtie aanvulde: ‘They want poems that don’t seem too artificial or contrived, that actually hit you in the solar plexus.’ Watts stelt vervolgens dat noch McNish, noch Naughtie begrijpen dat ‘poems are deliberately created works, not naturally occurring phenomena’.

Net als in de kritiek op Candlelightpoëzie, gaat het Watts om het feit dat Instagedichten vormloze uitstortingen van emoties zijn en dat (‘echte’) poëzie veel meer is dan dat. Ze gebruikt om het verschil uit te leggen de term ‘inverse sentimentalism’, uit de T.S. Eliot-lezing ‘The Dark Art of Poetry’ (2004) van de Schotse dichter Don Paterson, waaruit ze citeert: ‘This kind of poetry is really nothing but a kind of inverse sentimentalism – that’s to say by the time it reaches the page, it’s less real anger than a celebration of one’s own strength of feeling. Since it tries to provoke an emotion of

which its target readers are already in high possession, it will change no-one's mind about anything; more to the point, *anyone* can do it.' (Paterson 2004, geciteerd in Watts 2018, originele cursivering) Deze stellingname van Watts – via Paterson – is van toepassing op zowel de geëngageerde Engelstalige Instapoëzie die politieke onderwerpen thematiseert (de woede die dichters uiten over bijvoorbeeld seksisme wordt waarschijnlijk al door veel van hun volgers gevoeld) als op de Nederlandstalige Instapoëzie die te beschrijven is als mainstream- en *light verse*-poëzie (de *feel good*-emoties van de dichters worden overgedragen aan een publiek ter amusement). Ook het statement '*anyone* can do it' is een veelgehoorde kritiek op Instapoëzie, vaak in combinatie met de opmerking dat veel Instagedichten op elkaar lijken en volgens bepaalde vormelijke en inhoudelijke 'formules' geproduceerd lijken te worden.⁶⁷³

Er bestaat in het verlengde daarvan zelfs een tamelijk levendige parodiecircuit, waarin Instapoëzie op de hak wordt genomen door humoristische variaties te maken op de gedichten van bekende Instadichters (Flock 2017); een ontwikkeling die, net als het feit dat dichters zich verzetten tegen het label 'Instapoet', laat zien dat het fenomeen tot de mainstream is gaan behoren. Vooral de poëzie van Rupi Kaur is het mikpunt van spot. Er bestaan vele *memes* waarin haar gedichten schertsend worden nagebootst en er is zelfs een compleet boek, *Milk and Vine* (2007), dat een parodie is op Kaur's debuutbundel *milk and honey*.⁶⁷⁴ Daarnaast laat de plagiaatzaak die collega-Instapoet Nayyirah Waheed (@nayyirah.waheed⁶⁷⁵, 642 duizend volgers) aankaartte op basis van de volgens haar vele inhoudelijke en vormelijke overeenkomsten tussen Kaur's poëzie en haar eigen werk zien dat er discussies gevoerd worden over de oorspronkelijkheid van Instapoëzie (Khaira-Hanks 2017). Ook Nederlandstalige Instapoëzie wordt geparodieerd, zoals de gedichten van Lars van der Werf. Het Instagramaccount @isditeengrap (tweeduizend volgers) plaatste op 5 april 2019 bijvoorbeeld een gedicht dat vormelijk op de poëzie van Van der Werf lijkt – typemachinefont, een handtekening als kader en eindrijm – maar inhoudelijk juist het tegenovergestelde is van Van der Werfs kenmerkende positieve stijl.⁶⁷⁶

McNish reageerde op haar site *alinea-voor-alinea* op Watts essay. Duidelijk wordt dat de dichter en de criticus heel anders aankijken tegen social media in het algemeen en de relatie tussen social media en poëzie in het bijzonder: '[I] find it really patronising in general when social media is constantly spoken about as if it is "dumbing down" the world,' schrijft McNish bijvoorbeeld, 'if I write a poem and then I post that poem onto social media, it does not mean that the poem was less thought through than if I had attempted to publish it in a book or send it to a journal.' (McNish 2018) McNish valt Watts ook aan op het verheffen van het papieren boek boven digitale media: '[T]o

⁶⁷³ In 2016 vroeg Michelle Dean zich tijdens het lezen van de gedichten van de anonieme Instapoet Atticus (@atticuspoetry, 1,5 miljoen volgers) af: 'As I read hundreds of poems, I began to wonder if there was something more like an algorithm than a person behind them. The emotions seemed real enough, but there was little sense of voice, only a very good understanding of what his readers wanted to hear and know about their inner lives.' (Dean 2016)

⁶⁷⁴ Dat boek, *Milk and Vine*, bestaat uit de teksten van bekende Vines (video's van zes seconden) die zijn vormgegeven op de herkenbare manier van Kaur's Instapoëzieposts. De Amerikaanse studenten Adam Gasiewski en Emily Beck plaatsten het boek als grap in eigen beheer op Amazon, waar het in 2017 – na viraal te zijn gegaan op Twitter – een bestseller werd en voor een tijd zelfs beter verkocht dan het originele *milk and honey* (Martineau 2017).

⁶⁷⁵ Waheed heeft al de poëzie verwijderd van haar Instagramaccount en plaatst sinds mei 2019 enkel promotie voor haar boek *Salt* (2013) en haar poëzieoptredens.

⁶⁷⁶ De handtekening leest 'Lul de Behanger' en het gedicht luidt: 'ik spuwde naar / iemand die ik niet / ken en gruwelde / van een onbekende / op straat, ik geloof / dat ik gewoon / alle andere mensen / enorm haat'.

suggest someone [publishing online] is after “followers” rather than “readers” I find interesting. Surely a poet who publishes a book is also after “followers” too?’ (Idem)

De gedetailleerde reactie van McNish toont bovendien dat er naast poëtische kwesties vooral sociale kwesties spelen in de schriftelijke discussie tussen Watts en McNish, die overigens beiden aan Cambridge studeerden. Die kwesties zijn gerelateerd aan zowel klasse als aan een kloof tussen zogenaamde hoge en lage cultuur. McNish, die eerder commentaar kreeg op haar ‘common accent’ tijdens haar poëzievoordrachten, geeft in haar reactie op Watts aan bepaalde dingen niet normaal te vinden (bijvoorbeeld zeggen dat je trots bent op wat je hebt gemaakt) ‘because I am not from the sort of social group where those things are said’, en andere dingen juist wel (zoals het gebruiken van scheldwoorden).

Ook volgens de Amerikaanse boekwetenschapper Johanna Drucker heeft de kritiek van academici op Instapoëzie te maken met elitarisme. In Bissetts documentaire over Instapoetry zegt ze: ‘The issue here is the snobbery of the poetry police. It’s like, “That’s not poetry.” Well, who says? Who gets to decide? [...] I think the issue with Rupi Kaur is that people in the Academy are really annoyed that their authority has no purchase in the popular world. And guess what, it doesn’t. Nobody cares.’ (Bissett 2018: 15:19) Ook Lili Plâquet waarschuwt: ‘To argue that as academics such a popular form of poetry is too lowbrow to be considered serious sets up damaging binaries that ignore the importance of the poems as popular cultural products.’ (Plâquet 2019)

Een andere oorzaak van de kritiek op Instapoëzie is de afgunst die dichters voelen jegens Instadichters die ontzettend veel poëziebundels verkopen (en dan ook nog met ‘slechte’ poëzie), terwijl hun eigen werk relatief onopgemerkt blijft. De Amerikaanse dichter en journalist Lindsay Saienni is een van de weinigen die openlijk die jaloezie toonde. In 2016 schreef ze in een essay met de titel ‘Instagram Poets Are Ruining Everything’: ‘For one, I was insulted. I’ve gone through rigorous poetry workshops, spent hours counting beats for sonnets, sweated through a live poetry reading for a crowd of about 40, and have had my own poetry rejected from literary magazines. After all of that, this pretentious crap was getting the attention of multitudes of millennials?’ (Saienni 2016)

Naast expliciete en aanvallende kritiek is er in de kritische respons op Instapoëzie ook afgewogen journalistiek te vinden, bijvoorbeeld over de daadwerkelijk open vraag of Instapoëzie ‘kwaliteit’ heeft of niet. In 2015 schreef de Britse journalist Huma Qureshi voor *The Guardian* een artikel over de vraag ‘So, does Instapoetry live up to literary critique?’ (Qureshi 2015) Op zoek naar een antwoord raadpleegde ze de Britse poëziedirecteur Rishi Dastidar. ‘It’s important to remember that poetry is not just about the uncontrolled expression of how you feel, but how you shape that expression,’ zei Dastidar, die werkzaam is bij het poëzietijdschrift *The Rialto*, ‘What makes you a poet is learning the craft, spending time reading other poets and bringing writerly tools to the emotions you are trying to convey. I think it’s great if people are enjoying poetry through social media but the next step would be to read more poetry and understand what else is out there. Contemporary poets offline are incredibly vibrant – it’s just directing people into that world.’ (Idem)

Verschillende zaken vallen op. Qureshi kiest ervoor om de redacteur van een poëzietijdschrift, het medium dat in de vorige eeuw de kweekvijver vormde waarin uitgevers op zoek gingen naar nieuwe poëzietalent, als deskundige te presenteren. Deze deskundige impliceert met zijn uitspraken over ‘uncontrolled expression of how you feel’ en ‘how you shape that expression’ net als Watts dat Instagedichten ongecontroleerd uitingen zijn van emoties. Een opvallende uitspraak, gezien het feit dat Instapoëzie juist zo gericht is op vorm en beeld. Wellicht niet de typen vorm en beeld die traditioneel kenmerkend zijn voor poëzie, zoals complexiteit, ambiguïteit en meerlagige beeldspraak, maar wel typen vorm en beeld die al eeuwen een plaats

innemen in het genre poëzie, zoals gestileerde lay-out, een uitgewerkte relatie tussen tekst en beeld en in sommige gevallen (vooral bij Nederlandstalige Instadichters) eindrijm en metrum. Instadichters thematiseren inderdaad vooral emotie, maar ze lijken juist zeer bewust om te gaan met de vraag, in Dastidars woorden, 'how you shape that expression'. Ook is het opvallend dat Dastidar stelt dat '[w]hat makes you a poet is learning the craft, spending time reading other poets and bringing writerly tools to the emotions you are trying to convey', omdat hij hiermee impliceert, net als Watts deed in haar essay, dat de Instapoëziegemeenschap dit dus niet doet. Mijn enquêteresultaten laten echter duidelijk zien dat de Instapoëziegebruikers behoren tot een gemeenschap waar juist opvallend veel poëzie gelezen, gedeeld en gekend wordt, zowel online als offline. Ten slotte springt zijn opmerking in het oog dat '[c]ontemporary poets offline are incredibly vibrant – it's just directing people into that world'. Zoals ik hieronder in de paragraaf 'Economie' bespreek, heeft de populariteit van Instadichters gezorgd voor een enorme groei in de verkoop van papieren bundels (niet alleen die van Instadichters) en trekken Instadichters bovendien grote groepen geïnteresseerden naar poëzieoptredens, twee vormen van offline poëzie-ervaringen.⁶⁷⁷

Michelle Dean stelde in 2016 in dezelfde krant dat het gemakkelijk is om Instapoëzie te classificeren als 'soft-focus, sentimental nonsense' met 'greeting-card quotability' (Dean 2016). Wat haar betreft is het het waard om naar de kwalitatieve uitzonderingen te kijken, zoals Rupi Kaur, en om het fenomeen aan te grijpen als reden om optimistisch te blijven over jongeren op social media:

We are reminded repeatedly, often by older men, that western civilization has died on the altar of social media. Just this week, David Denby worried at the *New Yorker* that young people were not reading Great Literature, ditching the classics in favor of the iPhone. One feels tempted to invite Denby into the comments on [Instapoet] Atticus's list of his top 10 poets. The first comment is 'You forgot capote:).' His followers go on to add Orwell, Flannery O'Connor, Sylvia Plath, Khalil Gibran and Maya Angelou as their own favorites. Fans of Instagram poetry like Atticus's seem to enjoy more than just one-liners. There may be hope for them after all (Dean 2016).

De optimistische en positieve kijk op Instadichters blijkt bij nader inzien te relativiseren. Het gaat Dean bij 'western civilization' en 'Great Literature' blijkbaar toch vooral om gecanoniseerde dichters in boeken, die lezers van Instapoëzie hopelijk ook – of vooral? – lezen. De potentiële functie van Instapoëzie als 'instappoëzie' is voor Dean blijkbaar belangrijker dan het feit dat het fenomeen ervoor zorgt dat jonge mensen massaal (dagelijks) Instapoëzie lezen online.

Ook bij Nederlandstalige Instapoëzie speelt de kwaliteitsdiscussie, al is dat debat niet heel levendig, omdat het werk van Instadichters nauwelijks wordt besproken in de literaire kritiek. Arjan Peters bekritiseerde in *de Volkskrant* de poëzie van de Instadichter Lars van der Werf, die hij een 'behaagzieke versjessmid' noemde, op het gebied van ritme en inhoud en concludeerde: '[I]k wil baardje, petje, typemasjien, oftewel Lars van der Werf liefst nooit meer zien.' (Peters 2019)⁶⁷⁸ Ook over de poëziebestseller *Gedichten van de broer van Roos* (2017) van de Instadichter Tim Hofman liet Peters zich extreem negatief uit. De criticus wil Hofmans werk buiten het genre 'poëzie' houden, omdat hij de kwaliteit van de teksten te laag acht. Hij beschouwt Hofmans teksten niet als

⁶⁷⁷ De organisatoren van signeersessies door Instadichter Lang Leav moeten bijvoorbeeld door de overweldigende opkomst op voorhand het aantal bezoekers beperken tot vijfhonderd personen per sessie en de dichter moet geregeld door bewapende bewakers begeleid worden (Martin 2016).

⁶⁷⁸ Een uniek moment van institutionele erkenning van het werk van Lars van der Werf was de keuze van Maaike Meijer om twee van zijn gedichten op te nemen in de door haar samengestelde bloemlezing *De 100 beste gedichten van 2018. Voor de VSB Poëzieprijs* (Meijer 2018).

‘gedichten’ of als ‘poëzie’, maar als ‘geintjes’. Vooral het feit dat CPNB Hofmans bundel heeft omschreven als ‘technisch doorwrochte dichtwerken’ schiet de recensent in het verkeerde keelgat. ‘Geen ritme, geen gedachte, geen muziek. Je kunt deze bundel geen poëziedebuut noemen, omdat verzamelde woordgrapjes niet onder dichtkunst ressorteren.’ (Peters 2017) Uit de reacties op de Facebookpagina van *de Volkskrant* op Peters’ recensie blijkt dat ook onder lezers onenigheid bestaat over de kwaliteit en het genre van Hofmans werk. Sommige lezers geven aan dat het hen niet uitmaakt of het boek wel of niet poëzie is, omdat ze de teksten goed vinden, andere stellen juist dat de teksten slecht zijn, welk label je ze ook geeft. Opvallend is de reactie van Frederik Advokaat, die met enige ironie schrijft juist blij te zijn dat het werk volgens Peters niet onder ‘poëzie’ valt: ‘Dus het is zeker weten geen poëzie? Gelukkig maar, dan kan ik het veilig aanschaffen. Moet er niet aan denken om per ongeluk poëzie in huis te halen.’ (Advokaat 2017) Dit soort reactie is geen uitzondering rond Instapoëzie (en andere populaire vormen van poëzie). Niet alleen maakt het het publiek weinig tot niets – in ieder geval minder dan professionele poëzielezers – uit of een verzameling teksten wel of niet het label ‘poëzie’ mag of moet dragen, de term kent ook connotaties die het publiek als negatief ervaart.

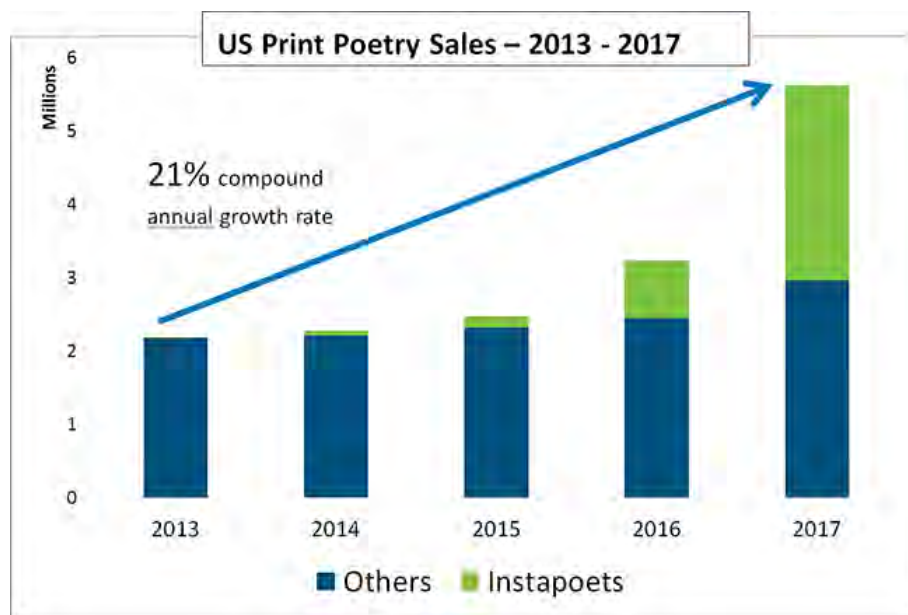
Dit soort kritische aandacht voor Instapoëzie komt echter pas op gang wanneer een Instadichter een papieren bundel publiceert, en dan alsnog zeer mondjesmaat. De meeste Instapoëzie blijft ‘onder de radar’ van de erkende literaire instituten. De Nederlandse dichter F. Starik werkte in 2017 deze metafoor van ‘twee plekken’ uit in een artikel in *Awater*. Hij werd op basis van de lijst met best verkochte poëziebundels op Bol.com gefascineerd door dichters – waaronder verschillende Instagramdichters, maar die term gebruikt hij niet – waar hij nog nooit van had gehoord en poëzie ‘die nergens besproken wordt, of zelfs maar opgemerkt, uitgezonderd dan in de massieve onderwereld van de dichtkunst die op internet floreert’ (Starik 2017). Starik schrijft over een ‘onderwereld’ waar een bepaald soort poëzie volop gekocht en besproken wordt, terwijl ‘de bovenwereld’ daar totaal geen weet van heeft. Zijn bespreking van de poëzie uit deze ‘onderwereld’ is kritisch; het gaat volgens hem om ‘spul’, dat via ‘de online-grutters’ een weg vindt naar een publiek dat ‘van simpel, van toegankelijk’ houdt, ‘van versjes, méér dan van poëzie’ (Idem). Zijn artikel is één van de weinige keren dat er in een specifiek poëziemedium – Starik kaart zelf aan dat er in *Awater* normaliter uitsluitend geschreven wordt ‘over van die Letterenfondsproducenten’, oftewel poëzie die buiten vakgenoten om ‘bijna niemand wil lezen’ – over Instagrampoëzie wordt geschreven.

Een onderdeel van de kwaliteitsdiscussie rond Instapoëzie is het vraagstuk of gedichten op Instagram als *stepping stone* kunnen functioneren naar meer en andere (niet-Insta)poëzie. Rupi Kaur uitgever, Kirsty Melville van uitgeverij Andrews McMeel, stelt dat Instapoëzie niet alleen de verkoop van poëziebundels door Instadichters heeft gestimuleerd, maar ook die van andere hedendaagse dichters en boeken met klassieke poëzie (Hill & Yuan 2018; zie ook Alter 2015). Dit geldt ook voor het Nederlands taalgebied. Door een extra ‘p’ in de term ‘Instapoëzie’ toe te voegen, legt Lars van der Werf bijvoorbeeld uit dat zijn online werk als ‘instappoëzie’ fungeert (De Kock 2017). ‘Ik hoor van mijn lezers vaak dat het de eerste poëziebundel is die ze kopen’, vertelde hij in 2017 aan de Vlaamse journalist Cathérine De Kock in *De Standaard*. Een zeventienjarige lezer van zijn poëzie vertelde eens aan zijn signeertafel dat zijn boek, dat zij uit de bibliotheek had geleend, haar aanspoorde om ook andere poëziebundels te lezen, onder andere die van Hans Lodeizen (Stamkot 2017). Ook Atticus gelooft in die potentie van Instapoëzie, vertelde hij in 2017: ‘In a lot of ways, [Instapoetry] is a gateway drug, in a sense, to longer-form poetry. The amount of people that have messaged me saying that they never would have picked up a book of poetry in a million years,

but my poems have spoken to them in a different way, and now they are starting to read other poetry – it’s a great way to get people into poetry in general.’ (Robinson 2017, zie ook Lederman 2017) De eerder aangehaalde Michelle Dean gelooft ook in de potentie van Instapoëzie als ‘gateway drug’ en beschouwt die functie als het belangrijkste aspect van het fenomeen (Dean 2016).

4.2 Economie

Niet iedereen is echter overtuigd van die potentie als ‘gateway drug’. ‘As a small-press poetry publisher, I don’t think Instagram has “saved” poetry,’ schreef de Britse uitgever Jennifer Grigg in 2018 bijvoorbeeld, ‘it does nothing to advance the kinds of books I’m publishing.’ (Grigg 2018) Ook stellen critici dat Instadichters de plek aan het innemen zijn van niet-Instadichters en de verkoop van poëziebundels van anderen ‘wegkopen’ (Saienni 2016). Judith Palmer, de directeur van de Britse Poetry Society, ging in 2018 in *The Guardian* onder andere hierop in. Ze merkte op dat een enquête van de Poetry Society liet zien dat Instapoëziegebruikers naast Instadichters ook onder anderen Anne Carson, Ocean Vuong, Sylvia Plath en John Keats noemen als hun favoriete dichters, een uitkomst die vergelijkbaar is met de resultaten van mijn Instagramenquête. ‘Young people are discovering poetry through Instapoetry,’ stelde ze, ‘[and] it’s unlikely readers of traditional poetry are forsaking it for Instagram.’ (Crown 2019)



Grafiek 1. De poëziebundelverkoopaantallen in de VS tussen 2013 en 2017, opgesplitst in bundels van Instadichters en niet-Instadichters. Overgenomen uit: NPD 2018.

Grafiek 1 laat zien dat Palmer – in ieder geval wat betreft de Verenigde Staten – gelijk heeft; Instadichters hebben gezorgd voor een *nieuwe* groep poëziebundelkopers. Als Instadichters daadwerkelijk in de plaats van niet-Instadichters waren gekomen in de poëzieboekenmarkt, waren de totale verkoopaantallen ongeveer gelijk gebleven, terwijl het aandeel Instapoëziebundels daarbinnen zou zijn gestegen. De grafiek laat zien dat dat niet het geval is; de toename van de verkoop van poëziebundels sinds 2015 – met een gemiddelde jaarlijkse groei van 21%, waardoor het een van de snelst groeiende categorieën in de Amerikaanse boekenmarkt is – is vooral te danken aan Instadichters (de groene delen), maar deze groei is niet ten koste gegaan van de bundelverkoop van niet-Instadichters (de blauwe delen).

Helaas zijn dit soort specifieke verkoopcijfers niet bekend voor Nederland en Vlaanderen, al laten Bol.com-gegevens zoals gezegd zien dat 24% van de top honderd bestverkopende dichters in 2018 op die site uit Instadichters bestonden en dat het in de top tien zelfs om 60% ging. Daarnaast waren vier van de tien best verkochte bundels in Vlaanderen gedurende de Poëzieweek in 2019 van Instagramdichters: drie titels van Rupi Kaur (*milk and honey*, *the sun and her flowers* en *de zon en haar bloemen*) en een van Lars van der Werf (*Vier de liefde*).⁶⁷⁹

Instadichters hebben dus gezorgd voor een indrukwekkende groei in de verkoop van poëziebundels. De populariteit van Instapoets zorgde er in 2015 voor dat drie van de tien bestverkochte poëziebundels in de VS geschreven waren door Instapoets: Rupi Kaur, Lang Leav en Tyler Knott Gregson (Qureshi 2015). *The Guardian* schreef in 2017 dat de poëzieverkoop in Engeland in 2016 met 12% was gestegen, waarbij ‘selfpublished and “Instapoets”’ grote invloed uitoefenden op deze groei (The Guardian 2017) en in hetzelfde jaar was de helft van alle verkochte poëziebundels in de VS geschreven door een Instadichter (NPD 2018). Volgens Donald Futers, poëziedirecteur bij Penguin, zorgen dichters op social media voor ‘a renaissance in modern poetry’; niet alleen blazen ze het genre nieuw leven in, deze dichters en poëzielezers zijn volgens hem diverser en anders dan in voorgaande jaren, omdat de poëzie mensen bereikt ‘who maybe didn’t think they were being spoken to by poetry before’ (Spencer 2017).

Empirische onderzoeken in de VS en Engeland tonen dat Futers gelijk heeft. Volgens de National Endowment for the Arts en The U.S. Census Bureau lazen achttientwintig miljoen Amerikanen in 2017 poëzie boekvorm; het hoogste percentage poëzielezers in de Amerikaanse samenleving sinds bijna twee decennia (Hill & Yuan 2018). Ter vergelijking: begin 2015 rapporteerde *The Washington Post* nog op basis van cijfers van de Survey on Public Participation in the Arts dat het aantal Amerikanen dat poëzie las in twintig jaar was gehalveerd en kopte ‘Poetry is going extinct, government data show’ (Ingraham 2015). Drie jaar later bleek dat vooral jongvolwassenen – en dan met name vrouwen en niet-witte lezers – voor een groei hadden gezorgd in het aantal poëzielezers: onder achttien- tot en met vierentwintigjarigen verdubbelde het percentage poëzielezers, van 8% in 2012 naar 18% in 2017 (Garber 2018). Bijna twee keer zoveel vrouwen en lezers uit niet-stedelijke gebieden en drie keer zoveel African- en Asian-Americans lazen in 2017 poëzie in boeken vergeleken met 2012 (Szentpály 2018).⁶⁸⁰

Om de relatie tussen poëzie op Instagram en Instapoëzie in boeken te begrijpen, is het van belang om eerst in te gaan op waarom dichters in eerste instantie hun poëzie op Instagram plaatsen. De praktische voordelen wegen hierbij zwaar mee: publiceren op Instagram is makkelijk (de app werkt zeer intuïtief voor ‘Digital Natives’), het kost geen geld (de app is gratis te downloaden), terwijl er wel indirect geld mee te verdienen valt⁶⁸¹, een groot publiek kan snel en efficiënt bereikt worden

⁶⁷⁹ Deze gegevens zijn gebaseerd op een lijst die ik heb ontvangen van Poëziecentrum Gent met de meest verkochte poëziebundels in Vlaanderen gedurende de Poëzieweek in 2019.

⁶⁸⁰ In Engeland lieten cijfers van Nielsen BookScan zien dat in 2018 de poëziebundelverkoop voor het tweede jaar op een rij met 12% gestegen was. Twee derde van die poëziekopers was jonger dan 34 jaar – en 41% was tussen de 13 en 22 jaar – met als grootste groep tienermeisjes en jonge vrouwen (Ferguson 2019). De groei wordt zowel in de VS als in Engels grotendeels – al dan niet geheel – toegeschreven aan de populariteit van Instagramdichters (Jones 2018; Marnell 2019).

⁶⁸¹ Instadichters posten bijvoorbeeld foto’s van hun bundel met een verwijzing naar een online verkooppunt, ze plaatsen foto’s van kaarten, telefoonhoesjes, sieraden en kopjes die bedrukt zijn met hun poëzie, met een verwijzing naar hun webshop, zoals Janneke Knüppe (@jip_gewoon, 63 duizend volgers) en Ruth Van de Steene (@ruthvandesteene, drieduizend volgers) doen. Ook bieden Instadichters op een typemachine uitgetikte gedichten op aanvraag aan en ze delen de data, tijden en locaties van hun poëzieoptredens, zoals

en feedback in de vorm van likes, comments en aantal volgers is direct beschikbaar. Daarnaast kunnen poëtische en ideologische redenen een rol spelen. Hollie McNish schreef in 2018 bijvoorbeeld over het delen van haar poëzie op Instagram en YouTube ten opzichte van het verzorgen van poëzieoptredens: 'For me, social media platforms are about allowing people who cannot get to gigs or would not feel comfortable at them, being allowed to have a look at my poetry if they want.' (McNish 2018) Ook kan Instapoëzie een alternatief vormen voor het kopen van boeken; een respondent in de enquête van Kovalik en Curwood gaf aan dat haar familie niet genoeg financieel vermogen had om nieuwe boeken aan te schaffen en dat ze daarom extra blij was met de gratis toegang tot heel veel poëzie van auteurs over heel de wereld via Instagram (Kovalik & Scott Curwood 2019).

Daarnaast omzeilt het publiceren van poëzie op Instagram, net als op andere social media en via Candlelight, de poortwachters die bij de traditionele literaire instituties zoals poëzietijdschriften en uitgeverijen een drempel vormen. Kaur publiceerde haar poëzie bijvoorbeeld als middelbare scholier op een anoniem blog, waarna ze in 2012 de overstap maakte naar Tumblr, waar ze onder haar eigen naam poëzie postte. In maart 2014 stapte ze over naar Instagram, waar ze haar gedichten voor het eerst begon te plaatsen in combinatie met zelfgemaakte illustraties. Op haar website en in verschillende interviews vertelt Kaur dat een schrijfdocent haar vertelde dat er geen markt bestond voor de gedichten die zij schreef: 'there was no market for poetry about trauma abuse loss love and healing through the lens of a punjabi-sikh immigrant woman' (Qureshi 2015, zie ook Arbuthnot 2016). Via Instagram kwam ze echter te weten dat die markt er wel degelijk was. Ze besloot in eigen beheer een bundel uit te brengen, maar ook daarover was haar docent niet positief; het uitgeven van een bundel in eigen beheer zou haar uitsluiten van de literaire kringen, werd haar verteld, waarna ze zichzelf zeer identiteitspolitieke vragen stelde: 'I sat with myself one day and asked: who is in those prestigious literary circles? Do they represent me? Do they appreciate the topics I write about and the style in which I write? Do those gatekeepers let a demographic like mine through the door? And the answer was no. I was already barred from those literary circles, so self-publishing wouldn't make a difference.' (Jain 2017)

Lars van der Werf – die in 2018 in totaal meer dan dertigduizend exemplaren van zijn vijf poëzieboeken had verkocht (Meulenhoff 2018: 28) – merkt, net als Kaur, op dat er een spanning bestaat tussen zijn werk en de erkende literaire kringen en dat Instagram hem mogelijkheden biedt om buiten die kringen om lezers te vinden. 'Je hoeft niet langer deel uit te maken van de literaire elite om gedichten te publiceren en snel een eigen publiek te vinden', vertelde hij in 2017 *De Standaard* (De Kock 2017). Volgens hem is het 'makkelijker dan ooit' om poëzie te publiceren: 'Je hebt niet per se een uitgever meer nodig om bekend te worden bij een groot publiek.' (Metro 2016)

Door het omzeilen van de traditionele literaire poortwachters zijn Instagramdichters een goed voorbeeld van wat ook wel 'the citizen author' wordt genoemd: auteurs die via eigen beheer hun literaire werken bij hun publiek krijgen, in welk medium dan ook, zonder een tussenpersoon die redactie pleegt en een deel van de inkomsten achterhoudt (Johnson 2017).⁶⁸² Zowel het zelfstandig

René Oskam en Derek Otte (@derek.otte, 17 duizend volgers) doen. Al deze posts kunnen leiden tot economisch kapitaal.

⁶⁸² In het genre van de roman is het schrijven en publiceren van literaire werken geheel via mobiele telefoons immens populair geworden in Japan, China en Zuid-Afrika. Deze 'keitai shosetsu' – oftewel 'cell phone novels' – worden door miljoenen mensen gelezen op hun telefoon en vinden ook hun weg naar de boekenmarkt. In 2007 waren vier van de vijf best verkochte romans in Japan geschreven op een smartphone (Goodyear 2008). Het overgrote deel van dit soort telefoonromans wordt geschreven door jonge vrouwen (Johnson 2017).

publiceren van poëzie op het internet als het in eigen beheer uitgeven van poëzie op papier valt onder deze term. Die laatste vorm kent ten opzichte van het publiceren van een bundel via een uitgeverij zowel financiële voordelen (de winst is geheel voor de dichter) als redactionele voordelen (de dichter heeft alle vrijheid in het maken van een gedichtenselectie, het kiezen van een omslag etc.). De twee grootste praktische nadelen zijn voor Instadichters makkelijk te verhelpen: redigeren laten ze achterwege omdat ze al weten dat hun lezers de gedichten goed vinden (of ze huren een freelancedacteur in) en de marketing van de bundel gaat snel, makkelijk en gratis via de social media waarmee ze toch al in direct contact staan met hun lezers.⁶⁸³

Na het succes van een in eigen beheer uitgegeven poëziebundel, staan uitgeverijen vaak in de rij om de Instadichters een contract aan te bieden. Uitgeverij Manteau benaderde op basis van Verhannemans online en offline succes de jonge dichter en gaf in januari 2017 haar debuut opnieuw uit. Beide bundels van Verhanneman behoorden een tijd tot de best verkochte dichtbundels in Vlaanderen (Poëzieweek 2018). Uitgever Andrews McMeel deed hetzelfde met de debuutbundel van Lang Leav en gaf ook haar volgende twee bundels uit, die bij elkaar opgeteld meer dan driehonderdduizend keer werden verkocht (Willis 2015). Diezelfde uitgever kwam een contract met Kaur overeen en gaf ook haar debuut opnieuw uit. Op die manier werd *milk and honey* in 2015 en 2016 een internationale bestseller, stond het debuut honderdveertig weken in de *New York Times Bestseller List* en werden er meer exemplaren van verkocht dan van de overige boeken in die top tien bij elkaar opgeteld (Economist 2017). Kaur zorgde er bovendien eigenhandig voor dat in 2016 en 2017 het genre poëzie het hardst groeiende segment was in de Canadese boekenbranche. De poëzieverkoop in Canada nam in 2016 met 79% toe ten opzichte van het jaar ervoor en groeide in 2017 nog eens met 154%. In beide jaren was de groei bijna geheel te danken aan de nationale en internationale verkoop van *milk and honey* en haar tweede bundel, *the sun and her flowers* (BookNet Canada 2017; BookNet Canada 2018).

Deze drie voorbeelden tonen dat grote groepen online lezers de nieuwe poëziepoortwachters zijn geworden aan het begin van de eenentwintigste eeuw, een type dat is opgekomen naast de nog steeds bestaande traditionele literaire poortwachters.⁶⁸⁴ Het vergaren van een groot lezerspubliek als ‘citizen author’ – zowel online als offline – kan namelijk een toegang bieden tot het uitgeven van een bundel bij een erkende uitgeverij. Voor veel Instadichters zonder debuutbundel is dit een droom: alle Instadichters die deelnamen aan het enquêteonderzoek van Kovalik en Curwood gaven aan graag een papieren poëziebundel uit te willen geven, waaruit de onderzoekers concluderen dat voor het grootste deel van Instadichters het social medium vooral of zelfs enkel een handige manier van promotie is en een ‘stepping stone to future literary success, giving poets the agency to publish and gain acclaim and exposure’ (Kovalik & Scott Curwood 2019).

Het vergaren van economisch kapitaal is echter niet de enige motivatie voor Instadichters om papieren bundels uit te geven. Twee andere redenen zijn hierbij van belang. De eerste heeft te maken met symbolisch kapitaal: het uitgeven van een papieren poëziebundel kent een hogere

⁶⁸³ Verschillende bekende Instadichters deden het op deze manier, zoals Lang Leav, die in 2013 in eigen beheer *Love & Misadventure* publiceerde en in één maand meer dan tienduizend exemplaren van dat boek verkocht (Willis 2015). Ook Rupi Kaur, die haar bundel *milk and honey* in 2014 publiceerde via het eigen-beheerplatform CreateSpace van Amazon, en Siel Verhanneman, die in april 2016 in eigen beheer de bundel *Als ik stil ben, heb ik een bos in mijn hoofd* uitbracht (Van Damme 2017), namen het heft in eigen handen.

⁶⁸⁴ Ook in de beeldende kunst heeft Instagram deze poortwachterfunctie deels overgenomen: Bissett citeert in haar Instapoëziedocumentaire uit het *Vogue*-artikel ‘Why the World’s Most Talked-About New Art Dealer Is Instagram’: ‘[A]rtists use Instagram as their own virtual art gallery, playing both dealer and curator while their fans become critics and collectors’ (Bissett 2018: 26:40).

prestige dan het hebben van een succesvolle Instagramaccount met veel volgers en likes. Niet alleen in literaire kringen, maar ook daarbuiten. Vooral door de uitgave van een bundel bij een erkende uitgeverij wordt symbolisch kapitaal toegekend aan de dichter, aangezien de status van de uitgever als poortwachter en autoriteit op het gebied van kwaliteit nog steeds bestaat. Daarbij komt dat het symbolisch kapitaal dat verbonden is aan verschillende Nederlandse en Vlaamse literaire instituties enkel toegankelijk is via het medium boek: poëziebundels kunnen, anders dan Instagramaccounts, literaire prijzen toegekend krijgen, een basis vormen voor subsidie van het Nederlands Letterenfonds of Literatuur Vlaanderen, in aanmerking komen om gerecenseerd te worden in kranten en tijdschriften, gearchiveerd worden in de Koninklijke Bibliotheek en wellicht opgenomen worden in toekomstige literatuurgeschiedenisoverzichten.⁶⁸⁵ In 2017 vertelde Verhanneman dat social media voor haar de weg baanden naar een breed publiek en naar een uitgeverij, want, voegde interviewer Cathérine De Kock toe, ‘zelfs voor een millennial blijft het prestige van papier onweerstaanbaar.’ (De Kock 2017)

Een derde motivatie voor Instadichters om een papieren bundel uit te geven heeft te maken met de manier van lezen. ‘Het is meer tastbaar’, legt Siel Verhanneman uit. ‘Van een papieren bundel weet je dat lezers daar echt hun tijd voor nemen. Op Instagram lees je veel vluchtiger en word je afgeleid door zoveel andere prikkels.’ (Idem) De strekking van deze opmerkingen kwam reeds terug in de antwoorden op de enquêtevraag over het verschil tussen het lezen van poëzie op Instagram en in bundels. Het aura van de papieren bundel is iets wat daarbij niet altijd goed uit te leggen valt. Peter Rosendaal van Stichting CPNB gaf bijvoorbeeld in een artikel in *HP de Tijd* over Instapoëzie aan blij te zijn dat poëzie op het internet aandacht krijgt, al ziet hij dat medium toch vooral als een opstapje tot wat er echt toe doet: de papieren bundel. ‘Via social media bouw je followers op. Misschien komt er dan uiteindelijk wel een papierenbundel [sic]. Want dat is toch het mooiste dat er is.’ (Van der Vliet 2015)

Voor uitgevers kunnen ook ideologische beweegredenen een motivatie zijn om met Instadichters in zee te gaan. ‘Het mooie aan dichten via een sociaal medium is dat het genre, dat erg niche is, plots een veel breder publiek bereikt’, vertelde Stephanie Lemmens, redacteur bij Manteau bijvoorbeeld, ‘Doordat jonge mensen zoals Siel [Verhanneman] hun gedichten op een moderne en creatieve manier publiceren, wordt poëzie veel toegankelijker en minder iets voor de happy few.’ (De Kock 2017) Dit soort uitspraken lijken te vertrekken vanuit een ideologie die vergelijkbaar is met het Bildungsideaal van stichting Plint en de verheffingsmoraal van veel straatpoëzieinitiatieven, maar uit de mond van een uitgever moet ook zeker het commercieel perspectief niet uit het oog worden verloren. Dichters die hun poëzie gratis verspreiden via social media en daarmee een grote achterban hebben vergaard zijn een ideale ‘vangst’ voor uitgeverijen; op het moment dat het contract getekend wordt hebben de meeste Instadichters – onbetaald – genoeg gedichten geschreven om een debuutbundel mee te vullen en via de reeds bestaande social media-accounts van de dichters kan een ideale groep potentieel geïnteresseerde consumenten bereikt worden, waardoor een deel van de marketing kosteloos kan worden uitgevoerd.

Opvallend is dat de euforie van uitgevers die succesvolle Instadichters uitgeven vaak gepaard gaat met veel onkunde en een ouderwets perspectief op de circulatie van poëzie. Op de website van

⁶⁸⁵ Uiteraard weet niemand wat de toekomst zal brengen. Wellicht worden al deze vormen van literair prestige ooit toegankelijk voor accounts van Instadichters (en wie weet ook voor poëziegebruiksvoorwerpen van Plint, optredens en/of opnames van performancedichters, gedichten in de openbare ruimte en gedichten die worden voorgedragen in het radioprogramma *Candlelight*), maar omdat dit op dit moment niet het geval is, grijpen Instadichters voor literair prestige toch naar de papieren bundel.

WPG, waar Vanhannemans uitgever Manteau onder valt, staat bijvoorbeeld te lezen dat ‘Vijftiende verdieping’ een ‘pseudoniem’ is van de auteur, terwijl het een hashtag is die ze gebruikt bij haar gedichten op Instagram, waar haar accountnaam een afkorting is van haar eigenaam (@sielvhm) en in haar bio gewoon haar volledige naam vermeld staat. Ook Kaur's dichterschap wordt geregeld vanuit een boekcentrisch perspectief beschouwd. De Amerikaanse journalist Rob Walker schreef in 2017 in *The Guardian* bijvoorbeeld dat Kaur ‘came from nowhere to sell 1.4 million copies of her first book’ (Walker 2017). Uiteraard is 1,4 miljoen voor een poëziedebuutbundel een gigantisch aantal, maar je kunt moeilijk stellen dat deze dichter uit het niets kwam. Juist Instadichters ‘bestaan’ al als dichter wanneer hun debuutbundel uitkomt, heel anders dan dichters die zonder eerder met hun poëzie naar buiten te zijn getreden hun gedichten opsturen naar een uitgever, die vervolgens besluit het werk in boekvorm op de markt te brengen. Kaur had voor het uitkomen van haar debuutbundel inderdaad nog niet gepubliceerd in de standaard literaire media (literaire tijdschriften en poëzieboeken), dus vanuit een boekcentrisch perspectief gezien kwam zij inderdaad uit het niets.

Een belangrijk punt is dat een groot deel van het economisch kapitaal dat het succes van een Instadichter oplevert *op het platform zelf* niet naar de dichter gaat, maar naar het bedrijf Instagram, zoals Kathi Inman Berens aankaart: ‘Reposts, likes and comments are the currency of social media, where the financial value of those transactions is harvested by media platforms, not the authors.’ (Berens 2019) De Russische mediawetenschapper Lev Manovich noemt in het kader hiervan Instagrammers ‘aesthetic workers’ (in het verlengde van de door Peter Drucker in 1957 geïntroduceerde term ‘knowledge workers’). Volgens Manovich functioneren Instagrammers namelijk in een zogenaamde esthetische gemeenschap, waarin de productie en presentatie van esthetische beelden, ervaringen, stijlen en interactieve ontwerpen een centrale rol spelen voor het economisch en sociaal functioneren van de leden van die gemeenschap (Manovich 2016: IV, 4-5).⁶⁸⁶ Manovich vermeldt Instadichters niet in het bijzonder, maar zijn beschrijving sluit goed aan op deze nieuwe type dichter. Veel posts van Instadichters kunnen namelijk beschouwd worden als marketingberichten van ‘aesthetic workers’, zoals posts over poëziebundels, poëzie-non-boekdragers en poëzie-optredens.⁶⁸⁷ Deze posts vallen onder wat de Britse literatuurwetenschapper Jonathan Schroeder ‘strategic imagery’ noemt. Deze strategische posts zijn ‘images intended to persuade, promote, or otherwise perform strategic intentions’ (Schroeder 2013). Schroeder stelt dat het niet altijd duidelijk is of een post ‘strategic imagery’ is, aangezien afbeeldingen die geen directe link leggen naar commercie ook strategisch kunnen zijn. In die zin kunnen ook poëzieposts van Instadichters onderdeel zijn van hun strategische aanwezigheid op het medium.

⁶⁸⁶ De ‘handel’ op Instagram draait dus zeker niet uitsluitend om tastbare producten en/of geld, stelt ook *NRC*-journalist Nynke van Verschuer: ‘Op Instagram wordt gehandeld in aandacht en bevestiging voor goede smaak, sociale status en schoonheid.’ (Van Verschuer 2020) Zie ook Frier 2020.

⁶⁸⁷ Op de Instagramaccounts van alle Nederlandstalige Instadichters die in dit hoofdstuk worden genoemd heb ik geen enkele aanwijzing kunnen vinden dat de dichters geld verdienen of hebben verdiend door het promoten van producten van anderen. Soms delen Instadichters gedichten of afbeeldingen van bundels van andere (Insta)dichters. Die keuzes lijken meer gebaseerd te zijn op waardering en collegialiteit dan op commerciële motivatie, al is dat niet met zekerheid te zeggen. Sommige Engelstalige Instadichters verdienen echter flink bij door sponsordeals, zoals Cleo Wade (@cleowade, 683 duizend volgers), die poëzie schreef voor een Gucci-reclame en wier poëzie op een Nike-sportschoen staat (Hawgood 2018), en Rupi Kaur, wier gedicht ‘women of color’ door modeontwerper Prabal Gurung op een zwart pak werd geborduurd voor zijn lentecollectie in 2017 (Vansyngel 2018). Zie voor een uitleg over hoe *influencers* geld verdienen via Instagram: Atwood 2019 en Smithuijsen 2020.

In het kader van ‘strategic imagery’ is het van belang om op te merken dat sommige beroemde Instadichters hun bekendheid niet alleen te danken hebben aan hun poëzie. Tim Hofman was in de begintijd van zijn Instadichterschap bijvoorbeeld al bekend als BNN-televisiepresentator en Rupi Kaur verwierf in 2015 online faam omdat Instagram een foto van haar, liggend in bed met een menstruatievlek in haar broek, tot twee keer toe verwijderde omdat het beeld volgens het platform de ‘Community Guidelines’ schond. ‘Their patriarchy is leaking. Their misogyny is leaking. We will not be censored.’ schreef Kaur vervolgens in Instapost die viraal ging, waarna het aantal volgers op haar Instapagina verzevenvoudigde (Bakshi 2018: 51). De aandacht voor die gecensureerde foto gaf Kaur online dichterschap een enorme *boost*. Op dat moment had ze haar debuutbundel reeds in eigen beheer uitgegeven, maar was haar boek nog niet verschenen bij uitgeverij Andrews McMeel. Terugblikkend zei Kaur in een interview met *Rolling Stone Magazine* over de relatie tussen de spraakmakende foto en haar succes als dichtster: ‘They came for the photo, but they stayed for the poetry.’ (Carlin 2017)

4.3 Labels

Een van de manieren om na te gaan hoe dichters op Instagram hun teksten bestempelen, is het bekijken van de hashtags die ze gebruiken. Teksten worden bijvoorbeeld vergezeld door hashtags als #poëzie, #poetry, #gedicht en #dichtersvaninstagram. Er zijn echter ook dichters die bepaalde hashtags specifiek wel en niet gebruiken.

Niels Kalkman gebruikt bijvoorbeeld altijd #gedichtje en nooit #poëzie of #poezie. In interviews geeft hij ook aan zijn teksten niet als poëzie te beschouwen, maar wel als gedichten of gedichtjes. De Nederlandse journalist Marissa van Loon interviewde Kalkman in 2013 voor een artikel over het fenomeen Instapoëzie op de site *DeJoop*. ‘Als poëzie een maaltijd is, zijn dit Liga’s, Sultana’s of mueslibars zonder hazelnoten. Snelle gedichtjes met een clou.’ zei Kalkman toen over zijn gedichten op Instagram en Facebook (Van Loon 2013). In een interview twee jaar later legde hij uit dat associaties die zowel hij als zijn publiek bij poëzie en dichten hebben, een negatief effect hadden op zijn werk: ‘In het begin schreef ik heel pretentieuze dingen, omdat ik dacht dat dat bij dichten hoorde. Niemand snapte er wat van. Ik snapte zelf niet eens wat ik schreef!’ (Van der Vliet 2015) Pas nadat hij naar eigen zeggen over herkenbare dingen ging schrijven, sloeg zijn werk op Instagram aan. Zijn advies aan andere dichters luidt dan ook: ‘Wees niet te afstandelijk en doe niet te moeilijk.’ (Idem)

Ook Lars van der Werf noemt zijn werk geen poëzie, al worden zijn bundels wel in dat genre verkocht. In parateksten en interviews noemt hij zijn gedichten ‘versjes’ en zijn papieren poëziebundels ‘boekjes’ (De Kock 2017).⁶⁸⁸ Hij gebruikt standaard #versjesvanlars (zonder # tevens de titel van zijn eerste papieren bundel) om zijn gedichten op Instagram te kenmerken en hij noemt zijn teksten ‘kleine gedachten op rijm’ en ‘light verse, oftewel plezierdichten’ (De Roos 2015). Daarnaast is hij zoals gezegd een uitgesproken fan van het werk van Toon Hermans, in wiens lijn hij ook zijn eigen versjes plaatst (De Roos 2015; Stamkot 2017). Zijn band met Hermans is zo sterk, dat Lannoo Meulenhoff hem vroeg het voorwoord te schrijven voor het *Groot versjesboek* van Toon Hermans, dat in 2018 werd heruitgegeven (Van der Werf 2018). Dat voorwoord wordt op het omslag

⁶⁸⁸ Ook sommige Engelstalige Instadichters distantiëren zich van de woorden ‘poetry’ en ‘poet’. ‘I don’t consider myself a “poet”,’ stelde Instapoet R.M. Drake (@rmdrk, 2,3 miljoen volgers) bijvoorbeeld, al is hij veel negatiever over het genre poëzie dan Van der Werf: ‘I consider myself a writer or an artist of all sorts. I don’t like when people call me a poet. It makes me sick. Everything about the word poet makes me sick’ (Supperclub 2014).

van het boek aangekondigd, wat aangeeft dat de naam van de Instadichter ook waarde kent in het verkopen van de boeken van Hermans. In het voorwoord schrijft Van der Werf dat Toon Hermans zijn inspiratie is, dat hij vroeger Hermans wilde worden en licht hij het belang van het woord ‘versjes’ in zijn dichterschap toe. Dat woord blijkt heel wat anders te betekenen voor Van der Werf dan het woord ‘poëzie’, waarmee hij zijn werk en dat van Hermans niet associeert.

Ook Niels Kalkman ziet Toon Hermans als een inspiratiebron voor zijn werk. Het ingelijste gedicht op Afbeelding 8 is een van Hermans’ bekendste gedichten, die in de top drie staat van de vaakst gebruikte poëzieregels in rouwadvertenties.⁶⁸⁹ De aanspreking van Hermans door Kalkman en het gebruik van enkel de voornaam van Hermans op de afbeelding en in het bijschrift, geven de intieme en informele relatie aan die liefhebbers hebben met Hermans’ werk.



Afbeelding 8. Een Instagrampost van Niels Kalkman (@nielskalkman) op 5 maart 2019 over zijn waardering voor het werk van Toon Hermans.

Niet alleen distantiëren sommige Instadichters zich van de termen ‘poëzie’ en ‘dichter’, ook de term ‘Instapoet’ is niet onder alle auteurs gewenst. Wanneer dichters zich actief gaan distantiëren van een nieuw fenomeen betekent dit meestal dat het fenomeen zich vanuit de periferie naar het centrum heeft begeven van het poëzieveld. Het mainstream-worden van Instapoëzie gebeurde tussen 2014 en 2016, toen grote kranten aandacht besteedden aan het fenomeen en het label ‘Instapoet’ in zwang kwam. ‘I’d like it if we all were thought of as more than “Instapoets”, but rather as authors starting out in the place we know best.’ zei Meggie Royer (@meggieroyer, 1.500 volgers)

⁶⁸⁹ Zie het hoofdstuk over poëzie in rouwadvertenties.

uit Minnesota in die tijd, 'I don't think we're merely Instapoets. I think we're here to stay.' (Willis 2015)

De manieren waarop dichters bepaalde labels gebruiken, komen niet altijd overeen met de wijze waarop het publiek die termen begrijpt en gebruikt. Onder de respondenten van de Instagramenquête zijn verschillende termen populair voor de teksten die ze op Instagram tegenkomen, zoals te zien is in Tabel 7.

	Antwoord	Percentage
1	Poëtische teksten	19
2	Versjes	18
3	Instagrampoëzie	14
4	Gedichtjes	13
5	Poëzie	12
6	Anders (open)	8
7	Gedichten	7
8	Instagramgedichten	6
9	Instagramversjes	4
10	Verzen	1

Tabel 7. Een overzicht van de percentages van de respondenten die kozen voor de antwoorden op de verplichte meerkeuzevraag 'Welk woord vind je in het algemeen het meest van toepassing op de teksten van Instagramdichters die jij voorbij ziet komen op Instagram?' (n = 422).

Opvallend aan deze uitkomst is dat de term die de respondenten het vaakst kozen, 'poëtische teksten', geen institutionele term is, maar een beschrijving van een kenmerk van teksten. Ook valt op dat de nummer twee term, 'versjes', het woord is dat verschillende bekende Instagramdichters gebruiken in hun naam en hashtags (zoals 'Versjes van Lars' en 'Versjes van Mar') en het woord is dat Toon Hermans, een inspirator van bijvoorbeeld Lars van der Werf en Niels Kalkman, gebruikte om zijn werk te beschrijven. Daarnaast springt in het oog dat de term 'poëzie' hoger is geëindigd dan het woord 'gedichten' – maar niet hoger dan 'gedichtjes' – en dat 'Instagrampoëzie' hoger is geëindigd dan 'poëzie'. Instagrampoëzie lijkt door de samenstelling van het woord een hyponiem te zijn van poëzie (alle Instagrampoëzie is poëzie, maar niet alle poëzie is Instagrampoëzie), maar de enquêteresultaten suggereren dat dat misschien niet het geval is voor Instagrampoëziegebruikers. Het lijkt erop dat de respondenten 'Instagrampoëzie' juist door de specificiteit van die term beter van toepassing vinden op de teksten van Instagramdichters dan de term 'poëzie'.

De resultaten van het eerste onderdeel van de enquête (zie Afbeelding 3 en 4), waarin de respondenten over acht getoonde Instagramposts werd gevraagd in hoeverre ze de post als poëzie beschouwen en waarom, geven meer zicht op de manieren waarop de respondenten het woord 'poëzie' beschouwen en gebruiken. Die resultaten roepen overigens ook veel nieuwe vragen op, vooral wat betreft de relatie tussen de woorden 'poëzie', 'gedicht' en 'versje' (zie Bijlage VII voor een aanzet tot een eerste analyse van dit complexe betekeniskluwen). In Bijlage VIII bespreek ik de acht posts op volgorde van 'poëziegehalte' volgens de respondenten, op basis van de antwoorden op de verplichte schaalvraag 'In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie?' en de optionele open vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?'. De antwoorden op de open vraag codeerde ik zonder maximaal aantal labels per antwoord. Hieronder presenteer ik enkel de hoofdlijnen van die resultaten.

Op basis van de antwoorden op die vragen kan geconcludeerd worden dat rijm (vooral eindrijm) en lay-out (vooral regelafbrekingen) ervoor zorgen dat mensen een tekst op Instagram als poëzie beschouwen. 'De [sic] rijm maakt het poëzie' en '[H]et is niet pagina vullend [sic] en niet wat ik me voorstel bij proza', merken respondenten bijvoorbeeld op bij de post van Lars van der Werf, die in de enquête het hoogst eindigde op het gebied van 'poëziegehalte'. Op de derde plaats van veel voorkomende labels om een tekst als poëzie beschouwen eindigt de waardering (vooral de esthetische ervaring) van een tekst; een label dat blijkt geeft van een normatieve definitie van poëzie. Respondenten gebruikten bijvoorbeeld 'Mooie tekst' en '[M]ooi verwoord' als argumenten om Van der Werfs tekst als poëzie te beschouwen.

Op de vierde plaats staat emotie. Daaronder vallen alle redenen om een tekst als poëzie te beschouwen die met gevoelens te maken hebben, zowel de gevoelens die de auteur in de tekst heeft gelegd, als de gevoelens die door de tekst worden opgewekt bij de lezer. Respondenten antwoordden bijvoorbeeld bij de post van Elianne van Elderen, de tweede meest als poëzie beschouwde post in de enquête, 'Er wordt taal gebruikt om gevoelens te schilderen' en 'Het raakt me'.

Beeldend taalgebruik (vooral beeldspraak) en woordgebruik (vooral woordspelingen) zijn de vijfde en zesde vaakst voorkomende labels in het beargumenteren van waarom een Instagrampost poëzie is. 'Beeldspraak' en 'Omdat het niet letterlijk zegt wat het bedoeld [sic]' zijn twee voorbeelden van het eerste label, in reacties op Van Elderen's post. 'Er is hier gespeeld met woorden en de betekenis hiervan. Daarom vind ik dit poëzie' is een voorbeeld van het label 'woordgebruik', in reacties op de post van Merel Morre.

Ook aan het denken gezet worden is een reden om een tekst als poëzie te beschouwen. 'Het wekt vragen op, zet aan tot denken', schreef een respondent bijvoorbeeld om uit te leggen waarom de post van @deelmejouwochtend (echte naam onbekend) poëzie is.

Ten slotte speelt ritme een rol in het definiëren van een tekst als poëzie. Over de post van Van der Werf wordt bijvoorbeeld geschreven: 'Hij speelt met de cadans van woorden' en 'Het ritme is goed/de zinnen "lopen" lekker'. Ook noemen sommige respondenten het metrum als de reden dat ze de post als poëzie beschouwen (terwijl het gedicht geen vast metrum heeft): '[H]et heeft een fijn metrum' en 'Metrum klopt'.

Ook de redenen waarom de respondenten de posts *niet* als poëzie beschouwen, geven een beeld van de manieren waarop het woord 'poëzie' wordt begrepen en gebruikt. De vaakst genoemde reden is dat er geen sprake is van poëzie maar van een spreuk (of een andere term, zoals 'quote', 'motto', 'kreet', 'citaat', 'slogan', 'one-liner', 'catch phrase' of 'tegeltjeswijsheid'). Respondenten schrijven bijvoorbeeld over de tekst van Liek, de post die in de enquête het minst als poëzie wordt beschouwd: 'Spreuken zijn geen poëzie'. Ook het clichématige en het simplistische van een tekst en het feit dat een tekst geen emotie overbrengt of oproept, zorgen ervoor dat de respondenten een tekst niet als poëzie beschouwen. Het ontbreken van figuurlijk of beeldend taalgebruik speelt ook een rol, naast de lengte van de tekst. Over de post van Liek merkte een respondent bijvoorbeeld op: 'Het is maar 1 zin. Daardoor is het geen gedicht.'

4.4 Rol van gender

Een interessant label dat sommige respondenten gebruiken om te beargumenteren of een tekst op Instagram poëzie is of niet, is gender. Het label komt niet vaak voor (in totaal elf keer), maar biedt alsnog inzicht in de rol die vrouw-zijn speelt in Instapoëzie. Gender wordt enkel gebruikt als reden waarom een tekst géén poëzie is, waarbij een lage waardering voor de tekst wordt gecombineerd

met het gender van de lezers of de auteur van de tekst. Daarbij valt op dat in alle gevallen het gender 'vrouw' wordt opgevoerd als argument.

In vier van de negen gevallen wordt een 'huisvrouw' of 'huismoeder' gebruikt, bijvoorbeeld: 'Erg makkelijk. Huisvrouwpoëzie' en 'Doet me denken aan de tijd waarin Hyves mateloos populair was en werd overspoeld met huismoeders die zoetsappige tekstjes op hun profiel zetten'. In twee gevallen is er sprake van een 'buurvrouw', bijvoorbeeld: 'Het is wel een gedicht, maar het voelt een beetje aan als een spreuk die je bij je kortpittige buurvrouw boven de open haard ziet hangen. Voor echte poëzie vind ik dit iets te "makkelijk"'. En in vijf gevallen wordt de vrouwen een eigenschap toegeschreven die samenhangt met de eigenschappen van de tekst. Bijvoorbeeld dronkenschap: 'Dit valt in de categorie vriendin 1 geeft diepgaand advies aan vriendin 2 na net iets te veel alcohol genuttigd te hebben'. Of intelligentie: 'Dit is zo'n AFGRIJSELIJKE facebookwaardige post die minder intelligente vrouwen prachtig vinden. Heel. Erg. Naar.' Ook leeftijd speelt blijkbaar een rol: 'Echt een beetje duffe oude vrouwen koelkastmagneetjeswijsheid'. Naast huidskleur: 'Dit is tegeltjeswijsheid voor witte vrouwen.' Bovendien merkt een respondent op dat er blijkbaar plekken zijn waar bepaalde teksten van vrouwen of meisjes 'horen' en plekken waar die niet 'horen': 'Dit hoort op een melancholische meisjestumblr'.

Duidelijk is dat het gender van de lezers en/of de auteur van de tekst voor sommige respondenten een rol speelt in de classificering van een tekst als poëzie en in het toekennen van waarde of kwaliteit. Dat gender al eeuwen een rol speelt in de toekenning van waarde binnen de letteren is bekend.⁶⁹⁰ Deze resultaten doen vermoeden dat dit ook bij Instagrapoëzie het geval is. Een blik op het publiek laat zien dat Instapoëzie, net als Plintpoëzie en tatoeagepoëzie, inderdaad beschouwd kan worden als een 'vrouwengere': de resultaten van de nationale enquête tonen dat vrouwen vaker dan mannen poëzie delen via social media en dat vrouwen vaker dan mannen zomaar poëzie tegenkomen op social media. Bovendien bestaat de groep respondenten van de Instagramenquête vooral uit vrouwen (81%). De genderverhouding onder de populaire makers is echter anders. De Nederlandstalige Instadichters met de meeste volgers zijn, naast Lief Leven van Nanne van der Leer, mannen (Oskam, Van der Werf en DUIF). Bovendien toont de Instagramenquête dat vijf van de negen vaakst genoemde favoriete Nederlandstalige Instadichters (Tabel 1) en elf van de achttien dichters die de respondenten in het algemeen goed vinden (Tabel 2) mannen zijn.⁶⁹¹

In het Engelstalige Instapoëziecircuit zijn de genderverhoudingen anders. Daar zijn niet alleen de volgers, maar ook de bekendste Instadichters voornamelijk vrouwen. Bissett kaart in haar documentaire over Instapoëzie het seksisme aan dat heerst rond het imago en de receptie van het genre. Ze haalt de Amerikaanse mediacriticus en YouTuber Lindsay Ellis aan, die aan de hand van de receptie van *Twilight* heeft uitgelegd dat 'we love to hate what teenage girls enjoy' (Bissett 2018: 46:46). Bissett vult aan dat de voorkeuren en interesses van jonge vrouwen over het algemeen vaak worden gezien als 'petty, vain and unworthy of seriousness' en dat de negatieve reacties op Instapoëzie daarmee samenhangen: 'I think this is a huge reason why Instagram poetry has such a backlash and that we don't want to take it seriously, because it is for and by young women.' (Idem)

⁶⁹⁰ Zie bijvoorbeeld Meijer 1988, Van Boven 1992, Van Boven 2000, Van den Akker & Dorleijn 2003, Van Boven 2009, Lezeres des Vaderlands 2016, Koolen 2018.

⁶⁹¹ De respondenten van de Instagramenquête noemen echter alsnog meer vrouwelijke dichters dan de gemiddelde Nederlandse volwassene. In de nationale enquête waren namelijk slechts drie van de negen vaakst genoemde dichters vrouw (Van der Starre 2017a: 38).

5.3 Materiële code

Kenmerkend aan de materiële code van Instagrapoëzie is dat de vormgeving van de gedichten van belang is. Veelzeggend is dat de wereldberoemde Rupi Kaur haar poëzie 'design poetry' noemt (Kabango 2016). De manieren waarop Instadichters hun poëzie vormgeven verschilt. Duidelijk is dat niet alleen de plaatsing van de woorden in het vierkant van belang zijn (enjambementen zijn een veelvuldig gebruikt stijfijuur en het centreren van gedicht geniet bij sommige Instadichters de voorkeur), maar dat ook het lettertype een bewuste en essentiële keuze is. Vooral het typemachinelettertype is populair onder Instadichters en wordt dan ook gezien als één van de belangrijkste kenmerken van dit type poëzie (Dean 2016; Harrington 2016). Het typemachinefont wordt zowel digitaal gefabriceerd (zoals in Afbeelding 9), als analoog (zoals in Afbeelding 10 en Afbeelding 11).

Verschillende Instadichters gebruiken een echte typemachine en maken foto's van het resultaat, zoals Tyler Knott Gregson (@tylerknott, 361 duizend volgers), Christopher Pointdexter (@christopherpointdexter, 374 duizend volgers) en Alison A. Malee (@alison.malee, 153 duizend volgers). Ook Nederlandstalige Instadichters gebruiken het apparaat, onder anderen Lars van der Werf, Niels Kalkman, René Oskam en Olga Kempen (@door.roosje, 560 volgers).



Afbeelding 9. Een Instagedicht van Ariena Ruwaard (@arienuwaard).



Afbeelding 10. Een Instagedicht van Olga Kempen (@door.roosje).



Afbeelding 11. Een Instagedicht van een anonieme dichter (@dezwartetypemachine).

Daarnaast worden vooral sierlijke lettertypes gebruikt, die kenmerken vertonen van met de hand geschreven tekst (zoals in Afbeelding 12). Ook daadwerkelijk met de hand geschreven teksten zijn veelvoorkomend (zoals in Afbeelding 13 en de Instapoëzie van Derek Otte).

Mensen willen gezien worden
 Een kus. Een lach. Een woord.
 Ze willen een oor dat luistert
 iets dat hun masker doorboort

liefleven*



Afbeelding 12. Een Instagedicht van Nanne van der Leer (@liefleven).



Afbeelding 13. Een Instagedicht van Joos Jonges (@joosjonges).

Het toevoegen van foto's en illustraties aan de gedichten is ook een visueel kenmerk van Instapoëzie. Veel van Kaur's gedichten worden bijvoorbeeld vergezeld door zelfgemaakte illustraties in dunne zwarte lijnen (Afbeelding 14). Andere Instadichters kiezen voor zelfgemaakte foto's of stock images (zie bijvoorbeeld posts F en G in Afbeelding 3). Het plaatsen van een uitgetikt of

handgeschreven gedicht op papier (of op een andere drager) in een omgeving met andere voorwerpen is een scenario dat Instadichters graag fotograferen, waarbij die omgeving soms samenhangt met een thema in het gedicht (zie bijvoorbeeld Afbeelding 9).



Afbeelding 14. Een Instagedicht van Rupi Kaur (@rupikaur_).

5.3.1 De lagen van de materiële code

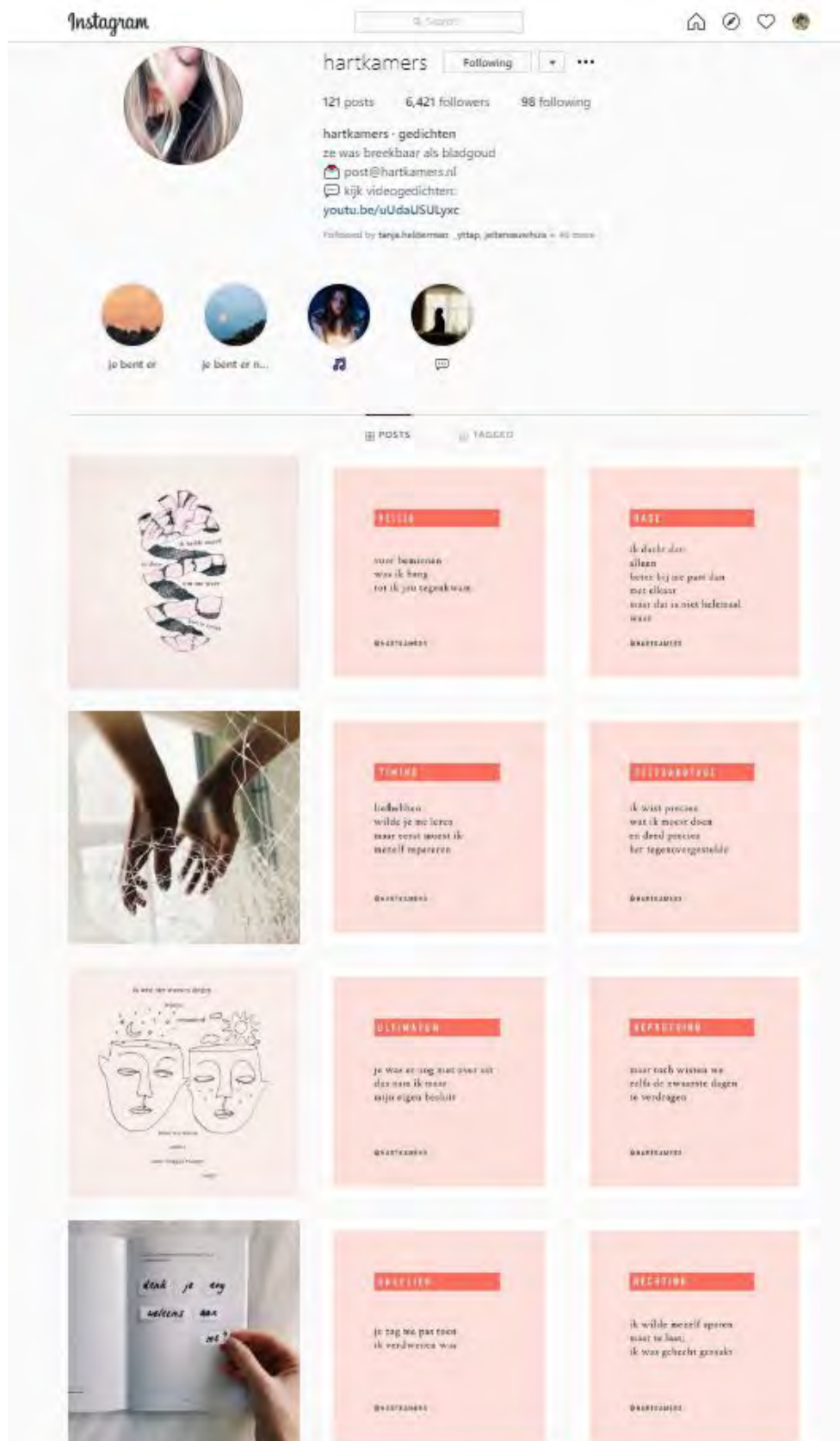
De materiële code van Instapoëzie kent verschillende lagen. De eerste laag is het apparaat waarop de Instapoëzie wordt gelezen: een smartphone, tablet of computer. In deze code zit vervat dat de drager tegelijkertijd ontzettend veel andere teksten en mogelijkheden biedt. Dit zorgt ervoor dat lezen een activiteit wordt 'in a digital archive of one's own', zoals De Amerikaanse film- en literatuurwetenschapper Jim Collins het lezen op digitale dragers samenvat, waarbij poëzie, proza, non-fictie, maar ook film, muziek, fotografie en alle andere cultuuruitingen via één en hetzelfde *device* opgeroepen en ervaren kunnen worden (Collins 2013: 208). Door bestanden op te slaan, websites te markeren als 'favorieten' en afspeellijsten samen te stellen, creëren we volgens Collins een deel van onze identiteit (209). Hier past mijns inziens het volgen van bepaalde dichters op Instagram ook bij. Door een selectie van dichters te maken, worden Instapoëziegebruikers de curatoren van hun persoonlijke (poëzie)databases, die volgens Collins beschouwd kunnen worden als de digitale versie van papieren 'personal libraries' (Idem).

De tweede laag is de materiële code die voortkomt uit de Instagramapplicatie. Het bereiken van Instapoëzie houdt dus in dat de lezer de materiële code van de applicatie begrijpt en beheerst. Daarnaast kan de wijze van het tegenkomen van de poëzie een effect hebben op de materiële code van die poëzie. Een duidelijk voorbeeld is het verschil tussen het lezen van een gedicht op de accountpagina van de dichter tegenover het lezen van hetzelfde gedicht in je newsfeed. Op de accountpagina is het gedicht via de materiële code een duidelijk onderdeel van het (Insta)oeuvre van die dichter. Bovendien stileren sommige Instadichters hun accountpagina op een hele bewuste

manier. Rupi Kaur plaatst bijvoorbeeld om en om een foto en een gedicht, zodat die twee typen posts een geruite accountpagina vormen. Derek Otte doet hetzelfde, waardoor de middelste kolom op zijn Instapagina uit foto's bestaat, met daar omheen twee kolommen met poëzie. Adriana Ivanova zorgt er in de volgorde van haar posts voor dat twee kolommen op haar Instapagina 'Hartkamers' bestaan uit afbeeldingen van gedichten, telkens in een vergelijkbaar ontwerp, en één kolom uit tekstloze foto's bestaat, met in het bijschrift een gedicht (Afbeelding 54). De kleuren in Ivanova's foto's passen vaak in het kleurenschema van haar poëzieposts (oudroze). Dit is ook iets wat de Instapoet Reuben Holmes, beter bekend als R.H. Sin (@r.h.sin, 1,9 miljoen volgers) doet; hij plaatst per periode enkel gedichten en foto's vormgegeven in hetzelfde kleurenschema.

De materiële code van een gedicht op de accountpagina van een dichter is echter anders dan de materiële code van hetzelfde gedicht in een newsfeed. Tijdens het scrollen in je newsfeed kom je het gedicht namelijk tegen tussen posts van andere gebruikers, bijvoorbeeld – maar alles is mogelijk – na een foto van de baby van je zus en vóór een gesponderde reclamepost van Andrélon. Belangrijk is dat niet de dichter, maar het algoritme van Instagram hier controle over heeft (Bissett 2018: 29:20). Over dit algoritme hebben noch de dichters, noch de gebruikers uitputtend informatie. Bovendien is er naast de vele gegevens die we als gebruikers kunnen waarnemen in de materiële code van de applicatie, zoals het aantal likes en comments bij een gedicht, een veel grotere verzameling data die we *niet* zien, zoals het aantal gebruikers dat langs het gedicht is gescrolld zonder het te liken en de invloed van de views, likes en comments op het algoritme van Instagram in het algemeen en van de Instagrampoëziegebruikers in het bijzonder (Berens 2019).

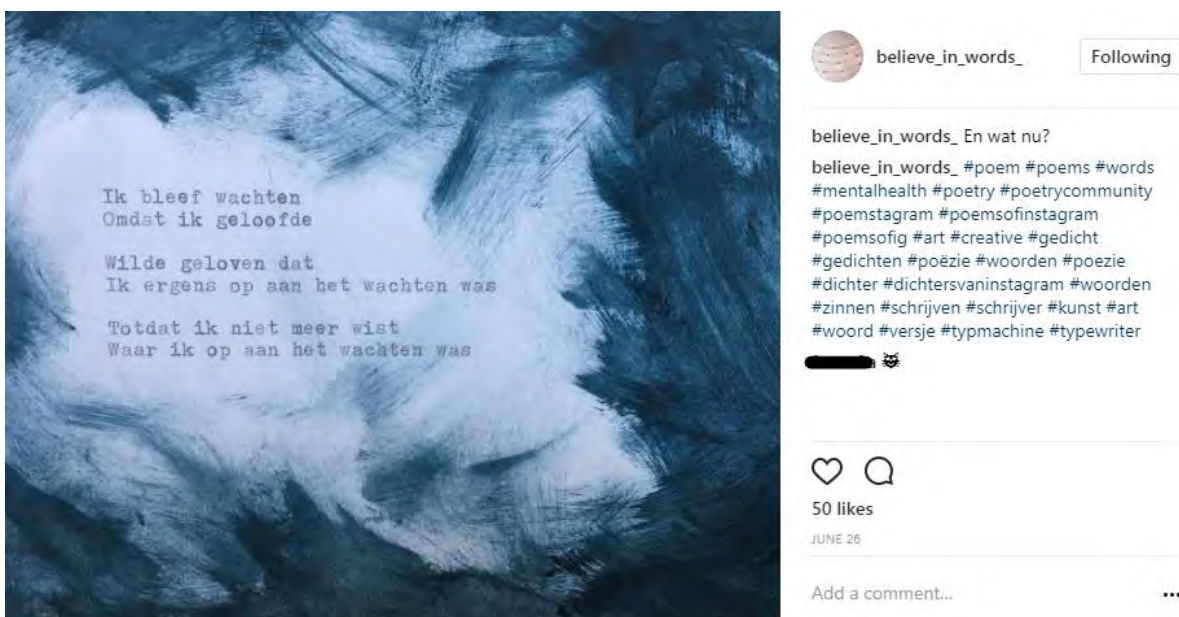
Een ander onderdeel van de tweede laag van de materiële code van Instapoëzie is de eerder besproken beperkte ruimte van het Instagramvierkant. Die beperking heeft vooral op het gebied van lengte invloed op welke gedichten dichters plaatsen. Ook de parateksten die dichters toevoegen aan hun Instagedichten maken deel uit van deze laag: de gedichten worden eventueel vergezeld door een bijschrift waarin hashtags voorkomen. Die hashtags kunnen refereren aan de thema's in het gedicht (bijvoorbeeld #mentalhealth in Afbeelding 17 en #zomer en #liefde in Afbeelding 16) of aan de vormgeving van het gedicht (zoals #newspaperart in Afbeelding 16 en #letterkraalverhaal in Afbeelding 19). Ook bestaan er *signature hashtags* die bepaalde Instadichters altijd gebruiken en die hun dichterschap kenmerken en onderdeel zijn van hun marketingstrategie, zoals #liefleven van Lief Leven en #heblief van Lars van der Werf. Daarnaast functioneren hashtags als een manier voor dichters om het genre van hun tekst te verduidelijken en als een manier voor Instagramgebruikers om op bepaalde genres te zoeken. Bijna de helft van de respondenten (49%) geeft in de Instagramenquête aan weleens naar poëzie op Instagram te zoeken door hashtags in te voeren in de zoekfunctie van de app; de drie vaakst gebruikte hashtags daarvoor zijn #poëzie, #poetry en #poëzie (zie Bijlage IX voor meer informatie over en een analyse van het gebruik van hashtags). De populaire hashtag #poetsofinstagram – volgens Kovalik en Curwood de populairste hashtag onder alle Instadichters (Kovalik & Scott Curwood 2019) – vertelt, net als de Nederlandstalige variant #dichtersvaninstagram, veel over het fenomeen: de auteurs en lezers van Instapoëzie vormen een gemeenschap, de leden van die gemeenschap zijn verbonden via het medium waarvoor ze poëzie schrijven en waarop ze poëzie publiceren en lezen, en iedereen kan tot die gemeenschap toetreden door de hashtag toe te voegen aan een post en posts met die hashtag op te zoeken.



Afbeelding 15. Een deel van de gestileerde accountpagina van Adriana Ivanova (@hartkamers, zesduizend volgers) op 28 februari 2020. Vóór 23 mei 2019 gebruikte de dichter consistent een ander gedichtontwerp (zie Afbeelding 30).



Afbeelding 16. Een Instagedicht van Marloes B. (@leesjunkie_nl).



Afbeelding 17. Een Instagedicht van een anonieme dichter (@believe_in_words_).

Een derde laag is de materiële code van de gedichten zelf. Die code is afhankelijk van de manier waarop het gedicht als afbeelding is opgebouwd. In het geval van een digitale tekst is de Instapoëzie geheel digitaal. Afbeeldingen die zijn toegevoegd horen ook bij de materiële code en kunnen in een wisselingwerk tussen woord en beeld betekenis toekennen aan de poëzie. Een andere mogelijkheid is dat de materiële code van het gedicht bestaat uit een foto van een gedicht dat in een andere materialiteit dan de digitale vorm bestaat of heeft bestaan. Zoals hierboven vermeld, bestaan dit soort Instagedichten vaak uit teksten die zijn uitgetypt op een typemachine of die zijn uitgeschreven

met de hand, waarna van die versie een foto is gemaakt die op Instagram is geplaatst. Het lettertype is onderdeel van deze derde laag van de materiële code en kan invloed hebben op hoe de tekst gelezen en gewaardeerd wordt. Een van de respondenten in de Instagramenquête merkte bijvoorbeeld op: 'Ik realiseer me nu ook dat als een tekst op een typemachine is geschreven ik het sneller serieus neem als poëzie (tot nu toe deed ik dat onbewust)'. Een andere respondent schreef over een van de acht getoonde Instagramposts in het eerste deel van de enquête: 'Ik weet dat als dit getypt zou zijn op een typemachine ik het direct meer zou associëren met poëzie. [...] [I]n een ander lettertype zou het voor mij poëzie zijn'. Ook Instadichters zijn zich bewust van de relatie tussen lettertype en genre: volgens R.M. Drake wordt zijn werk voornamelijk als poëzie beschouwd 'because of how it visually looks on social media' (Hasan 2015). Als een tekst uitgetikt of met de hand geschreven en vervolgens gefotografeerd is, kan er gesproken worden van een vierde laag van de materiële code.

Die vierde laag bestaat uit de materiële kenmerken van de drager van de poëzie die voor Instagram gefotografeerd is, zoals de inkt die is gebruikt en de context van de poëziedrager (indien de context ook op de foto te zien is). Niels Kalkman legt soms bijvoorbeeld afhankelijk van het onderwerp van zijn gedichten gebruiksvoorwerpen op en naast zijn uitgetypte gedichten, zoals een pen, geldmuntjes, een ov-chipkaart, een AH-bonuskaart, een wollen handschoen, een plectrum (zie Afbeelding 28) of een asbak met sigarettenpeuken. Ook de materialiteit van het gedicht zelf kan betekenisgevend zijn. Afbeelding 16 toont bijvoorbeeld een Instagedicht dat op een readymade- en flarfachtige wijze gevormd is uit woorden en zinsdelen die geknipt zijn uit één of meerdere papieren tijdschriften en kranten en geplakt zijn op een afbeelding die refereert aan de in het gedicht gethematiseerde onderwerpen 'zomer' en 'water'. Op Afbeelding 17 is een op een typemachine uitgetikte tekst gecombineerd met verfvegen, die het gedicht tot een beeldend kunstwerk maken. Ook het type papier waarop een gedicht wordt uitgetypt of handgeschreven, kan van betekenis zijn. De in Armenië geboren Amerikaanse Instapoet Adelina Sarkisyan (@adelinasarkisyan, tienduizend volgers) kiest er bijvoorbeeld heel bewust voor om haar poëzie met een typemachine uit te tikken op lokta-papier, handgemaakt in door vrouwen opgerichte kleine ondernemingen in Nepal (Keswani 2014).

Dat de materiële code zo belangrijk is voor Instapoëzie bewijst het feit dat de gedichten gedeeld worden als afbeelding, waarbij niet alleen de linguïstische code verspreid wordt, maar juist de linguïstische en de materiële code samen. Dit is bijvoorbeeld te zien aan de manier waarop online media Instagedichten opnemen in hun artikelen over het fenomeen: als afbeelding of als embedded Instagrampost, waarbij zelfs ook de parateksten, zoals het bijschrift, de hashtags, de comments en de likes worden getoond (zie bijvoorbeeld Van Loon 2013). Ook papieren media plaatsen Instapoëzie als afbeeldingen; de gedichten van Lars van der Werf staan bijvoorbeeld als afbeeldingen in de tijdschriften *Flow*, *Flair*, *Cosmopolitan*, *Margriet* en *Wendy* (zie ook De Kock 2017).⁶⁹²

Deze manier van het weergeven van gedichten wijkt af van de gangbare manier om gedichten in online en offline nieuwsmedia te citeren. Dat gebeurt namelijk door probleemloos de materiële code te wijzigen: uitgetypte versies van gedichten worden opgenomen, waarbij

⁶⁹² Instadichters kiezen er overigens wel voor om delen van de materiële code weg te laten wanneer ze hun Instapoëzie uitgeven als bundel; de hashtags, likes en comments worden bijvoorbeeld niet overgenomen in de papieren boeken. Ook wijzigen de dichters (en/of uitgevers) soms de visuele vorm van de gedichten zelf; René Oskam gebruikt bijvoorbeeld een gedigitaliseerd typemachinefont in zijn bundels (in plaats van foto's van de daadwerkelijk op een typemachine uitgetikte gedichten die hij deelt op Instagram) en Lars van der Werf laat zijn handtekening rond zijn gedichten weg in zijn boeken.

bijvoorbeeld het lettertype en soms zelfs de lay-out afwijken van andere versies van het gedicht. Deze omgang met de materiële code van Instapoëzie is te vergelijken met de omgang van die code bij visuele poëzie of concrete poëzie: de manier waarop de poëzie *bestaat* (vorm, kleur, grootte), zijn van belang (al gaan de materiële kenmerken van bijvoorbeeld het papier wel vaak verloren). Als bijvoorbeeld het gekleurde handschrift uit *Feesten van angst en pijn* (1921) van Paul van Ostaijen in zwartwit of in typeset wordt afgedrukt, zou beargumenteerd kunnen worden dat een deel van de betekenis van het gedicht verdwenen is.⁶⁹³ Hetzelfde lijkt te gelden voor Instapoëzie: een deel van de betekenis zit in de materiële code vervat.

5.3.2 Onmiddellijkheid en authenticiteit

Een belangrijk kenmerk van de materiële code van Instapoëzie is de onmiddellijkheid van de poëzie in dat medium, die vooral in de eerste en tweede laag van de materiële code zit. De oprichters van Instagram vertellen in verschillende interviews en op de 'About'-pagina van de app dat ze de naam 'Instagram' hebben samengesteld uit de woorden 'instant' en 'telegram' (Systrom 2011).⁶⁹⁴ Oprichter Kevin Systrom vertelde in 2011: '[W]e loved how all the old Polaroid cameras marketed themselves as "instant" (something we take for granted today). We also felt that the snapshots people were taking were kind of like telegrams in that they got sent over the wire to others — so we figured why not combine the two?' (Idem)

Het prefix 'insta' verwijst naar de onmiddellijkheid die zo centraal staat in de applicatie.⁶⁹⁵ 'Instagram photos imply some sort of immediacy. They suggest a collapsed time between when the photo was taken and when it was shared', schreef de Spaans-Amerikaanse mediawetenschapper Vincent Larach in 2013 in een blogpost over 'Decoding the Success and Uses of Instagram' (Larach 2013). 'Insta' kan gelezen worden als een verwijzing naar 'instant' als bijvoeglijk naamwoord, in de betekenis van 'onmiddellijk' of 'ogenblikkelijk'; het idee van de app is dat de foto's meteen nadat ze gemaakt zijn, worden bewerkt en gedeeld. De optie om een foto te delen via Instagram die op een eerder moment is genomen en is opgeslagen op de telefoon wordt door de applicatie als secundair gepresenteerd (Idem). Maar ook als verwijzing naar 'instant' als zelfstandig naamwoord is de afkorting toepasselijk op de applicatie. De veronderstelling is dat afbeeldingen door scrollende gebruikers slechts 'een ogenblik' worden bekeken. Beide betekenissen van het woord 'onmiddellijkheid' spelen een belangrijke rol bij Instapoëzie: de gedichten moeten kort en 'behopbaar' zijn om in 'een ogenblik' te lezen en te begrijpen en het medium wekt het idee dat volgers van Instadichters poëzie te lezen krijgen die ze 'onmiddellijk' en direct van de dichters ontvangen. Zowel in tijd als in vorm worden de gedichten als 'onmiddellijk' gepresenteerd: het idee heerst dat de dichters hun poëzie meteen en zonder redactie van een tussenpersoon op de app plaatsen.

De onmiddellijkheid van Instapoëzie is echter, net als die van foto's op hetzelfde medium, deels schijn. Gedichten van Instadichters kunnen namelijk een proces doorlopen dat veel langer

⁶⁹³ Vgl. Neef 2000.

⁶⁹⁴ De twee delen waar de naam uit bestaat zijn blijkbaar zo belangrijk, dat in de 'Platform Policy' van Instagram in 2013 deze regel werd geïntroduceerd: 'You cannot use "insta", "gram" or "Instagram" in your company or product name.' (Instagram.com) Een opvallende uitspraak voor het prefix 'insta' en het suffix 'gram', die gewoon in het woordenboek staan.

⁶⁹⁵ Dat 'Insta' het belangrijkste gedeelte uit de naam van de applicatie is blijkt ook uit het feit dat 'Insta' gebruikt wordt als afkorting voor de applicatie en uit het feit dat het als prefix fungeert in neologismen die fenomenen beschrijven die de applicatie heeft voortgebracht, zoals 'Instafamous', 'Instagood', 'Instafit' en 'Instalife', maar ook 'Instapoet', 'Instapoetry', 'Instapoem', 'Instadichter', 'Instapoëzie' en 'Instagedicht'.

duurt dan het prefix 'insta' doet vermoeden. Ondanks die schijnonmiddellijkheid heerst het idee dat volgers van dichters op Instagram op een snelle, directe, ongeredigeerde en 'ongefilterde' wijze – hoe ironisch ook voor een applicatie waarin filters centraal staan – in contact komen met de dichter en de gedeelde poëzie. Deze schijnbare directheid is vergelijkbaar met wat Dirk van Bastelaere 'de ideologie van de onmiddellijkheid' (zie het hoofdstuk over Plint) en Bolter en Grusin 'the logic of immediacy' (zie hieronder) noemen; het idee dat poëzie onmiddellijk toegankelijk en te begrijpen moet zijn, waarbij de tussenkomst van een medium zo goed mogelijk wordt 'weggepoetst'.

De (schijn van) onmiddellijkheid van Instapoëzie hangt samen met een tweede essentieel aspect van Instagram in het algemeen en Instapoëzie in het bijzonder: authenticiteit. Zowel de onmiddellijkheid als authenticiteit komen in Instapoëzie tot stand door de remediatie van drie *vintage* media: de polaroidcamera, de typemachine en het handschrift. In alle drie de gevallen wordt er meteen een visueel of tekstueel product geproduceerd, waarbij een moment of idee in een 'spontaan' beeld of tekstfragment wordt gevangen.

Volgens de Amerikaanse media- en literatuurwetenschappers Jay David Bolter en Richard Grusin bestaat remediatie uit twee aspecten: 'the logic of transparent immediacy' en 'the logic of hypermediacy' (Bolter & Grusin 1999: 21, 31). Het eerste houdt in dat gebruikers het idee wordt voorgehouden dat wat zij in het medium ervaren, zij onmiddellijk ervaren, via een medium dat zo 'doorzichtig' is, dat het er niet lijkt te zijn: '[T]he logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented' (5-6). Het tweede aspect houdt in dat gebruikers zich juist hyperbewust zijn van het feit dat ze de werkelijkheid via een medium ervaren: 'the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a "real" space that lies beyond mediation' (41). Bolter en Grusin halen de Amerikaanse filosoof Richard Lanham aan, die deze spanning beschrijft als het onderscheid tussen 'looking *at* and looking *through*' (41, originele cursivering). Het bekijken van een medium ('looking *at*') betekent dat de aanwezigheid en de invloed van dat medium door de gebruiker worden erkend. Dit kan vergeleken worden met het erkennen van het bestaan en de functie van de materiële code van een tekst. Het kijken 'door' een medium ('looking *through*') houdt in dat gedaan wordt alsof het medium niet bestaat en er rechtstreeks toegang mogelijk is tot de inhoud van dat medium. Dit kan vergeleken worden met het enkel kijken naar de linguïstische code van een tekst, waarbij de materiële code wordt genegeerd, ontkend of als betekenisloze bijkomstigheid wordt beschouwd. Het is de manier die lang gangbaar is geweest in de bestudering van literaire teksten: de neiging om 'door het werk *heen* te kijken op zoek naar betekenis' (Van Dijk 2013: 196, originele cursivering).

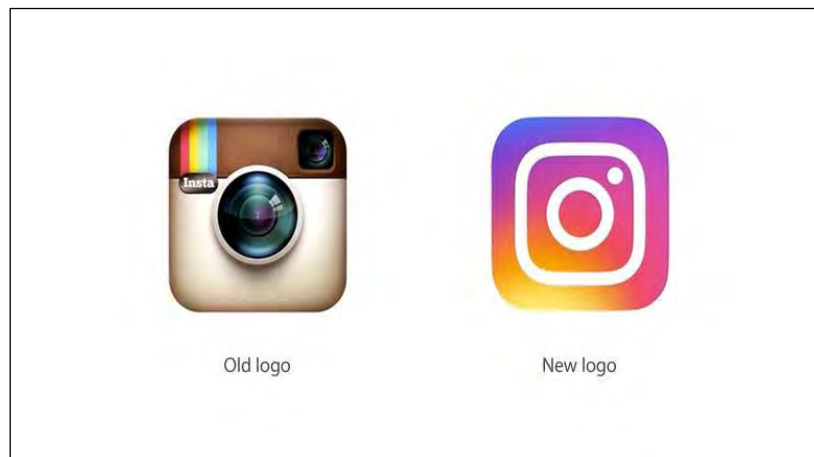
De kern van Bolter en Grusins kijk op media is dat geen enkel medium geheel transparant is en dat geen enkel medium een onmiddellijke ervaring van de inhoud van dat medium kan realiseren, maar die kenmerken wel constant worden nagestreefd in de technologische ontwikkeling van onze media, zowel door de makers als de gebruikers. Dit is ook het geval bij Instagram in het algemeen en Instapoëzie in het bijzonder. Via de remediatie van de polaroidcamera, de typemachine en het handschrift wordt het idee gewekt dat de ervaringen op de app 'onmiddellijk' zijn, alsof je 'door' het medium 'heen' kijkt en directe toegang hebt tot de poëzie en de dichters, oftewel een authentieke ervaring van Instapoëzie. Dit is echter niet het geval: de aanwezigheid van het medium Instagram zorgt ervoor dat de 'onmiddellijkheid' schijn is en de authenticiteit ook.

Bolter en Grusin laten zien dat 'remediation' inhoudt dat media altijd andere media representeren. Dit gebeurt meestal chronologisch, dus een nieuw medium remedieert een eerder bestaand medium, zoals film theater remedieert. Ze presenteren hun theorie over remediatie echter niet als een lineaire ontwikkeling. Het remediatieproces kan namelijk ook andersom gebeuren,

waarbij een oud medium een nieuw medium representeert (Bolter & Grusin 1999: 48), zoals wanneer in een theatervoorstelling film wordt gebruikt.

Verwijzingen naar de remediatie van de polaroidcamera door Instagram zijn onder andere te vinden in het oude en nieuwe logo van Instagram (Afbeelding 18). Ook in de werking van de applicatie zelf wordt de polaroidcamera geremedieerd. Een polaroidcamera drukt onmiddellijk na het nemen van een foto de fysieke foto af, met onder de foto een witte ruimte om een bijschrift toe te voegen en de mogelijkheid om de foto meteen te delen met anderen. Dit alles is ook mogelijk op Instagram, maar dan in digitale vorm: de foto's hebben net als polaroids een vierkante vorm, bij de foto's is ruimte om een korte tekst toe te voegen en de foto kan meteen gedeeld worden met anderen. De filters en het globale publieke bereik zijn de grootste toevoegingen in de remediatie van de polaroid. 'Essentially, however,' schrijft Larach, 'Instagram is a digital Polaroid.' (Larach 2013)

Met de remediatie van de polaroid, die zo'n centrale rol speelt in het medium Instagram, spelen verschillende Instadichters. Elianne van Elderen gebruikt het originele medium bijvoorbeeld soms als drager en directe materiële context van haar Instapoëzie, waarbij ze in haar gedichten en parateksten geregeld verwijst naar de thema's 'foto' en 'polaroid' (zie Afbeelding 19 en Afbeelding 20).⁶⁹⁶



Afbeelding 18. Het oude en nieuwe logo van Instagram. Foto: Instagram.com.

⁶⁹⁶ Van Elderen gebruikt standaard zowel de hashtag #poëzie als #proza (en vaak ook #proëzie en #prozagedicht) om het genre van haar posts te definiëren. In beide posts vermeldt ze #photodarium. Photodarium is een Duits merk dat scheurkalenders maakt die bestaan uit 'instant photos' met achterop uitleg over de totstandkoming van de foto. De polaroidfoto's die Van Elderen voor deze Instapoëzieposts heeft gebruikt, zijn dus hoogstwaarschijnlijk uit een Photodariumscheurkalender gescheurd.



Afbeelding 19. Een Instagedicht van Elianne van Elderen (@vervlogen).



Afbeelding 20. Een Instagedicht van Elianne van Elderen (@vervlogen).

Ook in het tweede medium dat gemedieerd wordt op Instagram in het algemeen en door Instadichters in het bijzonder is onmiddellijkheid onderdeel van de remediatie: de typemachine print onmiddellijk de tekst op papier en eventuele foutjes blijven zichtbaar. Sommige Instadichters gebruiken een echte typemachine om hun gedichten uit te typen op papier en maken van de

uitgetypte tekst een foto, die ze vervolgens op Instagram plaatsen; onder anderen Van der Werf, Kalkman en Oskam presenteren hun Instapoëzie op deze manier. Veel (minder bekende) Instadichters gebruiken digitaal getypte tekst in een typemachinefont.

Het gebruik van de typemachine is voor sommige Instadichters onderdeel van hun dichterschap. Christian van Zweden, bekend als de Instadichter DUIF (@postvanduif⁶⁹⁷, 11 duizend volgers), is bijvoorbeeld naar eigen zeggen trots op zijn jaren zeventig typemachine en kent waarde en betekenis toe aan het feit dat het een oud medium is. 'Ik vind het juist heerlijk omdat het oud is en omdat het vertraagd werkt.' (Van Zweeden 2017)

Verschillende Instadichters brengen naast hun uitgetypte poëzie ook het oude medium in beeld (zie bijvoorbeeld Oskam in Afbeelding 21 en 22).⁶⁹⁸ Ook wijden sommige Instadichters posts enkel aan het oude medium, waaruit hun liefde en waardering blijkt voor het ouderwetse apparaat (zoals Oskam doet in Afbeelding 22, waarin hij over zijn typemachine schrijft: 'man, hier krijg je toch tranen van in je ogen zo mooi!'). Ook gebruiken Instadichters de typemachine om hun schrijfproces te tonen (zoals Lars van der Werf doet in Afbeelding 23, waarop hij verschillende media laat zien die hij gebruikt om poëzie te schrijven: een typemachine, pen, papier en een laptop). De typemachine speelt daarnaast een rol in de manier waarop Instadichters hun *posture* vormgeven op Instagram (zoals Van der Werf, die zich in Afbeelding 24 via kleding en locatie presenteert als een arbeider en ambachtsman, zichzelf in het bijschrift een #typemachineman noemt en dit koppelt aan authenticiteit via #theoriginal).



Afbeelding 21. Een Instagedicht van René Oskam (@reneoskam).

⁶⁹⁷ In 2020 is de gebruikersnaam veranderd naar @hardopdurvendromen.

⁶⁹⁸ Hier moet ik opmerken dat het in sommige gevallen erg moeilijk is om een foto van een tekst die op een echte typemachine is uitgetypt te onderscheiden van een geheel digitaal geconstrueerde foto van een tekst in een digitaal typemachinefont. Zelfs afbeeldingen waarop een deel van de typemachine te zien is (zoals Afbeelding 21) kunnen met filters op Instagram geheel digitaal gemaakt zijn.



Afbeelding 22. Een Instapost van René Oskam (@reneoskam).



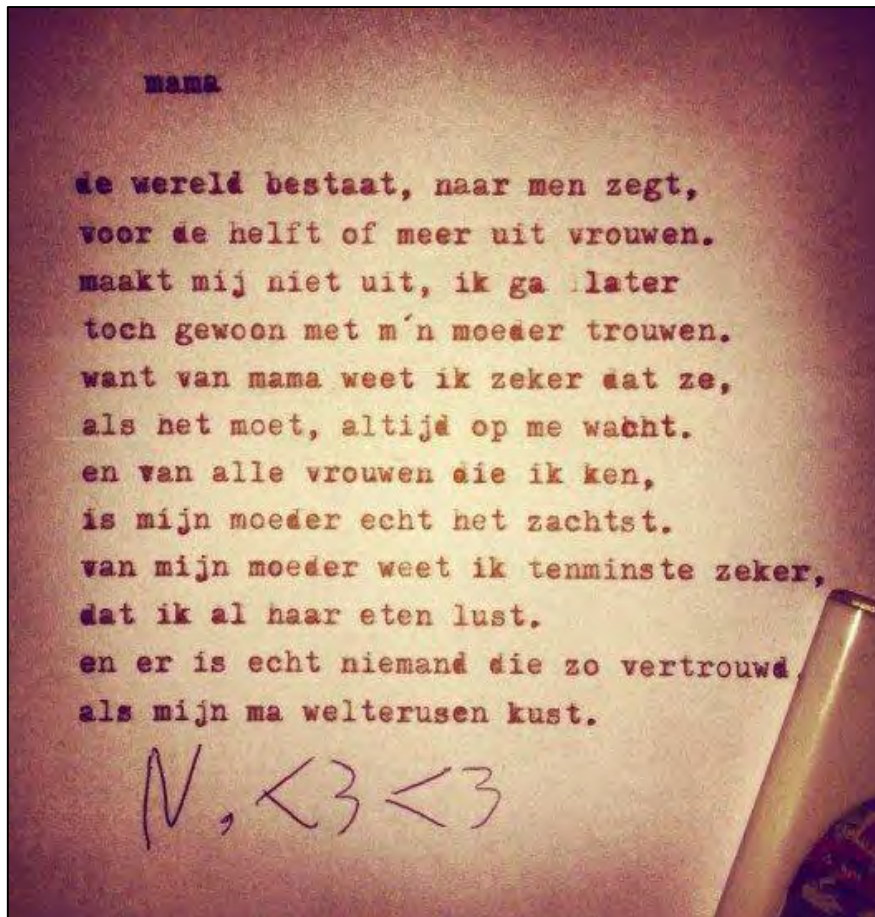
Afbeelding 23. Een Instapost van Lars van der Werf (@larsvderwerf).



Afbeelding 24. Een Instapost van Lars van der Werf (@larsdwerf).

Zoals Bolter en Grusin uitleggen, remediëren nieuwe media niet alleen oude media. Nieuwe media kunnen ook oude media beïnvloeden. Van deze niet-lineaire remediaties zijn ook voorbeelden te vinden in Instapoëzie, die het onderzoeken van dit subgenre onderdeel maken van wat ook wel ‘media-archeologie’ wordt genoemd.⁶⁹⁹ Niels Kalkman ondertekent zijn Instagedichten standaard met zijn initiaal ‘N’ (soms met en soms zonder punt). Soms tekent hij achter die ondertekening met een pen een kleine tekening of symbool. In Afbeelding 25 is te zien dat hij twee keer ‘<3’ heeft geschreven. De combinatie van deze twee tekens staat op het internet bekend als het symbool voor een hartje: een kwartslag gedraaid vormen de tekens een hartje, maar ook wordt deze code op social media na het plaatsen automatisch getoond als een emoticon van een rood hart. Deze automatische vertaling van tekens naar emoticon werkt natuurlijk niet in met de hand geschreven tekst. Bovendien is het niet nodig om hartjes op deze manier te schrijven, aangezien hartjes ook met een pen (rechttop en compleet) getekend kunnen worden. Kalkman remedieert hier een kenmerk van het digitale medium binnen een oud medium dat Instagram remedieert, namelijk handgeschreven tekst bij een uitgetypte tekst.

⁶⁹⁹ Zie voor meer over media-archeologie, volgens de Finse mediawetenschapper Jussi Parikka ‘a theoretically refined analysis of the historical layers of media in their singularity’, het boek *What Is Media Archaeology?* (Parikka 2012).



Afbeelding 25. Een Instagedicht van Niels Kalkman (@nielskalkman).

Het tweede belangrijke aspect van de materiële code van Instapoëzie, naast onmiddellijkheid, is zoals gezegd authenticiteit.⁷⁰⁰ De Amerikaanse communicatie- en mediawetenschapper Roger Davis Gatchet beschrijft in zijn dissertatie *The Struggle for Authenticity* (2011) dat er aan het begin van de eenentwintigste eeuw een 'authenticity revolution' aan het plaatsvinden is (Gatchet 2011: 5). Vooral de relatie tussen authenticiteit en populaire cultuur is sterk. Hij stelt dat authenticiteit werkt als een "organizing principle" that structures the way we consume popular culture texts' (Idem: 11). Van alle social media lijkt vooral op Instagram authenticiteit het kernwoord te zijn: 'the curated Insta-perfection' heeft er volgens de *Huffington Post* voor gezorgd dat 'authenticity is the new currency among influencers' (Cohen 2017). Ook Instadichters handelen in die valuta. Door zelfgeschreven gedichten te posten, in combinatie met selfies en updates over hun dagelijks leven, wordt de indruk gewekt dat ze 'eerlijk' en 'oprecht' tonen wie ze zijn en wat hen bezighoudt. Ook de directe en snelle interactie in comments en het gebruik van voornamen – denk aan 'Versjes van Lars', 'De broer van Roos', 'Versjes van Mar', 'Eventjes Eefje', 'Nihma Schrijft', 'Door Roosje' – wekken het idee van intimiteit en authenticiteit op. Instapoëzie kan hierdoor geplaatst worden in wat in celebrity studies 'rhetoric of authenticity' wordt genoemd (Dyer 1991: 137). Het publiek wil weten welke 'self' zich 'achter' de bekende persoon bevindt en zoekt toegang tot die informatie via de 'onmiddellijke' en 'authentieke' Instapagina van die persoon.

⁷⁰⁰ Mackenzie Owen stelde in 2006 al dat in digitale media deze twee zaken samenhangen: 'Here [in digital media], authenticity depends on immediacy' (Mackenzie Owen 2006: 66).

Ook de remediatie van de typemachine, de polaroidcamera en het handschrift hangt samen met de authenticiteit van Instadichters. Die drie geremedieerde media zijn namelijk zeer aurarij, om het gedachtegoed van Walter Benjamin te volgen (Benjamin 2008 [1936]). Ze produceren teksten en beelden die ‘origineel’, ‘uniek’ en ‘echt’ zijn; kenmerken van authenticiteit. Polaroidfoto’s hebben geen negatief – anders dan foto’s uit andere camera’s kunnen ze daardoor niet herdrukt worden – en van een op een typemachine uitgetikte of met de hand geschreven tekst bestaat maar één uniek exemplaar.

Literatuurwetenschapper Sonja Neef en mediawetenschapper José van Dijck stellen in de inleiding van de essaybundel *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media* (2006) dat authenticiteit, uniciteit en persoonlijkheid waarden zijn die traditioneel gezien verbonden zijn aan handschrift (Neef & Van Dijck 2006: 7).⁷⁰¹ In het verlengde van de authenticiteit van het handschrift in het algemeen, ligt de hyperauthenticiteit van de handtekening, die traditioneel gezien unieke, intieme en idiosyncratische ‘signs of selves’ waren (8). Nu gememoriseerde wachtwoorden en vingerafdrukscans de functie van de handtekening deels hebben overgenomen en het digitaal vervalsen van handtekeningen telkens makkelijker wordt gemaakt, verdwijnt de praktische functie van de handtekening, maar wordt tegelijkertijd het ‘aura’ van een echte handtekening versterkt. Jacques Derrida heeft in het essay ‘Signature Event Context’ (1988) uiteengezet dat een handtekening een ‘performative sign’ is en dat de validiteit van dat handschrift vervat zit in het feit dat het een singulier evenement is, maar enkel culturele en juridische betekenis heeft omdat het herhaald wordt op verschillende plekken en momenten (9). De handschriften van Instadichters zijn digitaal gereproduceerd en dragen niet het aura en de authenticiteit die het ‘oorspronkelijke’ handschrift draagt in de unieke versie die de dichters fotograferden om op Instagram te plaatsen, maar zijn via de verwijzing naar die authentieke vorm ook ‘signs of selves’.⁷⁰²

De geschiedenis van het geschreven woord laat zien dat ideeën van authenticiteit rond geschreven vormen kunnen veranderen. Toen de Duitse literatuurwetenschapper en mediatheoreticus Friedrich Kittler in 1986 *Grammophon Film Typewriter* publiceerde, vormde vooral de typemachine de auraloze versie van het handgeschreven schrift; een mechanisme waarmee ‘the intimacy of handwritten expression’ verloren ging (Kittler e.a. 1999 [1986]: 186). Sinds de immense groei in het gebruik van digitale tekst, is de typemachine echter veel aurarijker geworden. In het geval van Instapoëzie vormen het handschrift en de typemachine bijvoorbeeld juist de authentieke en aurarijke tegenhangers van (maar tegelijkertijd ook de onderdelen van) het digitale medium Instagram. Ook aan het begin van de eenentwintigste eeuw wordt deze ontwikkeling echter niet geheel zo gezien, blijkt ook bijvoorbeeld uit de eerder genoemde inleiding van Neef en Van Dijck, waarin ‘[t]he authenticity of handwriting, as opposed to typed writing’ (Neef & Van Dijck 2006: 11) meermaals tegenover elkaar worden geplaatst, zonder een onderscheid te maken tussen de

⁷⁰¹ Zie ook Yra van Dijks bespreking van de rol van handschrift in de poëzie van Tonnus Oosterhoff, Shelley Jackson and Mustafa Stitou in relatie tot digitale media, het lichaam en taal, waarin ze stelt, net als Neef en van Dijck, dat in het digitaal tijdperk handschrift en authenticiteit sterk verbonden zijn: ‘The idea of singularity of handwriting took further root with the arrival of new media. It now seems to signal authenticity and sincerity.’ (Van Dijk 2011: 68)

⁷⁰² Zie bijvoorbeeld in Afbeelding 1 hoe Lars van der Werf zijn handtekening als kader gebruikt. Derek Otte plaatst zijn poëzie in een handgeschreven vorm op het platform. Mensen die zijn regels als poëzietatoeage laten zetten, kiezen er vaak voor om ook de materiële code deels over te nemen en de woorden dus in zijn handschrift te laten vereeuwigen op hun lichaam. Zie voor meer hierover het hoofdstuk over poëzietatoeages.

verschillende soorten ‘typed writing’ en de daarmee samenhangende gradaties van authenticiteit in het digitale tijdperk.⁷⁰³

Omdat Instapoëzie haar authenticiteit deels ontleent aan de remediatie van drie ouderwetse media, heeft die authenticiteit alles te maken met de term ‘vintage’, een woord dat sterk geassocieerd wordt met millennials en hipsters en dat de Duitse cultuurwetenschapper Heike Jenss beschrijft als een ‘co-production of new and old’.⁷⁰⁴ Het combineren van wat oud en nieuw is, is precies wat Instapoëzie doet: niet alleen op het gebied van media (oude media worden geredieerd in een nieuw medium), maar ook op het gebied van genre (poëzie is doodverklaard en wordt nieuw leven ingeblazen op een onverwachte plek). Die vormen van vernieuwingen stuiten sommige critici tegen de borst, zoals ik in Paragraaf 4.1 uiteenzette. Niet iedereen is namelijk van mening dat poëzie op deze manier vernieuwd moet of mag worden. De Nederlandse dichter en letterkundige Alfred Schaffer stelde in 2018 zelfs: ‘Poëzie is volgens mij het tegenovergestelde van “vintage”.’ (Schaffer 2018: 13)

Instapoëzie laat zien dat authenticiteit een spanning voortbrengt: aan de ene kant echt, oprecht en origineel (gedichten van Instadichters zijn vaak visueel meteen herkenbaar en wat dat betreft dus origineel, uniek, eigen en persoonlijk), maar aan de andere kant ook auraloos (digitaal gemaakte typemachine- en handschriftfonts zijn bijvoorbeeld niet uniek en hebben geen origineel) en onorigineel (critici vinden alle Instapoëzie op elkaar lijken, er bestaan veel parodieën en er lopen verschillende plagiaatzaken). Zie ook de eerder genoemde casus waarin de bouwmarkt Karwei een gedicht van Instadichter Merel Morre gebruikte om als ingelijste kaart te verkopen; in de reacties op die situatie werd de vraag opgeworpen of Morre’s gedicht – dat uit acht woorden bestaat – wel origineel genoeg is om als unieke taaluiting te worden beschouwd die onder het auteursrecht valt.⁷⁰⁵

Het is dan ook een belangrijk inzicht dat de authenticiteit van Instapoëzie deels een constructie is. Net als de schijn van onmiddellijkheid kan de authenticiteit die Instapoëziegebruikers toekennen aan bepaalde Instapoëzie bewust gefabriceerd zijn door de maker.⁷⁰⁶ Een voorbeeld hiervan zijn tikfouten in op typemachines uitgetikte Instagedichten. Die fouten kunnen de onmiddellijkheid en authenticiteit van het gedicht benadrukken. Tikfouten worden bijvoorbeeld overgetikt met extra dikke inktletters (zie het woord ‘uit’ in Afbeelding 26), vervangen door een stuk gescheurd papier (zie het wit tussen ‘ik’ en ‘wil’ in Afbeelding 27) of simpelweg laten staan (zoals het verkeerd gespelde woord ‘reffrein’ in Afbeelding 28). De ‘echtheid’ van dit soort ‘fouten’ is echter twijfelachtig, aangezien Instadichters ze expres kunnen genereren of bewust kunnen laten staan om

⁷⁰³ Andere auteurs in de essaybundel verwijzen wel naar het verschil tussen de typemachine en digitale tekst op het gebied van authenticiteit, zoals Mackenzie Owen 2006: 64.

⁷⁰⁴ De beschrijving ‘vintage’ wordt bijvoorbeeld gebruikt voor de (hernieuwde) populariteit van katoenen tassen, bretels, typemachines, brillmonturen, lp’s, cassettebandjes, tweedehandskleding en moderne kleding gebaseerd op oude modetrends (vooral uit de jaren zestig) (Dera 2018: 5-6; Rooijackers 2018: 23).

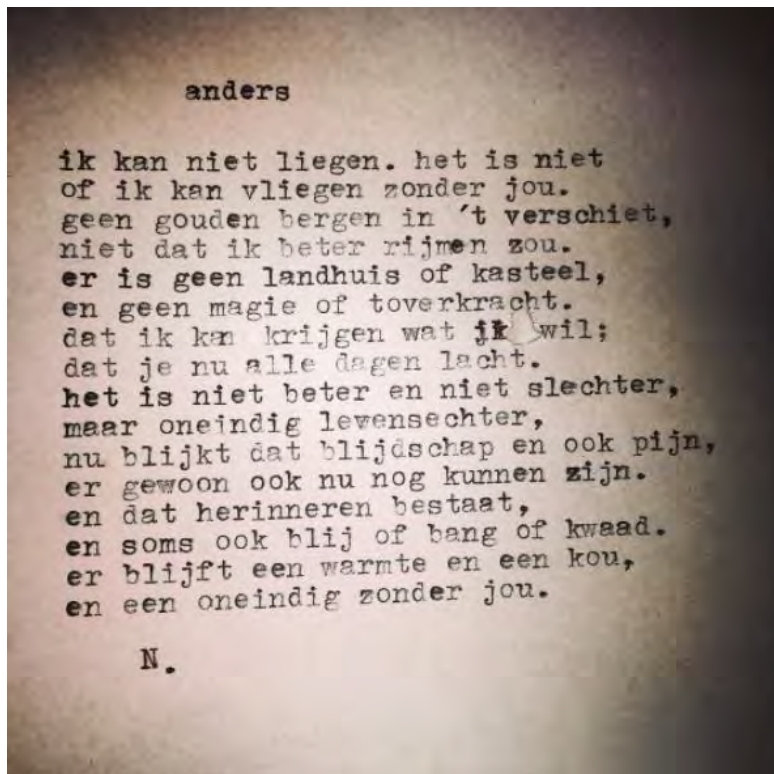
⁷⁰⁵ Dit gebeurde bijvoorbeeld in de reacties op het bericht over de kwestie in het AD op Facebook: <https://www.facebook.com/AD.NL/posts/dat-is-toch-wel-apart-hoor-dat-je-in-een-bouwmarkt-je-eigen-tekst-terugziet-met-/1069874463031644/>

⁷⁰⁶ De schijn van onmiddellijkheid en authenticiteit geldt ook voor veel niet-poëzie-posts op Instagram, zoals de beroemde Australische Instagrammer Essena O’Neill op achttienjarig leeftijd aankamte in 2015 (Rapolavicius 2015). In 2017 bleek uit een onderzoeksrapport van The Royal Society for Public Health dat deze schijnwerkelijkheid schadelijk kan zijn voor jonge Instagramgebruikers, omdat zij door niet te weten welk proces aan sommige foto’s vooraf is gegaan onrealistische standaarden ontwikkelen waaraan ze zichzelf meten (Royal Society for Public Health 2017). De populariteit van de hashtag #nofilter geeft aan dat de hang naar onmiddellijkheid en daarmee samenhangend authenticiteit ook op het medium zelf gethematiseerd wordt, in combinatie met verschillende gradaties van ironie en bewustzijn over de schijn van die aspecten.

de authenticiteit van hun posts te regisseren. Net als andere ‘fouten’ in de materiële code van het gedicht – bijvoorbeeld regels die te dicht op elkaar getikt zijn, zoals in Afbeelding 29, waardoor iconiciteit ontstaat – kunnen tikfouten bijdragen aan de betekenis van de poëzie. Ze kunnen getypeerd worden als ‘calibrated amateurism’, zoals de Australische antropoloog Crystal Abidin de amateuristische, spontane maar geregisseerde esthetische slordigheden noemt die influencers incorporeren in hun (Instagram)posts om authenticiteit te genereren (Abidin 2017: 1).



Afbeelding 26. Het Instagedicht ‘moeders’ van René Oskam (@reneoskam).



nielskalkman

Following

nielskalkman Anders #gedichtje
#kalkmankementje



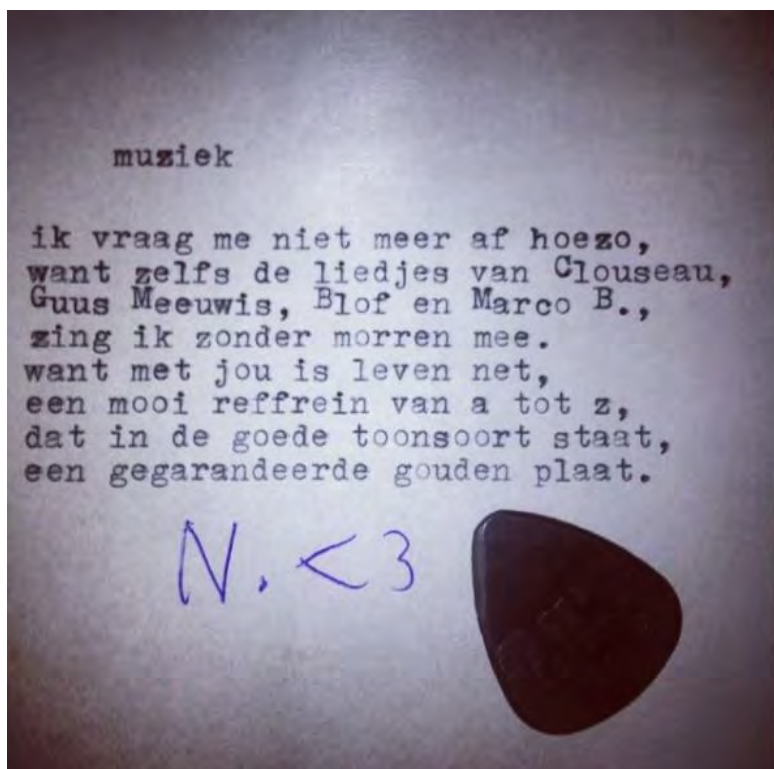
22 likes

AUGUST 15, 2016

Add a comment...



Afbeelding 27. Het Instagedicht 'anders' van Niels Kalkman (@nielskalkman).



nielskalkman

Following

nielskalkman Muziek #gedichtje
#kalkmankementje



15 likes

JUNE 13, 2014

Add a comment...



Afbeelding 28. Het Instagedicht 'muziek' van Niels Kalkman (@nielskalkman).



Afbeelding 29. Het Instagedicht 'strand' van Niels Kalkman (@nielskalkman).

Volgens Lili Pâquet benadrukt het gebruik van de typemachine door Instadichters de nostalgie, de 'vintage aesthetics' en de romantiek in het werk van die dichters en moeten die aspecten beschouwd worden als manieren om de Instadichter als merk te versterken – een vorm van 'self-branding' – en als ironie (Pâquet 2019). Het reduceren van het typemachinegebruik tot marketing en ironie presenteert mijns inziens een beperkt beeld van de rol die de vormgeving van de poëzie kan spelen in het (oprechte) dichterschap van Instadichters. Door 'echte' authenticiteit geheel uit te sluiten, reageren de critici van Instapoëzie op een wijze die karakteristiek is voor reacties op 'middlebrow'-literatuur. De vele lezers van Instapoëzie – zowel online als offline – laten zien dat er volop waardering is voor wat de dichters maken en authenticiteit speelt daarbij – zowel in de linguïstische als in de materiële code – een rol, of die nu bewust geconstrueerd is door de dichters of niet.

Om dieper in te gaan op die betekenisvolle rol van de linguïstische en materiële code van Instagrampoëzie en om te laten zien dat de materiële code meer is dan enkel 'self-branding' en ironie, presenteer ik hieronder twee material readings van Instagedichten.

5.3.3 Material readings

Hartkamers

Op 14 maart 2019 plaatste de Bulgaars-Nederlandse dichter en poëzieperformer Adriana Ivanova (@hartkamers, zesduizend volgers) het gedicht 'bevangen' (Afbeelding 30) op haar gestileerde Instapagina (zie Afbeelding 15).



Afbeelding 30. Het Instagedicht 'bevangen' van Adriana Ivanova (@hartkamers).

Uniek aan de materiële code van dit Instagedicht is dat het gedicht in de afbeelding door lijkt te lopen in het bijschrift, waardoor de paratekst een extensie is van het gedicht en de dichter een voorschot lijkt te nemen op de comments die zullen volgen.⁷⁰⁷ Zowel inhoudelijk ('maar' kondigt tegelijkertijd een aanvulling en een tegenstelling aan ten opzichte van de tekst in het roze vlak) als vormelijk (de spreekvorm 'we' en de assonantie in 'opgerold onder onze' en 'schuilen we in huizen') vormen de twee tekstdelen een geheel.

De titel verwijst naar het gevoel overmeesterd te zijn door iets of iemand. De uitdrukking 'bevangen zijn door angst' wordt opgeroepen door het laatste woord van het gedicht ('angst', tevens een van de hashtags) en ook het idee bevangen te zijn door een persoon wordt geactiveerd, onder andere door de hashtag #liefdesverdriet. Het deel 'vangen' in 'bevangen' valt bij herlezing van het gedicht op in combinatie met de implicatie dat de 'we' aan het vallen zijn, omdat de opgerolde vleugels het zweven tegenhouden. Dat zweven is wel mogelijk, houdt het gedicht ons voor, als die opgerolde vleugels maar zouden worden gebruikt, maar dat lukt blijkbaar niet. De 'we' in het gedicht schuilen in plaats daarvan 'in huizen van angst'; een ambiguïteit die gelezen kan worden als een metonymia (de huizen zijn niet van angst gemaakt maar staan voor de angst van de bewoners in de huizen) of als een reden voor het voorafgaande (er wordt in huizen gescholen vanwege angst).

De materiële code van dit gedicht verschaft heel wat extra informatie. In de afbeelding zelf vermeldt de dichter – zoals ze altijd doet op haar account – haar Instanaam, zodat ook als de afbeelding gedeeld, gekopieerd of opgeslagen wordt, de tekst aan haar naam verbonden blijft. Het woord 'Volkshotel' onder de accountnaam geeft de live locatie aan van de Instagrammer en wekt het idee van onmiddellijkheid op; de dichter lijkt te suggereren dat ze het gedicht net voorafgaand aan de post heeft geschreven in het hippe hotel en restaurant in het voormalige pand van *de*

⁷⁰⁷ In het Instaoeuve van Ivanova is dit niet uniek – alle teksten in haar gedichtenafbeeldingen lopen op haar pagina door in het bijschrift – maar vergeleken met het werk van andere Instadichters is dit wel uitzonderlijk.

Volkskrant in Amsterdam (volgens de site een plek voor alleenstaande moeders, makelaars, punk rockers, afwassers, biologen, dandy's en dichters (Volkshotel.nl). Daarnaast geven de hashtags – die de dichter niet in het bijschrift maar in een comment heeft toegevoegd – een beeld van hoe de maker het genre (poëzie, gedicht, vers en versje) en de thema's (liefdesverdriet en angst) van de tekst beziet. Ook maken ze het gedicht vindbaar voor Instagebruikers die op zoek zijn naar poëzie in het algemeen (o.a. #poëzie, #dichtersopinstagram en #dichtersvaninstagram) en poëzie van deze dichter in het bijzonder (#hartkamers).

De materiële code toont ons ook een deel van de waardering van online lezers – in totaal 462 likes – en de interacties tussen de dichter en de lezers. De meeste comments die zijn achtergelaten, zijn uitingen van waardering, zoals 'Mooie ❤️', 'Fijn geschreven 🌻' en 'Echt een mooi gebruik van beeldspraak, zie het helemaal voor me!', waar de dichter dan weer op reageert met een uiting van waardering. Ook wordt er in de comments inhoudelijk voortgeborduurd op het gedicht, zoals 'Hear hear!! Laten we weer vliegen. ❤️🔥. Laten we ons weer zo vrij voelen dat er geen keuze meer is!'. Daarnaast geven volgers de dichter advies, zoals 'Mooi beeld, mooi verwoord. Misschien beter als titel "onbevangen"?', waar de dichter niet inhoudelijk op ingaat, maar antwoordt met 'dankjewel dat je me leest, Vital ❤️'.

De interactie met haar lezers – en kijkers, want ze deelt ook geregeld poëziestories en poëzievideo's – lijkt een belangrijk deel te zijn van Ivanova's online dichterschap⁷⁰⁸, net als het doel om aan te sluiten bij de ervaringen en gevoelens van haar volgers – die geregeld aangeven zich te herkennen in haar poëzie, bijvoorbeeld 'Je weet mijn woorden.. 🍷' – en haar publiek op een therapeutische manier te helpen. Haar Instagedichten bevatten impliciete en expliciete adviezen en tips en dragen vaak hoop uit voor een positieve toekomst, vooral op het gebied van mentale gezondheid. Soms zijn de bijschriften van haar gedichten heel expliciet gericht op volgers die kampen met psychische problemen. Op 5 december 2017 – hoogstwaarschijnlijk niet toevallig een belangrijke familiefestdag – plaatste ze bijvoorbeeld het gedicht 'x_x' online, een titel die de emoticon gebruikt voor de dood of een overleden persoon.⁷⁰⁹ De dichter sprak in het bijschrift van het gedicht de lezer aan – 'vraag jij je dat ook weleens af?' – en voegde eraan toe 'Depressie is vaak goed te behandelen door een professionele zorgverlener. Denk je aan zelfdoding? Of ken je iemand die aan zelfdoding denkt? Neem contact op met @113zelfmoordpreventie of bel 0900-0113. Het zijn lieve mensen die voor je klaarstaan.'

Ook lijkt het schrijven en posten van gedichten op Instagram een therapeutische werking te hebben voor de dichter zelf. Ze bedankt haar volgers, die ze soms aanspreekt met 'hartkameraden', vaak persoonlijk en soms collectief. Eind 2017 schreef ze bijvoorbeeld: '1000 volgers, wat een cadeautje! 🍷 dankjewel dat je er bent. dankjewel dat je me leest. dankjewel dat je me het gevoel geeft dat ik niet alleen ben' en koppelde ze haar ervaring op het platform aan een van de doelen van haar Instapoëzie: 'hopelijk kunnen mijn woorden jou ook zo doen voelen, al is het misschien maar voor even.' (28 december 2017)

⁷⁰⁸ Op andere momenten vroeg de dichter expliciet om interactie, door bijvoorbeeld de vraag 'ken je dat gevoel?' te plaatsen in het bijschrift van een gedicht (9 oktober 2018), door de vraag te stellen 'wat is jouw lievelingswoord van 2017?' (3 januari 2018) en door input te vragen voor het schrijven van nieuwe poëzie (29 oktober 2017).

⁷⁰⁹ Het gedicht luidt: 'wat heeft het voor zin / om te bestaan / als ik allang ben opgehouden / met leven?'

Niels Kalkman

Op 20 augustus 2014 plaatste de Nederlandse dichter Niels Kalkman het gedicht 'narcist' op Instagram (Afbeelding 31); een tekst die zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak geplaatst kan worden in het genre *light verse*. Het gedicht is enigszins vormvast – het rijmschema is abcb en zeven van de twaalf regels zijn geheel jambisch – en sluit af met een pointe die duidelijk maakt dat de aangesprokene in deze lyrische tekst niet een geliefde is, maar het lyrisch subject zelf; een wending die de titel van het gedicht al aankondigde.



Afbeelding 31. Het Instagedicht 'narcist' van Niels Kalkman (@nielskalkman).

Dit Instagedicht toont in één beeld alle media die relevant zijn voor Instapoëzie: het gedicht is uitgetikt op een typemachine, ondertekend met de hand, inclusief de twee tekens die in digitale media samen een hartemoticon vormen, en ingelijst. Het ingelijste gedicht, een presentatievorm die associaties oproept met de uitgetikte en soms ingelijste gedichten die Instadichters verkopen via hun webshops, is vervolgens op een schrijfmachine gezet (vermoedelijk die waarop het gedicht getikt werd) en gefotografeerd met een smartphone. Die foto is daarna op Instagram geplaatst, waar de afbeelding-met-bijscript een remediatie is van een polaroidfoto.

De materiële code van dit gedicht hangt samen met de linguïstische code: het gedicht handelt over narcisme en zelfverheerlijking, met verwijzingen naar de mythe van Narcissus én naar het narcisme op social media. Ook gaat de thematiek van herkenning – de ik en de jij lijken gigantisch op elkaar in het gedicht en de ik herkent zich in de jij – een relatie aan met een veel voorkomend aspect van Instapoëzie: lezers herkennen zich in de onderwerpen die aan bod komen in de poëzie, zoals ook in de material reading van het gedicht 'bevangen' duidelijk werd. Bovendien neemt de dichter door een foto te nemen van zijn gedicht, ook een foto van zijn eigen weerspiegeling; een detail dat zowel verwijst naar het hier gethematiseerde narcisme en de spiegel in de laatste regel van het gedicht, als naar de mythe van Narcissus. Het vervolgens plaatsen van deze foto op Instagram, het platform dat door de populariteit van selfies bekendstaat als het meest narcistische sociale medium, maakt de cirkel van dit metagedicht rond en geeft een nieuwe betekenis aan een van de termen die voor Instagedichten wordt gebruikt: 'poem selfies' (Weigel 2016).

5. Conclusie

Naast een impact op de vorm en inhoud, het publiek en de status van poëzie in de jaren tien, heeft Instagrampoëzie vooral gezorgd voor het doorbreken van vele vooroordelen over poëzie: dat poëzie dood is, dat niemand poëzie leest (vooral jonge mensen niet), dat poëzie een ouderwets genre is, dat poëzie niet verkoopt, dat poëzie moeilijk is en dat poëzie een klein publiek heeft. Anders dan digitale literatuur uit de zogenoemde eerste en tweede generatie, omarmt Instapoëzie in de derde generatie de populaire (internet)cultuur door korte teksten te plaatsen die snel en makkelijk te 'consumeren' zijn.

De onmiddellijkheid en authenticiteit die centraal staan op Instagram, via de remediatie van de *vintage* polaroidcamera en typemachine en het 'ouderwetse' handschrift, vormen ook de kern van de relatie tussen de Instadichters en hun publiek. Instapoëziegebruikers, voornamelijk jonge, vrouwelijke veellezers, staan in direct contact met de dichters en hebben toegang tot de nieuwste poëzie; een beeld dat deels geconstrueerd en schijn is. Die 'publieksgerichtheid' van Instapoëzie komt voort uit en zit verrat in de materiële code, die daarnaast via vormbeperkingen invloed heeft op de lengte van de gedichten, via parateksten het genre en de thema's van de poëzie kan definiëren en via de interactiemogelijkheden op het platform een directe lijn tussen dichter en gebruiker spant, zoals onder meer de material readings lieten zien.

De online gebruikers lijken in het geval van Instapoëzie grotendeels de positie van de traditionele literaire poortwachters te hebben ingenomen. Ze zijn de nieuwe kwaliteitstoekenners en beïnvloeden niet alleen de populariteit en het bereik van de gedichten op het medium, maar ook in het poëzieboekencircuit. Deze poortwachters dragen een ander idee uit van authenticiteit dan 'binnen' de norm is, wat onder andere samenhangt met de opvattingen van hipsters en millennials over authenticiteit en het combineren van kunst en commercie.

'Whatever one might think of their work,' schreef Michelle Dean in 2016 in *The Guardian* over Instapoets, 'they are unquestionably popular, and they are popular in an age when poetry is reputed to be dead.' (Dean 2016) Dat bewijst ook de koningin van het genre, Rupi Kaur, die in 2018 mocht aanschuiven in het Amerikaanse televisieprogramma *The Tonight Show*. 'You know,' zei Kaur toen ze tegenover Jimmy Fallon was gaan zitten, 'I thought I had to become like a pop star or like an actress to get here, but somehow poetry is getting me into all the biggest places.' Het publiek begint te joelen, Kaur moet lachen en Fallon roept: 'Poetry is the new pop, man!' (Fallon 2018)



9

**CONCLUSIE
'POETRY MATTERS'**

9. Conclusie. ‘poetry matters’

‘To talk about the uses of literature is to insist that those uses are plural and diverse. We need to surrender, once and for all, the quixotic pursuit of a single concept that can explain why literature matters.’

Rita Felski (2008b)

‘Hoeveel dragers er ook te onderscheiden zijn,’ stelde de neerlandicus Matthijs de Ridder in 2016, ‘het heeft allemaal weinig belang. Er zijn uiteraard gedichten die speciaal voor muren, broodzakken, blikjes en flessen geschreven zijn. Dat is overigens niets nieuws, dat gebeurde ook in de jaren 1960 al. Maar dat zijn zonder uitzondering uitstapjes, aardigheidjes van auteurs die – een enkel gebotteld gedicht niet te na gesproken – hun oeuvre uiteindelijk vaak ook in boeken onderbrengen. [...] Welke drager ook ooit de norm zal worden, veel invloed zal hij vermoedelijk niet hebben op de literatuur.’ (De Ridder 2016: 57) Vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief zijn De Ridders uitspraken correct en relevant. Ze sluiten bovendien aan bij wat voor lange tijd het begin- en eindpunt waren van een neerlandistisch perspectief op de moderne literatuur: het papieren boek. Vanuit een bottom-up en inclusief perspectief blijken de ideeën van De Ridder over de drager van literatuur echter niet vanzelfsprekend te zijn. Vanuit het in dit onderzoek ingenomen perspectief is de drager namelijk van groot belang voor literatuur, vooral wat poëzie betreft. Gedichten in non-boekdragers zijn voor het overgrote deel van de mensen geen ‘uitstapjes’ of ‘aardigheidjes van auteurs’, maar de centrale ingang tot de poëzie. De drager is dus juist wel van belang voor de manieren waarop poëzie functioneert en wat poëzie betekent voor de gebruikers en heeft daardoor dus juist veel invloed op de literatuur.

Het omdraaien van het gebruikelijke perspectief op poëzie – door de gebruikers van poëzie buiten het boek centraal te stellen, in plaats van de producenten van poëzie in boeken – heeft geresulteerd in een *Gestalt-switch* die nieuwe inzichten heeft voortgebracht over de circulatie, de gebruikers, het gebruik, de dragers en de betekenis van poëzie. Ik onderzoek hiervoor zes casussen, waarbij ik me richtte op poëzie buiten het boek (Plint en straatpoëzie), poëzie buiten de auteursfunctie (tatoeages en rouwadvertenties) en poëzie buiten de traditionele literaire poortwachters (Candlelight en Instagram). De vraag op welke manieren mensen poëzie gebruiken, legde vanuit een bottom-up en inclusief perspectief beschouwd, een spanning bloot tussen ‘buiten’ en ‘binnen’, die samenhangt met twee fundamenteel verschillende manieren van omgaan met poëzie. De kern van het verschil tussen die twee typen poëziegebruik ligt in de invulling van ‘authenticiteit’. De ene soort authenticiteit staat centraal in de academische bestudering van poëzie (oftewel ‘binnen’) en draait om de authenticiteit van poëzie vanuit het perspectief op poëzie als het product van een auteur. In dit type authenticiteit draait het om het waarborgen van de authenticiteit van wat de dichter heeft opgeschreven als gedicht en hoe de dichter de poëzie heeft bedacht en vormgegeven. Poëzie dus als *poiēsis*, ‘productie’, iets wat gemaakt is, een schepping, een creatie die zo correct mogelijk overgenomen en bestudeerd moet worden. Met deze vorm van authenticiteit hangt de traditie van close reading samen: nauwkeurig ingaan op de details in de vorm en inhoud die de (geniale) dichter geschapen heeft en daar een universele betekenis uit halen (‘meaning’, in de termen van E.D. Hirsch). Ook de editiewetenschap hoort hier thuis (in detail treden over de totstandkoming van een gedicht en op microniveau de wijzigingen koppelen aan betekenis), net als het auteursrecht (het idee dat de tekst van een gedicht het eigendom van de dichter en/of

erven is en niet zomaar gebruikt en aangepast mag worden) en de papieren pagina als drager (de isolatie van een gedicht op een pagina dwingt de rust af die nodig zou zijn om het gedicht via close reading te begrijpen⁷¹⁰).

Het andere type authenticiteit staat centraal in het gebruik van poëzie in het alledaags leven, door mensen in niet-academische contexten (oftewel 'buiten'). Hierbij staat emotie centraal. Mensen willen dat het gedicht authentiek *voelt*: echt, oprecht en onmiddellijk. Het gedicht moet ook aansluiten op de gebruiker: op de emotie die de gebruiker voelt en/of wil overbrengen. Poëzie moet raken. Om poëzie authentiek te *maken*, worden gedichten soms aangepast; straatgedichten worden bijvoorbeeld soms omgevormd om ze passend te maken bij een bepaalde plek en teksten in rouwadvertenties worden soms aangepast om ze aan te laten sluiten bij de situatie. Hierbij is de oorsprong van het woord 'poëzie' in de betekenis van 'het maken van vorm' (infinietief: *poiein*) van belang; een gedicht is een ding of artefact dat niet enkel iets is wat iemand heeft gemaakt, maar ook iets waar je als ontvanger iets mee kunt doen, een voorwerp dat je kunt gebruiken. Het concept 'vorm' dat centraal staat in de etymologie van 'poëzie' is hier dus cruciaal; niet alleen de vorm van de taal, maar ook de vorm van de drager. De materiële codes van veel non-boekpoëzie bevatten bijvoorbeeld elementen die aan authenticiteit gekoppeld zijn, onder andere via aurarijke media, zoals handschriften, typemachines en polaroids, en via eenmalige dragers, zoals tatoeages die op één uniek lichaam staan, straatgedichten die op één specifieke plek te vinden zijn, de unieke stem van Jan van Veen en Plintposters die nooit worden herdrukt.

Boeiend is dat tegelijkertijd herhaling juist omarmd wordt in het type authenticiteit dat de norm is 'buiten'. Het maakt niet uit of een gedicht al heel vaak is gebruikt voor een monument (Gerhardt), voor een rouwadvertentie (Benschop, Hermans), of voor een tatoeage (Lucebert), en het maakt niet uit of hetzelfde gedicht op duizenden kussenslopen te lezen is (Plint) of gebaseerd is op clichés (Candlelight, Van der Werf). Het gaat erom dat de poëzie op dat moment en op die plek authentiek is en van betekenis is voor de gebruiker ('significance', in de termen van E.D. Hirsch).

Deze twee typen authenticiteit staan in een gespannen relatie met elkaar omdat ze in velerlei opzichten elkaars tegenpolen zijn. Speelt het idee van een 'origineel' dat voortgekomen is uit en gekoppeld is aan de auteur de hoofdrol in de omgang met de poëzie vanuit het eerstgenoemde type authenticiteit, in de tweede soort is het niet van belang welke versie het 'origineel' is en circuleren er meerdere versies van hetzelfde gedicht die in verschillende contexten en door verschillende gebruikers voor verschillende doeleinden worden gebruikt. Heerst er in de eerste soort het idee dat authenticiteit draait om het heel nauwkeurig omgaan met de linguïstische code van de poëzie (een idee dat juridisch is vastgelegd in het auteursrecht), in de tweede soort domineert het idee dat gedichten gebruiksvoorwerpen zijn die kunnen worden aangepast naargelang de wensen van de gebruiker (waarbij het auteursrecht op grote schaal wordt geschonden).⁷¹¹ Worden

⁷¹⁰ De omgang met poëzie draait dan om 'judgments concerning particular arrangements of words on the page', zoals de New Critic F.R. Leavis in 1948 schreef (Leavis 1972 [1948]: 120).

⁷¹¹ Overigens is 'aanpassen' niet altijd het juiste woord, omdat de aanpassingen niet altijd doorgevoerd zijn door de gebruiker van de poëzie zelf. Veel mensen ervaren poëzie enkel in non-boekdragers, waar versies circuleren die anders zijn dan de gedichten in de boeken van de dichters. Mensen gebruiken die reeds aangepaste versies vervolgens vaak zonder te weten dat het een aangepaste versie betreft. Ook in deze situaties blijken gebruikers het niet van belang te vinden dat de versie reeds aangepast is ten opzichte van de boekversie.

aanpassingen in de eerste soort gezien als fouten, in de tweede vorm worden ingrepen niet als fouten maar als toe-eigeningen gezien die de poëzie juist authentieker maken, want persoonlijker.⁷¹²

Een ander verschil tussen de twee soorten authenticiteit is een aversie tegen commercie in het type 'binnen' (daar heerst het idee dat het produceren van poëzie met commerciële doeleinden niet authentiek is) en een veel minder sterke afkeur van commercie 'buiten'. In het tweede geval is de poëzie slechts een van de vele cultuuruitingen die bestaan en die mensen gebruiken. Bovendien heerst er veel sterker het idee dat dichters, net als anderen, hun 'winkel' draaiende moeten houden; een idee dat 'buiten' veel logischer is dan 'binnen', omdat poëzie 'buiten' ook buiten de correcties valt die binnen het literaire veld worden gemaakt op de commerciële markt. Het allergrootste deel van de in dit onderzoek besproken poëzie valt bijvoorbeeld buiten de 'bescherming' en ondersteuning die de twee Letterenfondsen bieden en grotendeels buiten de subsidies uit de culturele sector. Ook de vaste boekenprijs en leenrechtvergoedingen gelden niet voor non-boekpoëzie. Zonder die van 'binnen' geregisseerde correcties is poëzie buiten het boek grotendeels een speelbal op de commerciële markt. Dit betekent in de praktijk dat een deel van de aspecten die mensen 'buiten' als authentieke onderdelen van bepaalde dichtersschappen beschouwen – het 'ambachtelijke' van alles zelf doen, uitgaves in eigen beheer, gedichten met de hand geschreven en ingepakt, het 'onmiddellijke' van direct contact met gebruikers, de promotie van eigen werk via social media, het verkopen via een eigen webshop etc. – voornamelijk gestoeld is op kapitalistische uitgangspunten. Ook het niet 'binnengelaten' worden door de traditionele poortwachters van het literaire veld en de ambitie om bekend te worden, kunnen ('niet-authentieke') motivaties zijn voor dichters om hun werk in non-boekvormen te verspreiden.

Ook op het gebied van een visie op taal bestaan er grote verschillen tussen de twee typen poëziegebruik. 'Buiten' overheerst een 'taalvertrouwen', terwijl 'binnen' een 'taalscepsis' domineert, in de termen van de literatuurwetenschapper Jan Oegema (Oegema 2016: 11). De manieren waarop mensen 'buiten' poëzie gebruiken laat een groot vertrouwen zien in 'de zegbaarheid van het ontzegbare' (12): mensen gebruiken gedichten om te zeggen wat ze willen zeggen, maar waarvoor ze de woorden niet konden vinden. Dat vertrouwen is een omgang met taal die ver afstaat van het idee dat dichters tijdens het modernisme hebben opgeworpen en tijdens het postmodernisme hebben uitgebreid en doorgevoerd, namelijk dat taal de werkelijkheid nooit kan vatten; 'een zeer sterke traditie van taalscepsis' (Idem) die vooral 'binnen' heerst.⁷¹³ Daarnaast valt op dat de populaire dichters 'buiten' beschreven kunnen worden als 'burgerliefhebbende' dichters (die zeer op hun publiek gericht zijn en toegankelijkheid hoog in het vaandel hebben staan) terwijl 'binnen' een

⁷¹² Spelfouten worden in de tweede soort authenticiteit overigens wel gezien als fouten (net als in de eerste soort authenticiteit). De door 'binnen' opgelegde regels over correct taalgebruik (o.a. woorden spellen zoals ze in het woordenboek staan) zijn dus blijkbaar belangrijker dan de 'regels' die door 'binnen' zijn opgelegd over het correct gebruiken van poëzie (o.a. bij overname niets wijzigen in of weglaten uit een gedicht).

⁷¹³ Zie voor meer over de relatie tussen het modernisme en taalscepsis Fokkema & Ibsch 1987: 34-47. Zie ook het onderscheid dat Yves T'Sjoen maakte tussen 'believers' en 'nonbelievers' onder dichters (T'Sjoen 2004) en de reactie van Ingmar Heytze op dat onderscheid (Heytze 2012). Heytze is vooral kritisch over het 'intellectueel dedain' waarmee het onderscheid is omringd. 'Dichters die iets herkenbaars proberen te schrijven deugen dus niet,' vat Heytze de mening samen van 'de kenners', 'omdat ze geloven dat ze iets kunnen dat kennelijk niet mogelijk is. Ook lezers die graag iets van zichzelf willen herkennen in een gedicht, kunnen rekenen op groot wantrouwen. [...] [E]xperimentele, onnavolgbare, ontregelend bedoelde poëzie is de best denkbare poëzie. Alle andere gedichten zijn leuk en aardig voor lezers die te stom zijn om zichzelf de juiste, academisch geschoolde leeshouding aan te meten.' (Idem)

tendens bestaat waarin vooral ‘burgerhatende’ dichters (die zich juist afkeren van het publiek) worden gecanoniseerd.⁷¹⁴

De beschreven verschillen tussen ‘buiten’ en ‘binnen’ staan aan de basis van de soms grote kloof tussen de hoge waardering die gebruikers ‘buiten’ hebben voor bepaalde soorten non-boekpoëzie en de felle kritiek die gebruikers ‘binnen’ uiten op diezelfde poëzie. Het ontbreken van aspecten die ‘binnen’ verbonden worden aan ‘hoge kwaliteit’, zoals originaliteit, complexiteit en vormelijkheid, leidt geregeld tot verbazing onder letterkundigen aangaande de populariteit van poëzie die zij ‘slecht’ achten, zoals Candlelightpoëzie en Instagrampoëzie. Het perspectief van de literaire (‘highbrow’)-criticus wordt in die gevallen vaak boven dat van de dagelijkse gebruikers van de desbetreffende poëzie geplaatst. De critici voelen geen band met de desbetreffende poëzie, worden niet geraakt, ervaren het werk dus niet als authentiek en concluderen dat de poëzie daarom iets anders moet zijn dan ‘oprecht’, terwijl de populariteit van de poëzie laat zien dat hun reactie niet representatief is. De vele gebruikers van de poëzie laten zien dat er volop waardering is voor wat de dichters maken en dat authenticiteit daarbij juist – zowel in de linguïstische als in de materiële code – een rol speelt.

Deze spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’ is te vergelijken met Pierre Bourdieus onderscheid tussen het subveld van de beperkte productie en het subveld van de grootschalige productie (Bourdieu 1977). Volgens Bourdieu wordt het veld van de beperkte productie gekenmerkt door autonomie, waarbij ‘kenners’ elkaar beoordelen: ‘Kunstenaars consacrerend kunstenaars’, zoals de cultuursocioloog Pascal Gielen het stelt (Gielen 2003: 29). Bovendien bestaat er een temporele discrepantie tussen kunstproductie en publieke validatie, oftewel: er is een langetermijnscyclus waarbinnen het vergaren van economisch kapitaal voorafgegaan wordt door het vergaren van symbolisch kapitaal. In dit subveld wordt er daarnaast een differentiatie gemaakt tussen aan de ene kant artistieke oeuvres en aan de andere kant ‘hits’, ‘bestsellers’ en ‘eendagsvliegen’. Die drie laatste typen cultuuruitingen horen volgens Bourdieu in het subveld van de grootschalige productie. Daarin is economische winst belangrijker dan symbolisch kapitaal en heerst er een kortetermijnscyclus waarin de ‘hapklare consumptie’ van culturele artefacten voorop staat (Idem).

Een groot verschil tussen Bourdieus opvatting van het subveld van de beperkte productie en het subveld van de grootschalige productie aan de ene kant en de door mij onderzochte spanning tussen ‘buiten’ en ‘binnen’ aan de andere kant, is dat blijkt dat veel poëzie van ‘binnen’ (het subveld van de beperkte productie) ook degelijk ‘buiten’ (het subveld van de grootschalige productie) gebruikt wordt en circuleert, veel meer dan Bourdieu in 1977 besprak en voorzag.⁷¹⁵ Niet alleen bewegen gedichten in de circulatie van poëzie van ‘binnen’ naar ‘buiten’ (gedichten uit canonieke poëziebundels worden soms bijvoorbeeld op Plintposters geplaatst) en van ‘buiten’ naar ‘binnen’ (sommige Instagedichten en in opdracht geschreven straatgedichten worden bijvoorbeeld in bundels uitgegeven door erkende literaire uitgeverijen), ook poëziegebruikers worden via verschillende vormen van poëzie buiten het boek uitgenodigd om te bewegen tussen die twee ‘plaatsen’. Zo wordt Instapoëzie als ‘instappoëzie’ gepresenteerd en heeft ook Plint het doel om via hun non-boekpoëzieproducten mensen ‘binnen’ te halen in het genre. Uiteraard bestaat er ook poëzie die nooit ‘binnen’ verlaat (bijvoorbeeld gedichten die uitsluitend in bundels met zeer beperkte oplages

⁷¹⁴ Zie voor meer over ‘burgerhaat’ onder literaire schrijvers Vaessens 2013: 92.

⁷¹⁵ Het feit dat Bourdieu de interactie tussen de twee subvelden niet zag (en/of niet beschreef), hangt samen met zijn focus op de *productie* van literatuur (een top-down-perspectief dus), vergelijkbaar met de nadruk op de productie en de lineaire bewegingen van literatuur (in plaats van de circulaire) in het sterk op Bourdieu gebaseerde schema van het literaire veld van Dorleijn en Van Rees (Dorleijn & Van Rees 2006: 19).

staan) en circuleert er bovendien ‘buiten’ poëzie die nooit in een boek terechtkomt (zoals de Candlelightgedichten die voorgedragen maar niet gebloemleesd worden). Daarnaast is er een circulatie waarneembaar van poëzie die geheel ‘buiten’ blijft, zoals een gedicht dat van het internet wordt gehaald om in de openbare ruimte geplaatst te worden of een citaat uit een gedicht op een Plintposter die iemand als tatoeage laat plaatsen, zonder dat de gebruiker die poëzie ooit in een boek heeft zien staan.

De resultaten van het onderzoek doen sterk vermoeden dat de meeste poëzie buiten het boek circuleert en de meeste poëzie ook buiten het boek ervaren en gebruikt wordt. Dat dit alles voornamelijk gebeurt op plekken, momenten en in situaties waar de dichters en/of erven geen weet van hebben, betekent dat poëzie vooral betekenis heeft zonder dat ‘binnen’ en ‘buiten’ met elkaar in contact staan. Het beeld van een eenrichtingsverkeer in het literaire veld – de auteurs produceren, de uitgevers distribueren en de lezers consumeren – klopt grotendeels vanuit een boekcentrisch perspectief op poëzie, maar blijkt vanuit een inclusief perspectief een zeer incompleet beeld te zijn van hoe poëzie functioneert. De beweging van poëzie is niet lineair maar circulair, waarbij mensen poëzie gebruiken, aanpassen en verspreiden in verschillende situaties en met behulp van verschillende dragers.

Dit betekent echter niet dat ‘binnen’ geen effect heeft op het poëziegebruik ‘buiten’. In tegendeel: de meeste dichters die de gemiddelde Nederlandse volwassene kent en waardeert zijn dichters die door het literaire veld zijn geconsacreerd.⁷¹⁶ Bovendien bestaan er ‘buiten’ hardnekkige ideeën over wat een gedicht is – vooral op het gebied van eindrijm en lay-out – die voortkomen uit de canonieke poëzietraditie. Twee opmerkingen zijn hierbij van belang. Ten eerste lijkt er een vertraging te zitten in de doorwerking van de ideeën van ‘binnen’ op de ideeën ‘buiten’ de moderne poëzie. Onder geconsacreerde hedendaagse dichters vormen het gebruik van korte regels en vooral eindrijm bijvoorbeeld geen norm meer. Ten tweede hebben ook niet-geconsacreerde dichters een impact op de heersende ideeën over wat een gedicht is en moet zijn, namelijk dichters die ook liedschrijvers zijn en zich (daardoor) in de marges bevinden van wat ‘binnen’ als poëzie wordt beschouwd.

Een andere manier waarop ‘buiten’ en ‘binnen’ elkaar ‘raken’, is de manier waarop distinctie werkt; je van anderen onderscheiden op basis van uniciteit en kennis over poëzie. Het kiezen van poëzie in het algemeen (in plaats van niet-poëzie) en poëzie van bepaalde dichters in het bijzonder (‘highbrow’-dichters in plaats van ‘middle’- of ‘lowbrow’-dichters) zijn manieren om symbolisch kapitaal te vergaren. Om je op deze manier te onderscheiden, heb je kennis nodig over de status van bepaalde poëzie en de relatie tussen dichters in het literaire machtsveld. Je moet bijvoorbeeld weten dat een citaat van Gerrit Kouwenaar boven een rouwadvertenties unieker is en meer symbolisch kapitaal oplevert dan een citaat van Toon Hermans. Die kennis komt van ‘binnen’ en wordt zowel ‘binnen’ als ‘buiten’ gebruikt. Wel is het relevant dat dit soort distinctie een grotere rol speelt in de groepen gebruikers die dichterbij ‘binnen’ staan, bijvoorbeeld door opvallend veel poëziebundels te lezen (poëzietatoegedragers) en/of opvallend veel levende dichters te kennen (Instapoëziegebruikers, Plintliefhebbers), dan in groepen gebruikers die verder naar ‘buiten’ staan, zoals Candlelightluisteraars en de gemiddelde Nederlander. Hoe verder de groep naar ‘buiten’ staat, hoe meer signalen er zijn dat distinctie niet van belang is; hoe kleiner de variatie in poëzie bijvoorbeeld is en hoe frequenter het gebruik van clichés.

⁷¹⁶ Een uitzondering hierop is de nummer één: Toon Hermans, wiens gedichten geregeld onder de NUR-code 306 (‘Poëzie’) zijn uitgegeven, maar die vooral in de hoek van cabaret en liedcultuur wordt geplaatst en geen literaire prijzen toegekend heeft gekregen.

Toon Hermans blijkt vanuit verschillende perspectieven de meest geliefde en vaakst gebruikte dichter te zijn: in de nationale enquête bleek zijn werk van de veertien onderzochte tekstsoorten de hoogst gewaardeerde te zijn met het hoogste 'poëziegehalte' en werd zijn naam het vaakst genoemd als voorbeeld van een goede dichter. Ook is hij de dichter die Candlelightluisteraars het vaakst noemen als voorbeeld van een goede dichter. Daarnaast is hij, samen met Nel Benschop, de meest gebruikte dichter in rouwadvertenties, en net als Willem Wilmink en Annie M.G. Schmidt is hij voor verschillende bekende Instagramdichters een idool en voorbeeld. De populariteit van deze dichters laten drie hoofdkenmerken zien van de poëzie die mensen gebruiken en laten circuleren. Er blijkt ten eerste een voorkeur te bestaan voor *light verse*-poëzie (ook in nieuwere vormen, zoals bij Instagedichten). Ten tweede is de traditionele vorm van gedichten dominant (vooral eindrijm en – in geschreven vorm – regelafbrekingen). Ten slotte is er een voorkeur aan te wijzen voor dichters die ook liedschrijvers waren of zijn (ook als teksten op muziek worden uitgesloten van de definitie van poëzie).

Naast die drie hoofdkenmerken is de diversiteit in de vorm, inhoud, stroming en poëtica van de circulerende poëzie 'buiten' hoog. Plint brengt bijvoorbeeld gebruiksvorwerpen uit met poëzie van dichters die bekendstaan als neo-romantici, jeugddichters, performancedichters, de Vijftigers, de Tachtigers, *light verse*-dichters, hermetische dichters en meer. Poëzietatoeagedragers en rouwadvertentiesamenstellers selecteerden regels van zowel canonieke als minder bekende dichters, en van zowel 'highbrow'-auteurs als van liedschrijvers. En de database van Straatpoezie.nl toont een mix van levende, dode, mannelijke, vrouwelijke, canonieke, regionaal bekende dichters en meer. Toch domineert het werk van mannelijke en witte dichters. Dat geldt ook voor de dichters die Nederlandse volwassenen noemen wanneer ze gevraagd wordt voorbeelden te geven van dichters die ze goed vinden.

Wat betreft de spanning tussen 'buiten' en 'binnen' is het voorts van belang om te concluderen dat als die twee 'plaatsen' samen worden gezien, nagenoeg alle Nederlandse volwassenen poëziegebruikers zijn. Poëzie heeft dus een groot bereik en kan – wanneer alle soorten poëzie, poëziedragers en frequenties worden meegenomen – geen 'niche' of 'elitegenre' worden genoemd. Wel laat de nationale enquête zien dat er enkele factoren een rol spelen in de ervaringen van poëziegebruikers, te weten leeftijd en gender. Drie van de vier casusenquêtes laten zien dat ook in *specifieke* poëziegebruikersgroepen 'buiten' vrouwen domineren: 93% van de Plintpoëziegebruikers, 83% van de Instapoëziegebruikers en 66% van de poëzietatoeagedragers zijn vrouw. Deze genderverhouding is het tegenovergestelde van de genderverhouding onder de dichters wier poëzie deze groepen gebruiken: meer dan driekwart van de gedichten op de Plintposters zijn van mannen, drie van de vier grootste Nederlandstalige Instadichters zijn mannen en bijna driekwart van de poëzietatoeages van de respondenten bestaan uit teksten van mannelijke dichters.

De Candlelightcasus is op beide vlakken een uitzondering. Onder die respondenten vormen mannen de meerderheid; slechts 42% is vrouw. Bovendien luisteren meer mannen dan vrouwen naar het programma met de specifieke reden dat er gedichten worden voorgedragen. Candlelight is bovendien de enige casus waarbij zich onder de makers van de gedichten meer vrouwen dan mannen bevinden. Dit resultaat is niet alleen opvallend omdat de genderverhoudingen van zowel het publiek als de dichters van Candlelight omgekeerd zijn in vergelijking met Plint, Instagram en poëzietatoeages, maar ook omdat Candlelight bekend staat als een 'vrouwenprogramma' voor en door 'huismoedertje[s]' (Van Strien 1996: 4). Die laatste term speelt ook een rol in de seksistische kijk die bestaat op Instagrampoëzie. Respondenten van de Instagramenquête gaven bijvoorbeeld

aan dat bepaalde teksten op dat medium ‘huisvrouwpoëzie’ met ‘huisvrouwenrijm’ zijn die ‘duffe oude vrouwen’, ‘witte vrouwen’ en ‘minder intelligente vrouwen prachtig vinden’. In alle gevallen werd het gender van de maker of lezer benoemd om een lage waardering voor de tekst te uiten en in alle gevallen was het gender die daarbij gebruikt werd vrouw. Het niet serieus nemen van een literair genre (of type cultuuruiting in het algemeen) omdat vooral vrouwen die teksten schrijven en lezen, is een bekend fenomeen en blijkt dus ook te gelden voor sommige vormen van non-boekpoëzie.⁷¹⁷

De enquêtes laten zien dat naast leeftijd en gender ook opleidingsniveau en leesgedrag een rol kunnen spelen in het gebruik van poëzie ‘buiten’. De meeste respondenten in de casusenquêtes zijn hoogopgeleid en lezen meer romans en poëziebundels dan de gemiddelde Nederlandse volwassene. Vooral poëzietatoeagedragers blijken frequente poëziebundellezers te zijn: 31% van de respondenten leest een keer per week of vaker (delen van) een poëziebundel. Wat betreft dagelijkse poëziegebruikers lopen de Instapoëziegebruikers voorop: 59% van de ondervraagden leest (bijna) elke dag poëzie op Instagram. Die laatste groep blijkt bovendien van alle respondenten het meest ‘up to date’ zijn met de hedendaagse Nederlandstalige poëzie; veertien van de achttien vaakst genoemde dichters die de respondenten goed vinden, zijn dichters die in leven zijn.

Delen van de poëziegebruikers ‘buiten’ zijn dus bekend met en staan in contact met de moderne poëzie ‘binnen’. Het blijkt echter niet vanzelfsprekend of makkelijk te zijn om mensen te bereiken die vooral ‘buiten’ zijn en geen connectie hebben met ‘binnen’. De democratiserende functie van poëzie buiten het boek moet dan ook deels genuanceerd moet worden. Naast leeftijd en gender speelt namelijk opvallend genoeg ook het actief kiezen voor poëzie een rol in het zomaar tegenkomen van poëzie buiten het boek. Hoe vaker iemand een poëziebundel leest, hoe vaker diegene poëzie tegenkomt in alle verschillende dragers die zijn onderzocht in de nationale enquête, waarbij de correlatie het sterkst is bij het zomaar tegenkomen van poëzie in de openbare ruimte. Zoals ik besprak in het hoofdstuk over straatpoëzie, kan dit resultaat een reden zijn om de democratiserende functie van straatpoëzie ter discussie te stellen. Als poëzie in de openbare ruimte vooral mensen bereikt die toch al met poëzie bezig zijn, is het een legitieme vraag of de democratiserende werking van die poëzievorm wel zo effectief is. Ook laat het protest tegen straatgedichten zien dat lang niet alle poëzie die in de openbare ruimte verspreid wordt op waardering kan rekenen.

⁷¹⁷ De oververtegenwoordiging van vrouwen in het publiek van poëzie buiten het boek is interessant in het licht van de relatie tussen de algemeen heersende boeknormatieve kijk op poëzie door machthebbende actoren in het literaire veld en de angst voor de massa wanneer het aankomt op de toekomst van het boek en de literatuur. Angst voor de massa is namelijk geregeld uitgelegd als een gegenderde angst: de massa die aan het begin van de twintigste eeuw opkwam, ontstond voor een groot deel uit vrouwen die hun weg vonden naar een (hogere) opleiding. Daarnaast worden voorkeuren van de massa, zoals een hang naar emotie en oppervlakkigheid, geassocieerd met het feminiene. In het invloedrijke essay ‘Mass Culture as Woman’ in *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986) richt Andreas Huyssens zich op ‘the powerful masculinist and misogynist current within the trajectory of modernism, a current which time and again openly states its contempt for women and for the masses’ (Huyssens 1986: 49). Volgens Huyssens positioneerde ‘high modernism’ zich in oppositie tot het vrouwelijke, dat werd verbonden met massacultuur en alles wat laag gewaardeerd is (53). Zie ook Van Boven 2000: 690. De focus op de relatie tussen de ontvangers van literatuur en gender heeft in de Angelsaksische wereld uitgemond in een tak van de literatuursociologie waarin de lezende vrouw centraal staat. In navolging van Janice Radway’s *Reading the Romance* (1984), waarin niet-academische vrouwelijke lezers uit de middenklasse van de VS centraal werden gesteld via enquête-onderzoek, ontstond er aandacht voor ‘the gender of reading’, zoals John F. English het verwoordt (English 2010: X), met speciale aandacht voor leesclubs. Zie voor een overzicht van onderzoek naar ‘middlebrow’-literatuur en gender Lambrecht 2018: 16.

De onderzoeksresultaten wijzen er echter op dat de meeste mensen het tegenkomen van poëzie buiten het boek waarderen en dat in bijna de helft van de gevallen mensen na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie willen lezen of horen. Wanneer een poëzie-ervaring *actief* wordt opgezocht, gaat het mensen vooral om geraakt worden en om het uitzoeken van een gedicht voor een gelegenheid (zoals een geboorte, huwelijk of uitvaart), waarmee ze anderen willen raken. De casushoofdstukken laten zien dat mensen met veel meer verschillende doeleinden poëzie gebruiken dan die twee redenen. Wat betreft de voldoening⁷¹⁸ die mensen zoeken in het gebruik van poëzie, moet er een onderscheid gemaakt worden tussen mensen die poëzie *ervaren* met een bepaald doel (zoals Plintliefhebbers en Instadichtervolgers) en mensen die poëzie *verspreiden* met een bepaald doel (zoals de medewerkers van Stichting Plint en Instagramdichters). In het eerste geval gebruiken mensen poëzie bijvoorbeeld om geraakt, getroost, verblijd, vermaakt en aan het denken gezet te worden, om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid, een identiteit te creëren, tot een gemeenschap te behoren en herinneringen levend te houden. Mensen gebruiken poëzie ook als therapie en als interieurdesign. Ze zetten het genre bovendien in als aanleiding om in gesprek te gaan met vreemden en als een manier om geheime boodschappen te verspreiden.

In het tweede geval gebruiken mensen poëzie onder andere om anderen te raken, aan het denken te zetten, te troosten, te verblijden, te vermaken, te verrassen en op te voeden. Ook verspreiden mensen poëzie om een buurt te verbeteren, een gemeenschapsgevoel te creëren, (literatuur)geschiedenis in herinnering te houden, mensen letterlijk en figuurlijk stil te laten staan en verzuring tegen te gaan. Poëzie wordt ook ingezet als reclame, als protest en als inkomstenbron. Het genre is bovendien een manier om fans te verzamelen, om prestige te genereren en om de liefde aan iemand te verklaren.

Overkoepelend kunnen er twee hoofdtendensen onderscheiden worden in het gebruik van poëzie, waar alle bovenstaande redenen onder geschaard kunnen worden: zingeving en identiteit. Poëzie kan zingeving bieden door een uitnodiging te vormen om het leven te beschouwen, op jezelf en anderen te reflecteren en op een nieuwe manier naar de werkelijkheid te kijken. Ook kan poëzie zingevend werken door woorden – die elders niet gevonden konden worden – aan te reiken voor het uiten van emoties en het verwerken van gebeurtenissen. De functie van poëzie als vehikel voor zingeving en levensbeschouwing hangt ook samen met de manier waarop poëzie deels de rol van religie lijkt te vervangen: poëzicitaaten in rouwadvertenties lijken langzaamaan Bijbelcitaaten te vervangen in niet uitgesproken religieuze kranten in Nederland, straatpoëzie kan beschouwd worden als een moderne variant van het verspreiden van religieuze teksten in de openbare ruimte en Plintvoorwerpen kunnen gezien worden als het alternatief voor religieuze teksten in het interieur.

Naast zingeving staat identiteit centraal in het gebruik van poëzie. Het dragen van een poëzietatoeage of poëzietas, het ophangen van een poëzieposter, het delen van poëzie op social media of het plaatsen van een poëzicitaat in een overlijdensbericht zegt iets over wie je bent. Ook onderscheidt zo'n keuze je van anderen.⁷¹⁹ Poëzie wordt in vele gevallen niet enkel beschouwd als een alternatief, maar als een *beter* alternatief. Het gebruiken van poëzie als identiteitsvorming hangt

⁷¹⁸ Deze term ('gratification') is afkomstig uit de 'Uses and Gratifications Theory', waarin onderzoekers zich bezighouden met de vraag waarom mensen bepaalde media en cultuuruitingen gebruiken (zie Hoofdstuk 1 en Sundar & Limperos 2013).

⁷¹⁹ Het onderscheiden van jezelf via poëzie gebeurt ook via de voorkeur voor dichters: de respondenten van de Plintenquête noemen Toon Hermans en Nel Benschop bijvoorbeeld het vaakst als voorbeelden van dichters die ze slecht vinden, terwijl dat de populairste dichters zijn voor de gemiddelde Nederlandse volwassenen en de vaakst gebruikte dichters in rouwadvertenties.

namelijk grotendeels samen met distinctie.⁷²⁰ Plintproducten kunnen bijvoorbeeld een alternatief vormen op mainstreaminterieur en ‘nietszeggende’ taalinterieurdesigns zoals borden met ‘Love’ en ‘Home’, poëzietatoeages kunnen een uitgesproken alternatief zijn op vaak herhaalde *flash*- en *New Tribalism*-tatoeages, Instagrampoëzie kan gezien worden als een alternatief voor de op visualiteit gerichte posts op hetzelfde medium, poëziecitaten in rouwadvertenties kunnen een alternatief zijn voor Bijbelcitaten en clichés, Candlelightgedichten worden ontvangen als een alternatief voor muziek en ‘inhoudloos’ gepraat op de radio en straatpoëzie kan functioneren als een tegengeluid in de door commercie beheerste openbare ruimte.

Van belang is dat naast distinctie op persoonlijk niveau, ook gemeenschapsgevoel een rol speelt bij het gebruik van poëzie: je behoort bijvoorbeeld tot de groep Plintliefhebbers, Candlelightluisteraars of Instadichtervolgers. Ook bij het verspreiden van poëzie kan het vormen van een collectieve identiteit centraal staan, bijvoorbeeld wanneer de initiatiefnemers van straatpoëzie het doel nastreven om via die poëzie een deel van de (literatuur)geschiedenis levend te houden in de collectieve herinnering van een regio of land.

In beide gevallen is de toe-eigening van poëzie onderdeel van de tendens. Mensen koppelen in het gebruik van poëzie soms zoveel zingeving en identiteit aan die poëzie, dat zij zich die poëzie eigen maken; de poëzie wordt gevoelsmatig ‘van hen’, ook al ligt het auteursrecht van de tekst bij de dichter of de erven. De materiële code van poëzie buiten het boek lijkt essentieel te zijn voor deze contra-juridische aannames. Dat die materiële code samenhangt met de betekenis van die poëzie, ook als de linguïstische code hetzelfde blijft, laten de material readings in de casushoofdstukken zien. In de verschillende ‘lagen’ van de materiële code kunnen bijvoorbeeld visuele, ideologische en interactieve aspecten een rol spelen in de totstandkoming van betekenis.

In de bestudering van moderne poëzie is er vooral academische aandacht voor wat er ‘binnen’ gebeurt (uitzonderingen bestaan voornamelijk op het gebied van publicaties over didactiek, bijvoorbeeld over hoe Instapoëzie en Candlelightgedichten kunnen worden ingezet in de klas, en onderzoeksjournalistiek, bijvoorbeeld over de populariteit van poëzietatoeages). Het negeren van wat er ‘buiten’ was, ging zelfs zo ver, dat er soms gedaan werd alsof ‘buiten’ niet bestond. Het niet beschouwen van bepaalde typen poëzie als ‘echte’ of ‘volwaardige’ poëzie – zoals Candlelightgedichten en zelfgeschreven gedichten in rouwadvertenties – is, net als het constateren dat de poëzie ‘dood’ is omdat poëziebundels slecht verkopen, te vergelijken met de manier waarop de boekenmarkt in het interbellum in Nederland werd gezien als een ‘empty field’ omdat er vooral boeken door vrouwen werden geschreven en gelezen (Van Boven 2009: 49). Men beschouwt vanuit ‘binnen’ gezien de grote hoeveelheden poëzie en poëziegebruikers ‘buiten’ als niet-relevant voor de ‘echte’ poëzie, en als ‘rommel’, zoals Van Boven stelt dat in het interbellum naar romans van vrouwelijke auteurs werd gekeken (Idem). Wanneer er zowel ‘buiten’ als ‘binnen’ naar poëzie wordt gekeken, blijkt poëzie echter helemaal niet dood te zijn, net zo min als de boekenmarkt achteraf gezien in het interbellum leeg was. In al deze gevallen gaat het erom *hoe* er wordt gekeken en wat er wel en niet wordt ‘gezien’ en erkend.

De *Gestalt-switch* die in dit onderzoek is gemaakt, resulteerde in het bestuderen van de manieren waarop mensen poëzie gebruiken, vanuit een bottom-up en inclusief perspectief

⁷²⁰ Pierre Bourdieu haalt in *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) meermaals poëzie aan om de mechanismen van distinctie toe te lichten. Het wel of niet lezen van en luisteren naar poëzie en het wel of niet bezitten van poëziebundels onderscheidt volgens hem bijvoorbeeld verschillende sociale klassen (Bourdieu & Nice 1986 [1979]: 275, 280 en 327). Bovendien is het aangegeven van een voorkeur (of niet) voor het genre poëzie onderdeel van de enquête waarop zijn studie is gebaseerd (516).

beschouwd. Potentieel vervolgonderzoek bestaat mijns inziens uit twee paden. Ten eerste kan een historische weg ingeslagen worden, met een focus op de functie van mondelinge poëzie in het verleden en heden. De nationale enquête laat zien dat de vaakst voorkomende poëzie-ervaringen aan het begin van de eenentwintigste eeuw mondeling en sociaal zijn. De huidige omgang met poëzie sluit dus aan bij de – vaak als ‘vroegere’ en ‘voorbijge’ beschouwde – historische omgang met poëzie als oraal genre. Het opstellen van een alternatieve poëziegeschiedenis door mondelinge poëzievormen centraal te stellen, kan een manier zijn om die historische lijn helderder door te trekken en om een completer beeld te krijgen van de gebruikers, het gebruik en dus ook de betekenissen van poëzie door de jaren heen. Daarnaast vragen de huidige inzichten om een uitbreiding van het empirisch onderzoek naar reële poëziegebruikers, waar in dit onderzoek een begin mee is gemaakt. Vooral focusgroepen en experimenten die gericht zijn op het gebruik van poëzie zouden hiaten kunnen opvullen die nu nog bestaan in de kennis over de ‘significance’ en toe-eigening van poëzie, de effectiviteit van verheffings- en democratiseringsdoelen rond de verspreiding van poëzie en de relatie tussen de materiële code en de betekenissen van gedichten.

Het gebruik van poëzie, en dus ook de betekenis van poëzie, is ‘plural and diverse’, om de woorden van Rita Felski aan te halen waarmee dit hoofdstuk opent. Het innemen van een bottom-up en inclusief perspectief op poëzie heeft laten zien dat ‘poetry matters’, in beide opvattingen van die uitspraak. Poëzie maakt namelijk uit: gedichten worden volop gebruikt en aan poëzie wordt constant betekenis ontleend. En de materiële code van poëzie is van belang: de materiële drager van poëzie hangt samen met de gebruikers, het gebruik en dus ook met de betekenissen van poëzie.

Bibliografie

- 100p.nl 2014.** Anoniem, 2014 'Jan van Veen over So You Think You Candlelight', *YouTube*, 4 september 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=FVwPVfB5BoE&list=PLuaw-RtCWFLcsasFgiO-MJQ8C9g7eFP-o>
- 100p.nl 2018.** Anoniem, 2018 'Dit is Candlelight', *100p*, 2018, <https://www.100p.nl/site/programmering/candlelight>
- 4en5mei.nl.** Anoniem, z.j. 'Schiedam, bevrijdingsmonument', *Nationaal Comité 4 en 5 mei*, z.j., https://www.4en5mei.nl/oorlogsmonumenten/monumenten_zoeken/oorlogsmonument/1176/schiedam%2C-bevrijdingsmonument
- Aarseth 1997.** J. Espen, 1997 'Introduction: Ergodic Literature' in: Espen J. Aarseth, 1997 *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 1-23.
- Van Aart e.a. 2017.** Kimberley van Aart, Rogier Brom & Bjorn Schrijven, 2017 *De Staat van Cultuur. Cultuurindex Nederland*, Amsterdam: Boekmanstichting.
- Aarts & Van Etten 1990.** C.J. Aarts & M.C. van Etten, 1990 *Domweg gelukkig in de Dapperstraat*, Amsterdam: Bert Bakker.
- Abidin 2017.** Crystal Abidin, 2017 '#familygoals: Family Influencers, Calibrated Amateurism, and Justifying Young Digital Labor', *Social Media + Society* 3.2, 5 juni 2017, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305117707191>
- Abrahams 2003.** Frits Abrahams, 2003 'Rouwgedicht', *NRC Handelsblad*, 24 januari 2003.
- Abrahams 2007.** Frits Abrahams, 2007 'Rouwadvertenties', *NRC Handelsblad*, 30 november 2007.
- Van Adrichem e.a. 2006.** Arnoud van Adrichem, Pim Franssen & Floor van Rensen, 2006 'Elektronische literatuur', *Parmentier* 15.1.
- Van Adrichem & Baetens 2009.** Arnoud van Adrichem & Jan Baetens, 2009 'Elektronische poëzie. Een nieuwe spiegel voor de literatuur?', *Vooys* 27.4, p. 16-23.
- Advokaat 2017.** Frederik Advokaat, 2017 [Facebookcomment onder Arjan Peters recensie over *Gedichten van de broer van Roos* (2017) van Tim Hofman], *Facebookpagina van de Volkskrant*, 4 februari 2017, <https://www.facebook.com/volkskrant/>
- Agterberg 2008.** Jorn Agterberg, 2008 'Jan "Candlelight" van Veen lanceert datingsite', *Radio Active*, 14 februari 2008, <http://radioactive.blog.nl/binnenland/2008/02/14/jan-candlelight-van-veen-lanceert-datingsite>
- Van den Akker 1984.** Wiljan van den akker, 1984 *Candlelight en de creativiteit. Hoe dichters dichten*, Utrecht: COCMA.
- Van den Akker & Dorleijn 2003.** Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn, 2003 'De Muze. Een vrouw met den blik van een man. Opvattingen over "mannelijkheid" en "vrouwelijkheid" in de Nederlandse poëzie tussen 1880 en 1940', *Vooys* 21.3/4, p. 132-144.
- Akkermans 2019.** Linda Akkermans, 2019 'Een tattoo is net zo burgerlijk als een weekendje Center Parcs', *Brabants Dagblad*, 15 februari 2019, <https://www.bd.nl/ opinie/ een-tattoo-is-net-zo-burgerlijk-als-een-weekendje-center-parcs-br~a989f783/>
- AKO 2016.** Anoniem, 2016 'Raamposter "Vergeet je niet te leven"', *AKO*, 14 april 2016, <https://www.ako.nl/2001-01c1-9789076841786.html>
- Algemeen Dagblad 2009.** Anoniem, 2009 'Dichtregels op muur in Dichterswijk (Utrecht)', *Algemeen Dagblad*, 21 april 2009.
- Van Alphen e.a. 1996.** Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaïke Meijer & Ben Peperkamp, 1996 *Op poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum: Coutinho.

- Altena 2014.** Peter Altena, 2014 'Nel Benschop. 1918-2005', *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, 14 mei 2014, <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Benschop>
- Alter 2015.** Alexandra Alter, 2015 'Web Poets' Society. New Breed Succeeds in Taking Verse Viral', *New York Times*, 7 november 2015, <https://www.nytimes.com/2015/11/08/business/media/web-poets-society-new-breed-succeeds-in-taking-verse-viral.html>
- Althusser 1971.** Louis Althusser, 1971 'Ideology and Ideological State Apparatuses. Notes towards an Investigation', in: Ben Brewster & Andy Blunden (vert.), 1971 *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press, p. 1-19.
- Alvi 2017.** Zalina Alvi, 2017 'Print poetry sales grew by 79% in 2016', *Book Net Canada*, 15 maart 2017, <https://www.booknetcanada.ca/press-room/2017/3/15/print-poetry-sales-grew-by-79-in-2016>
- Van Amerongen 1990.** Martin van Amerongen, 1990 'Rust nu maar uit, Moe, je hebt je strijd gestreden', *NRC Handelsblad*, 12 mei 1990, p. 7.
- Anbeek 1982.** Ton Anbeek, 1982 'Richtlijnen voor analyse en interpretatie van poëzie', *Forum der Letteren* 23.1, p. 241-247.
- Anbeek 1990.** Ton Anbeek, 1990 *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Anbeek & Goedegebuure 1988.** Ton Anbeek & Jaap Goedegebuure, 1988 *Het literaire leven in de twintigste eeuw*, Leiden: Nijhoff.
- Anderson 2000.** Clare Anderson, 2000 'Godna. Inscribing Indian Convicts in the Nineteenth Century', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 102-117.
- Anker 1984.** Robert Anker, 1984 'Kunst als troost', *Tirade* 28.1-2, p. 15-34.
- Anker 1993.** Robert Anker, 1993 'Tranströmers voorwoord op de stilte', *Het Parool*, 2 januari 1993, p. 47.
- Anker 2010.** Robert Anker, 2010 'Het schandaal van de poëzie', *De Groene Amsterdammer* 134.3, 20 januari 2010, <https://www.groene.nl/artikel/het-schandaal-van-de-poezie>
- Van Anrooij & Hoftijzer.** Wim van Anrooij & Paul Hoftijzer, 2010 *Lezen in de Lage Landen. Studies over tien eeuwen leescultuur*, Hilversum: Verloren.
- AntwerpenBoekenstad.nl**, Anoniem, z.j. 'Stadsdichters', *Antwerpen Boekenstad*, z.j. <https://www.antwerpenboekenstad.be/pagina/18/stadsdichters>
- ANV 2017.** Anoniem, 2017 'Laureaten Visser-Neerlandiaprijzen 2017 bekend!', *ANV*, 3 mei 2017, <http://www.anv.nl/nieuws/laureaten-visser-neerlandiaprijzen-2017-bekend/>
- Arbuthnot 2016.** Leaf Arbuthnot, 2016 'The Instagram poet with the power of healing', *The Sunday Times*, 27 november 2016.
- Arensman & Somers 2000.** D.K. Arensman & M. Somers, 2000 'Kwaliteitsgraffiti. Nieuwe wegen voor de poëzie', *Het Parool*, 28 januari 2000, p. 4.
- Arias-Misson 2013.** Alain Arias-Misson, 2013 *From the Cutting-Floor of the Public Poem*, Tielt: Lannoo.
- Arlman & Peters 2014.** Hugo Arlman & John Peters, 2014 *Vrouwen achter tralies*, Amsterdam: Prometheus.
- Van As 1985.** H.H.J. van As, 1985 'De dichtersessen van christelijke gebruikspoëzie zijn in opmars', *Reformatorisch Dagblad*, 3 mei 1985, p. 17.
- Van As 1994.** H.H.J. van As, 'Dichtkunst op bierviltjes', *Reformatorisch Dagblad*, 28 maart 1994, p. 19.

- Atkinson 2003.** Michael Atkinson, 2003 *Tattooed. The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto: University of Toronto Press.
- Atwood 2019.** Mark Atwood, 2019 *How to Make Money Online. The Exclusive Money Making Blueprint to Grow Your Income Rapidly with an Online Business and Internet Marketing*, Washington: Publish Drive.
- AVRO 1981.** AVRO, 1981 'Poëzie. Gesprek met twee onderwijzers uit Best over buttons met poëzie', *AVRO (Mies)*, 1 december 1981.
- Baetens 2016.** Jan Baetens, 2016 'Kijk mama, ik lees (voor)', *Dietsche Warende & Belfort* 161.2, p. 25-30.
- Baetens e.a. 2009.** Jan Baetens, Joost de Bloois, Anneleen Masschelein & Ginette Verstraete, 2009 'Op de grens. Subjectiviteit tussen beeld en huid', in: Jan Baetens, Joost de Bloois, Anneleen Masschelein & Ginette Verstraete, 2009 *Culturele studies. Theorie in de praktijk*, Nijmegen: Vantilt, p. 51-68.
- Baetens e.a. 2013.** Jan Baetens, Sascha Bru, Dirk de Geest, David Martens & Bart van den Bossche, 2013 *Modern Times. Literary Change*, Leuven: MDRN.
- Bakker 2003.** Jan-Hendrik Bakker, 2003 *Toewijding. Over literatuur, mens en media*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Bakshi 2018.** Asmita Bakshi, 2018 'De dichteres van Instagram', *360 Magazine*, 8 februari 2018.
- Balk 1995.** Frida Balk, 1995 'Woord vooraf' in: Puck Kooij, 1995 *Graag veel bloemen. Poëzie rond onze dierbare doden*, Amsterdam: Rap, p. 7.
- Balis 2018.** Ava Balis (samensteller), 2019 *Mosaic. A Collection from the Instagram Poetry Community*, Bloomington: iUniverse.
- Barad 2003.** Karen Barad, 2003 'Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter', *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28.3, p. 801-831.
- Barron 2017.** Lee Barron, 2017 *Tattoo Culture. Theory and Contemporary Contexts*, Londen/New York: Rowman Littlefield International.
- Van Bastelaere 2001.** Dirk van Bastelaere, 2001 'Hugo Brems en de hidden agenda van de kleinburgerij', in: Dirk van Bastelaere, *Wwwhooosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, p. 9-41.
- Battersby 2012.** Matilda Battersby, 2012 'The artist vandalising advertising with poetry', *Independent*, 3 februari 2012, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-artist-vandalising-advertising-with-poetry-6353303.html>
- Bausells 2016.** Marta Bausells, 2016 'The medium is the message. The power of public poetry', *The Guardian*, 20 maart 2016.
- Bax 2007.** Sander Bax, 2007 *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*, Tilburg: Next Academic.
- Bax 2019.** Sander Bax, 2019 *De literatuur draait door. De schrijver in het mediatijdperk*, Amsterdam: Prometheus.
- Beense 2005.** Gerard Beense, 2005 *De stad en ik. Stadsdichters uit Nederland en Vlaanderen*, Oosterbeek: Uitgeverij Kontrast.
- Bekkering & Gelderblom 1997.** H. Bekkering & A.J. Gelderblom (red.), 1997 *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis*, Den Haag: Sdu.
- Benjamin 2008 [1936].** Walter Benjamin & Henk Hoeks (vert.), 2008 [1936] *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, Amsterdam: Boom.

- Benson 2000.** Susan Benson, 2000 'Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 234-254.
- Berens 2019,** Kathi Inman Berens, 2019 'E-Lit's #1 Hit: Is Instagram Poetry E-literature?', *Electronic Book Review*, 4 juli 2019, <http://electronicbookreview.com/essay/e-lits-1-hit-is-instagram-poetry-e-literature/>
- Van den Berg 1993.** Willem van den Berg, 1993 '1848: B.H. Lulofs publiceert *De declamatie; of de kunst van declaméren of recitéren*. Op gehoorafstand', in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), 1993 *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*, Groningen: Nijhoff.
- Van den Berg 2000.** Arie van den Berg, 2000 'Naar kakkeboe. Gebruikslyriek op straat, in de kroeg en thuis', *Raster* 92.
- Van den Berg 2003.** Erik van den Berg, 2003 'Een stille traan', *de Volkskrant*, 27 januari 2003.
- Van den Berg 2007.** Mieke van den Berg, 2007 *Een tocht door dit ingedijkt laagland*, Oosterbeek: Kontrast.
- Van den Berg 2014.** Ton van den Berg, 2014 'De fiets bewierookt op zadelhoes', *Nieuws030.nl*, 17 september 2014, <https://www.nieuws030.nl/nieuws/de-fiets-bewierookt-op-zadelhoes/>
- Van den Berg 2015.** Willem van den Berg, 2015 'Letterkundige genootschappen (achttiende eeuw-heden)', in: Jeroen Jansen & Nico Laan (red.), 2015 *Van hof tot overheid. Geschiedenis van literaire instituties in Nederland en Vlaanderen*, Hilversum: Verloren, p. 141-162.
- Bernlef 1970.** J. Bernlef, 1970 *Wie A zegt*, Amsterdam: Querido, 1970, p. 29.
- Bernstein 1998.** Charles Bernstein, 1998 'Introduction', in: Charles Bernstein (red.), 1998 *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York/Oxford: Oxford University Press, p. 3-26.
- Bibliotheek Rotterdam 2011.** Anoniem, 2011 'Stadsgedichten Ester Naomi Perquin', *Bibliotheek Rotterdam*, 2011, <https://www.bibliotheek.rotterdam.nl/stadsdichter/stadsgedichten-ester-naomi-perquin>
- Bijvoet e.a. 1996.** Theo Bijvoet, Paul J. Koopman, Lisa Kuitert & Garrelt Verhoeven (redactie), *Bladeren in andermans hoofd. Over lezers en leescultuur*, Nijmegen: SUN.
- Bissett 2018.** Ariel Bissett, 2018 *#poetry. Official Documentary*, *Ariel Bissett YouTube*, 3 oktober 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=bu215ixgitY&t>
- Blankert 2011.** Michael Blankert, 2011 'Lay's Maak de Smaak: een nieuwe smaak op de markt door crowdsourcing', *Kennisbank Sociale Innovatie*, 22 april 2011, <http://www.kennisbanksocialeinnovatie.nl/nl/kennis/kennisbank/lay---s-maak-de-smaak--een-nieuwe-smaak-op-de-markt-door-crowdsourcing/813>
- Boeije 2014.** Hennie Boeije, 2014 *Analyseren in kwalitatief onderzoek. Denken en doen*, Den Haag: Boom Lemma.
- Boekendingen 2014.** Anoniem, 2014 'Dichtregels Jan Eijkelboom in tunnel Dordrecht worden eindelijk hersteld', *Boekendingen*, 6 april 2014, <http://www.boekendingen.nl/wp-nieuws/?p=18020>
- Den Boer 2005.** Pim den Boer, 2005 'Geschiedenis, herinnering en "lieux de mémoire"', in: Rob van der Laarse (red.), 2005 *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam: Het Spinhuis, p. 40-58.
- De Boer 2011.** Ynze de Boer, 2011 *Toch nog onverwacht... Rouwadvertenties uit het leven gegrepen*, eigen beheer.
- Bolter & Grusin 1999.** Jay David Bolter & Richard Grusin, 1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge & Londen: The MIT Press.

- Boninsegna 2017.** Mark Boninsegna, 2017 'Viva la Instagrampoesía!', *A Fetish For Poetry*, 17 oktober 2017, <https://afetishforpoetry.com/2017/10/17/viva-la-instagrampoesia/>
- Bonte 1997.** Rita Bonte, 1997 'De Tweede Wereldoorlog in de poëzie van Ida Gerhardt. "Eén tussen de naamloos velen"', *Literatuur* 14.4, p. 226-234.
- BookNet Canada 2017.** Anoniem, 2017 'Print poetry sales grew by 79% in 2016', *BookNet Canada*, 15 maart 2017, <https://www.booknetcanada.ca/press-room/2017/3/15/print-poetry-sales-grew-by-79-in-2016>
- BookNet Canada 2018.** Anoniem, 2018 'Poetry sales increase again in 2017', *BookNet Canada*, 7 maart 2018, <https://www.booknetcanada.ca/press-room/2018/3/7/poetry-sales-increase-again-in-2017>
- Boorsma 1987.** Jurjen Boorsma, 1987 'Publiek loopt weg met stationspoëzie', *Nieuwsblad van het Noorden*, 1 mei 1987.
- Van Bork & Laan 2010.** G.J. van Bork & Nico Laan (red.), 2010 *Van Romantiek tot Postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*, Bussum: Coutinho.
- Van Bork e.a. 2012.** G.J. Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijse & G.J. Vis, 2012 *Lexicon van de algemene literatuurwetenschap*, DBNL.
- Bornstein 2001.** George Bornstein, 2001 'Chapter one. How to read a page. Modernism and material textuality', in: George Bornstein, 2001 *Material Modernism. The Politics of the Page*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 5-31.
- Bos 1998.** Stef Bos, 1998 *Meer dan papa*, Amsterdam: Atlas Contact.
- Van den Bossche 2008.** Sven Van den Bossche, 2008 *Dichter op de huid. Een multimediale analyse van de stadsgedichten van Maarten Inghels*, Gent: Universiteit Gent [masterscriptie].
- Bosma 2007.** Symen Bosma, 2007 'Kunst als onderschrift in Twellingea. Dichter wil niemand dwingen het kunstwerk te zien', *Woordenstroom. Taalbeelden langs de vaarweg Lemmer-Delfzijl*, juli 2007, p. 8.
- Bosma 1993.** Andrea Bosman, 'Waarom moet de dood zo lelijk?', *Trouw*, 17 juli 1993, <https://www.trouw.nl/nieuws/waarom-moet-de-dood-zo-lelijk~b569ba73/>
- Bouma 2001.** Joop Bouma, 2001 'Shagfabrikant in de fout met foto dichteres', *Trouw*, 5 april 2001, <https://www.trouw.nl/nieuws/shagfabrikant-in-de-fout-met-foto-dichteres~b684616e/>
- Bourdieu 1977.** Pierre Bourdieu, 1977 *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu & Nice 1986 [1979].** Pierre Bourdieu & Richard Nice (vert.), 1986 [1979] *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Van Boven 1992.** Erica van Boven, 1992 *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*, Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Van Boven 2000.** Erica van Boven, 2000 'De eeuwige verbinding van schrijfsters, massa's en middelmaat', *De Gids* 163.9, p. 688-696.
- Van Boven 2009.** Erica van Boven, 2009 "'Laat óns het geestelijk leven". De elite en de publieksliteratuur in het interbellum', in: Lizet Duyvendak & Saskia Pieterse (red.), 2009 *Van spiegels en vensters. De literaire canon in Nederland*, Hilversum: Verloren, p. 45-70.
- Bradley 2000.** James Bradley, 2000 'Body Commodification? Class and Tattoos in Victorian Britain', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 136-155.
- Brands 2010.** Wim Brands, 2010 'Terugkomen', *Tirade* 54.435, p. 92.

- Breems 2014.** Marjolein Breems, 2014 *'So it goes.'* A study on the role of literature in literary tattoos, Universiteit Tilburg [bachelorscriptie].
- Brems 2006.** Hugo Brems, 2006 *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*, Amsterdam: Bert Bakker.
- Brems & Dams 1987.** Hugo Brems & Erik Dams, 1987 *Poëzie en non-book. Cahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945*, Leuven: Literatuurstudie Leuven.
- Brems e.a. 2008.** Elke Brems, Vincent Buyens & An Faems, 2008 'De tekst en de drager. Nieuwe en oude media in de Nederlandse literatuur', *Spiegel der Letteren* 50.2.
- Bresser 2011.** Jan Paul Bresser, 2011 *Verdriet van Eline*, Amsterdam: Ambo/Anthos.
- Breukers 2012a.** Chrétien Breukers, 2012a 'De poëzie. Nu definitief dood? (1)', *De Contrabas*, 29 augustus 2012, http://decontrabas.typepad.com/de_contrabas/2012/08/de-po%C3%ABzie-nu-definitief-dood-1.html
- Breukers 2012b.** Chrétien Breukers, 2012b 'De poëzie. Nu definitief dood? (2)', *De Contrabas*, 29 augustus 2012, http://decontrabas.typepad.com/de_contrabas/2012/08/de-po%C3%ABzie-nu-definitief-dood-2.html
- Briand 2017.** Eveline Briand, 2017 'De elf Belgen die ieder een dichtregel op hun lijf lieten tatoeëren Samen vormen ze het wandelende gedicht van Maarten Inghels', *Vice*, 28 september 2017, <https://www.vice.com/nl/article/d3y4x7/de-elf-belgen-die-ieder-een-dichtregel-op-hun-lijf-lieten-tatoeeren>
- Brillenburger Wurth 2016.** Kiene Brillenburg Wurth, 2016 'Van ground naar figure. Literatuur in het late elektronische tijdperk', *Dietsche Warend & Belfort* 161.2, p. 60-64.
- Brillenburger Wurth 2018.** Kiene Brillenburg Wurth, 2018 'The Material Turn in Comparative Literature. An Introduction', *Comparative Literature* 70.3, p. 247-263.
- Brinkman 2011.** Herman Brinkman, 2011, 'De Gentse dichter Everaert Taybaert en het stadsdichterschap in de late Middeleeuwen', *Spiegel der Letteren* 53.4, p. 419-442.
- Van den Broek 2013.** Andries van den Broek, 2013 *Kunstminnend Nederland? Interesse en bezoek, drempels en ervaringen. Het culturele draagvlak, deel 12*, Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Van den Broek e.a. 2005.** Andries van den Broek, Frank Huysmans & Jos de Haan, 2005 *Cultuurminnaars en cultuurmijders. Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed*, Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Broeksma 2012.** Anne Broeksma, 2012 *Je bent pas dichter met een bundel. Een theoretisch & empirisch onderzoek naar de betekenis van de poëziebundel voor dichters*, Universiteit Utrecht [masterscriptie].
- Bronzwaer 1993.** Wim Bronzwaer, 1993 *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen: SUN.
- Brooker & Jermyn 2003.** Will Brooker & Deborah Jermyn, 2003 *The Audience Studies Reader*, New York: Routledge.
- Brouwers 2015.** Bart Brouwers, 2015 'Scheidend stadsdichter Merel Morre geëerd met gedichten in de stad', *Innovation Origins*, 27 september 2015, <https://innovationorigins.com/nl/scheidend-stadsdichter-merel-morre-geerd-met-gedichten-in-de-stad/>
- Bru e.a. 2016.** Sascha Bru, Ben De Bruyn & Michel Delville (red.), 2016 *Literature Now. Key Terms and Methods for Literary History*, Edinburgh University Press.
- Bruls 2010.** Nick Bruls, 2010 'Jan van Veen: "Candlelight Radio is echt geen Lieve Lita"', *Algemeen Dagblad*, 31 maart 2010, p. 33.

- Brumberger 2011.** Eva Brumberger, 2011 'Visual Literacy and the Digital Native. An Examination of the Millennial Learner', *Journal of Visual Literacy* 30.1, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-268067247/visual-literacy-and-the-digital-native-an-examination>
- De Bruyn & Collins 2013.** Ben deBruyn & Jim Collins, 2013 'E-Readers, Deconvergence Culture and McSweeney's. An Interview with Jim Collins', *Image & Narrative* 14.3, p. 193-206.
- Buddingh' 1964.** C. Buddingh', 1964 'De nieuwe poëzie', *Gard Sivik* 33, p. 15-17.
- Buddingh' & Van Vliet 1978.** C. Buddingh' & Eddy van Vliet, 1978 *Poëzie is een daad van bevestiging. Noord- en Zuidnederlandse poëzie van 1945 tot heden*, Amsterdam: Elsevier.
- Buelens 2008.** Geert Buelens, 2008 *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*, Nijmegen: Vantilt.
- Buelens 2011.** Geert Buelens, 2011 'Het bijzondere van de literatuur als cultuurhistorisch verschijnsel. Over neerlandistiek, geschiedschrijving en historiografie', *Vooy's* 29.3, p. 6-16.
- Buelens 2012.** Geert Buelens, 2012 'Poëzie die ernaar streeft oud nieuws te worden. Een herijking van het autonomiebegrip in het licht van topicale gedichten en liederen', *Spiegel der Letteren* 54.1, p. 61-91.
- Buelens 2016.** Geert Buelens, 2016 'De socialistische dichter', in: Erica van Boven & Pieter Verstraeten, 2016 *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief*, Hilversum: Verloren, p. 79-90.
- Buelens 2018.** Geert Buelens, 2018 *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*, Amsterdam: Ambo Anthos.
- Buelens & Brems 2004.** Geert Buelens & Hugo Brems (red.), 2004 *De waarheid over de zee. Literaire stempels aan de kust*, Antwerpen: Behoud de Begeerte.
- Buiting 2015.** Merel Buiting, 2015 'Aantal stadsdichters naar record', *de Volkskrant*, 29 januari 2015.
- Bulkboek 1982.** Anoniem, 'De popdichters', *Bulkboek* 11.122, Uitgeverij Knippenberg.
- Burenmarkt 2014.** Anoniem, 2014 'Gedichten die de Buurt verbinden', *Burenmarkt*, 25 juli 2014, <https://burenmarkt.wordpress.com/2014/07/25/gedichten-die-de-buurt-verbinden/>
- Candlelight.nl.** Anoniem, z.j. 'Jan van Veen', *Candlelight*, z.j., <https://candlelight.nl/jan-van-veen/>
- Caplan 2000a.** Jane Caplan, 2000a 'Introduction', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. xi-xxiii.
- Caplan 2000b.** Jane Caplan, 2000b, "'National Tattooing". Traditions of Tattooing in Nineteenth-century Europe', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 156-173.
- Caplan 2010.** Jane Caplan, 2010 "'Indelible memories". The tattooed body as theatre of memory', in: Karin Tilmans, Frank van Vree & J.M. Winter, 2010 *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, p. 119-146.
- Carlin 2017.** Shannon Carlin, 2017 'Meet Rupi Kaur, Queen of the "Instapoets"', *Rolling Stone*, 21 december 2017, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/meet-rupi-kaur-queen-of-the-instapoets-129262/>
- Castiglione 2017.** Davide Castiglione, 2017 'Difficult poetry processing: Reading times and the narrativity hypothesis', *Language and Literature* 26.2, p. 99-121.
- Cavanaugh & Drewry 2008.** James Cavanaugh & David Drewry, 2008 *Healing Words. Poetry & Medicine*, Gainesville: University of Florida.
- Champion 2015.** Matthew Champion, 2015 *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England's Churches*, Londen: Ebury Press.

- Chaniotis 2015.** Angelos Chaniotis, 2015 'Studying Graffiti in an Ancient City. The Case of Aphrodisias', *Institute for Advanced Study* 2015.6-7, zomer 2015, <https://www.ias.edu/ideas/2015/chaniotis%E2%80%9393graffiti>
- Chasar 2012.** Mike Chasar, 2012 *Everyday Reading. Poetry and Popular Culture in Modern America*, New York: Columbia University Press.
- Chasar 2015a.** Mike Chasar, 2015a 'A tongue is a tongue is a tongue. Poetry Magazine Podcast', *Poetry Magazine*, 5 januari 2015, <http://www.poetryfoundation.org/features/audioitem/4894>
- Chasar 2015b.** Mike Chasar, 2015b, 'The Poetry of Dave the Potter', *Poetry & Popular Culture*, 5 november 2015, <http://mikechasar.blogspot.com/2015/11/the-poetry-of-dave-potter.html>
- Chasar 2018.** Mike Chasar, 2018 'Ghosts of American Literature. Receiving, Reading, and Interleaving Edna St. Vincent Millay's *The Murder of Lidice*', *PMLA* 133.5, p. 1152-1171.
- Chernaik e.a. 2015.** Judith Chernaik, Gerard Benson & Cicely Herbert, 2015 *Poems on the Underground. A New Edition*, Londen: Penguin.
- Clavin e.a. 1976.** Hans Clavin, Herman Damen, Robert Joseph & G.J. de Rook, 1976 *Totaal*, Amsterdam: Bert Bakker
- Coerwinkel & Ketting 2013.** Jan Coerwinkel & Annemarie Ketting, *Steden schuilen niet wanneer het regent. 25 jaar Het gedicht is een bericht*, Rotterdam: Poetry International.
- Cohen 2017.** Charli Cohen, 2017 'The Fake Authenticity Movement', *The Huffington Post*, 26 juni 2017, https://www.huffingtonpost.co.uk/charli-cohen/social-media-fake-authenticity_b_17289212.html
- Collins 2010.** Jim Collins, 2010 *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham: Duke University Press.
- Collins 2013.** Jim Collins, 2013 'Reading, in a Digital Archive of One's Own', *PMLA* 128.1, p. 207-212.
- De Coninck 1980.** Herman de Coninck, 1980 'Over de troost van pessimisme', *Tirade* 24.260, p. 549-570.
- De Coninck 1992.** Herman de Coninck, 1992 *De flaptekstlezer*, Amsterdam: Arbeiderspers.
- Cooper 2004.** Jerrold S. Cooper, 2004 'Babylonian beginnings. The origin of the cuneiform writing system in comparative perspective', in: Stephen D. Houston (red.), 2004 *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge University Press, p. 71-99.
- De Craemer 2011.** Ann de Craemer, 2011 'Echte dichters huilen niet', *De Morgen*, 2 november 2011.
- Craig 2011.** Ailsa Craig, 2011 'When a book is not a book. Objects as "players" in identity and community formation', *Journal of Material Culture* 16.1, p. 47-63.
- Crown 2019.** Sarah Crown, 2019 'Generation next: the rise – and rise – of the new poets', *The Guardian*, 16 februari 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/feb/16/rise-new-poets>
- Culler 1981.** Jonathan Culler, 1981, 'Apostrophe', in: Jonathan Culler, 1981 *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York: Cornell University Press, p. 135-154.
- Culler 2007.** Jonathan Culler, 2007 'Commentary. What Is Literature Now?', *New Literary History* 38.1, p. 229-237.
- Cultuurindex 2018.** Anoniem, 'Infographic. Gedichten en getallen', *Cultuurindex 2018*, Amsterdam: Boekmanstichting, 29 januari 2018.
- Daily Sabah 2016.** Anoniem, 2016 'Ancient crossword discovered on wall of basilica in Smyrna', *Daily Sabah*, 11 oktober 2016, <https://www.dailysabah.com/history/2016/10/11/ancient-crossword-discovered-on-wall-of-basilica-in-smyrna>
- Damen 1973.** Herman Damen, 1973 *Langer vers. Taal mobiliseren 1966-1972*, Utrecht: Holland.

- Van Damme 2017.** Fernand Van Damme, 2017 'Na de dood van haar papa en zus vecht dit Kortrijkse Instagram-idoel voor geluk', *De Morgen*, 5 juni 2017.
- Dean 2016.** Michelle Dean, 2016 'Instagram poets society. Selfie age gives new life and following into poetry', *The Guardian*, 26 februari 2016.
- Deckwitz 2015.** Ellen Deckwitz, 2015 'Wat is het nut van poëzie?', *NRC.NEXT*, 20 augustus 2015.
- Decorte 1974.** Bert Decorte, 1974 'Per vers door Vlaanderen of de poëzie tot nut van het toerisme', in: Bert Decorte, 1974 *Per vers door Vlaanderen*, Tielt/Utrecht: Lannoo.
- Dee 2013.** Tim Dee, 2013 'Poetry Please. The poetic pulse of a nation', *The Guardian*, 26 september 2013.
- Deiters 1991.** Patricia Deiters, 1991 'Lucebert', in: Atte Jongstra (voorwoord), 1991 *Nachtregels/Night Lines. Words Without Thoughts Never To Heaven Go*, Centraal Museum Utrecht, zonder paginanummers.
- Dekker 2016.** Nikki Dekker, 2016 'Marc Tritsmans aanrakingen. Troostende gedichten', *VPRO*, 11 mei 2015, <http://www.vpro.nl/boeken/artikelen/tips/Marc-Tritsmans.html>
- Dekker e.a. 1995.** Wim Dekker, Johan Snel & Herman Oevermans, 1995 'Poëzie is een volmaakt onnutte aangelegenheid', *Wapenveld* 45.2, p. 4-16.
- Deleu 1985.** Jozef Deleu, 1985 *Groot gezinsverzenboek*, Tielt/Weesp: Lannoo.
- Delmotte & Vekemans 2008.** Alain Delmotte & Herlinda Vekemans, 2008 'Poëzie & internet', *De Brakke Hond* 101.
- Dera 2013.** Jeroen Dera, 2013 'In de catacomben van de omroep. Aandacht voor literatuur in De radiogids (VARA, 1929-1941)', *TS – Tijdschrift voor tijdschriftstudies* 2013.33, p. 19-36.
- Dera 2014.** Jeroen Dera, 2014 "'Niets meer dan mijn waarlijk woord." Aantekeningen over de analyse van performancepoëzie', *Vooys* 32.2, p. 6-16.
- Dera 2017a.** Jeroen Dera, 2017 'The Broadcaster's Catacombs. Looking for Literature in a Dutch Listings Magazine (De radiogids, 1929-1941)', *Journal of European Periodical Studies* 2.2, p. 77-93.
- Dera 2017b.** Jeroen Dera, 2017 *Sprekend kritiek. Literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*, Hilversum: Verloren.
- Dera 2018.** Jeroen Dera, 2018 'Vintage, ter inleiding', *Dietsche Warend & Belfort* 163.1, p. 5-6.
- Dera 2019.** Jeroen Dera, 2019 'Gedichten als smokkelwaar. Poëzie in (en buiten) het curriculum Nederlands in het voortgezet onderwijs', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 135.2, p. 147-158.
- Dera e.a. 2016.** Jeroen Dera, Sarah Posman & Kila van der Starre, 2016 'Stift met ons. Ter inleiding', in: Jeroen Dera, Sarah Posman & Kila van der Starre, 2016 *Dichters van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de 21e eeuw*, Nijmegen: Vantilt, p. 7-18.
- Dera & Van der Starre 2019a.** Jeroen Dera & Kila van der Starre, 2019 'Instagrampoëzie in de klas', *Levende Talen Magazine* 106.5, p. 4-9.
- Dera & Van der Starre 2019b.** Jeroen Dera & Kila van der Starre, 2019 'Schrijf- en leesopdracht rond Instagrampoëzie', *De Schrijfakademie van PlusNederlands*, augustus 2019, https://schrijfakademie.nl/type_oefening/instagramgedicht/
- Deter-Wolf & Diaz-Granados 2013.** Aaron Deter-Wolf & Carol Diaz-Granados (red.), 2013 *Drawing with great needles. Ancient tattoo traditions of North America*, Austin: University of Texas Press.
- VAV 2011.** Anoniem, 2011 'Poezie in Actie. De poëzie is dood. Leve de poëzie!', *Vlaamse Auteursvereniging*, 2011, <https://www.auteursvereniging.be/rapport-poezie-in-actie/>

- Devroe 2013.** An Devroe, 2013 'Dichter dan je denkt. Speuren naar punten en komma's op straat', *Bruzz*, 31 januari 2013, <https://www.bruzz.be/culture/news/dichter-dan-je-denkt-speuren-naar-punten-en-kommas-op-straat-2013-01-31>
- Dewaele 2010.** Astrid Dewaele, 2020 '#WeWontBeCensored', *RektoVerso*, 31 januari 2020, <https://www.rektoverso.be/artikel/wewontbecensored>
- De Weekkrant 2010.** Anoniem, 2010 'Steeds meer gedichten in Nunspeet', *De Weekkrant*, 6 april 2010, <http://www.deweekkrant.nl/pages.php?page=1147012>
- Diepstraten & Kuypers 1980.** Johan Diepstraten & Sjoerd Kuypers, 1980 *Dichters. Interviews*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van Dijk 2004.** Harmen van Dijk, 2004, 'Met poëzie aan de muur zorgt de jarige Stichting Plint voor een glimlach in een tijd van angst', *Trouw*, 18 december 2004.
- Van Dijk 1996.** Yra van Dijk, 1996 'Lege balp', *de Volkskrant*, 29 november 1996, <https://www.volkskrant.nl/wetenschap/lege-balp~bda65ebd/>
- Van Dijk 2008.** Yra van Dijk, 2008 'De kweekvijver is hier een oceaan', *NRC Handelsblad*, 12 december 2008.
- Van Dijk & Vaessens 2008.** Yra van Dijk & Thomas Vaessens, 2008 'De oceaan en de kweekvijver', *De Brakke Hond* 101, p. 21-25.
- Van Dijk 2011.** Yra van Dijk, 2011 'A Performance of Reality. Handwriting and Paper in Digital Literature', *Journal of Dutch Literature* 2.2, <http://journalofdutchliterature.org/jdl/vol02/nr02/art04>
- Van Dijk 2013.** Yra van Dijk, 2013 'Medium', in: Jan Rock, Gaston Franssen & Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*, Nijmegen: Vantilt, p. 195-223.
- Van Dijk 2014.** Yra van Dijk, 2014 'Fanfare uit de toekomst. Tussen techniek, media en literatuur', Leiden: Universiteit Leiden, 10 oktober 2014.
- Van Dijk 1976.** Frank van Dijk, 1976 'Gedichten van luisteraars. Jan van Veen bij kaarslicht', *Het Vrije Volk*, 2 februari 1976, p. 6.
- Dirksen 1996.** Joop Dirksen, 1996 'Leesbevordering via de wand. In gesprek met Frank Eerhart', *Tsjip/Letteren* 6.1, p. 28-33.
- Van den Doel 1968.** H.G. van den Doel, 1968 'een monument voor de levenden (a roland holst)', in: H.G. van den Doel, 1968 *creatief gedichten lezen. analyses van moderne poëzie*, Meppel: J.A. Boom en zoon, p. 38-53.
- Dolphijn & Van der Tuin 2012.** Rick Dolphijn & Iris van der Tuin, 2012 *New Materialism. Interviews & Cartographies*, Ann Arbor: University of Michigan Library.
- Van Dommelen 2004.** Bregje van Dommelen, 2004 'Plint-posters op maxiformaat in het Europees Parlement', *Eindhovens Dagblad*, 16 september 2004.
- Doorman 2002.** Maarten Doorman, 2002 'Alleen het ogenblik is oud', *NRC Handelsblad*, 1 maart 2002.
- Dorleijn 1989.** Gillis J. Dorleijn, 1989 *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*, Baarn: De Prom.
- Dorleijn 2002.** Gillis J. Dorleijn, 2002 'De achterkant van de recente poëzie. De VSB Poëzieprijs 1993-2002', *Nederlandse Letterkunde* 7.4, p. 389-428.
- Dorleijn 2006.** Gillis J. Dorleijn (red.), 2006 *New trends in Modern Dutch literature*, Leuven: Peeters.
- Dorleijn 2010.** Gillis J. Dorleijn, 2010 'Poetry doesn't pay. On the income position of prominent Dutch poets 1900-1942', in: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier & Elisabeth J. Korthals Altes, 2010 *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*, Peeters: Leuven, p. 53-80.

- Dorleijn & Van Rees 2006.** Gillis J. Dorleijn & Kees van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*, Nijmegen: Vantilt.
- Dorleijn e.a. 2017.** Gillis J. Dorleijn, Dirk de Geest & Pieter Verstraeten, 2017 *Literatuur. Elementaire Deeltjes 50*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Droog 2013.** Bart F.M. Droog, 2013 'De eenzame uitvaart. Een Gronings initiatief', in: Bart F.M. Droog, 2013 *De eenzame uitvaart. Gedichten en essay*, Eenrum: Rottend Staal, p. 24-26.
- Dyer 1991.** Richard Dyer, 1991 'A Star is Born and the Construction of Authenticity', in: Christine Gledhill (red.), 1991 *Stardom. Industry of desire*, London/New York: Routledge, p. 132-141.
- Dylan & Henkes 2017.** Bob Dylan & Robbert-Jan Henkes (vertaler), 2017 *Liedteksten 2002-2012. Moderne tijden herleven*, Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Eagleton 2002.** Terry Eagleton, 2002 *Marxism and Literary Criticism*, London/New York: Routledge.
- Eagleton 2013.** Terry Eagleton, 2013 'Bodies, Artworks, and Use Values', *New Literary History* 44.4, p. 561-573.
- Economist 2017.** Anoniem, 2017 'Rupi Kaur reinvents poetry for the social-media generation', *The Economist*, 1 november 2017, <https://www.economist.com/prospero/2017/11/01/rupi-kaur-reinvents-poetry-for-the-social-media-generation>
- Ede Botje 2017.** Harm Ede Botje, 2017 'Fleur Agema, je hebt een totaal gebrek aan historisch besef', *Vrij Nederland*, 1 maart 2017, <https://www.vn.nl/fleur-agema-je-hebt-een-totaal-gebrek-aan-historisch-besef/>
- Edelman 2010.** Loulou J. Edelman, 2010 *Linguistic landscapes in the Netherlands. A study of multilingualism in Amsterdam and Friesland*, Utrecht: LOT.
- Van den Eijnden 2017.** Jette van den Eijnden, 2017 *Wat doet het boek? Een onderzoek naar de opbrengsten van lezen*, Amsterdam: Stichting Lezen.
- Eikelboom & Hermus 2019.** Jop Eikelboom & Simoon Hermus, 2019 'Jongeren lezen weer massaal boeken op de fiets nu appen verboden is', *De Speld*, 1 juli 2019 <https://speld.nl/2019/07/01/jongeren-lezen-weer-massaal-boeken-op-de-fiets-nu-appen-verboden-is/>
- Ekkers 2013.** Remco Ekkers, 2013 'Lucas Hirsch. Rebels en gevoelig', *Interviews Remco Ekkers*, 11 januari 2013, <https://interviewsremcoekkers.wordpress.com/2013/01/11/lucas-hirsch-rebels-en-gevoelig/>
- Elle 2011.** Anoniem, 2011 'Tip: Museumnacht Den Haag 2011', *Elle Magazine*, 1 september 2011, <https://www.elle.com/nl/lifestyle/uitgaan/a144524/tip-museumnacht-den-haag-2011/>
- English 2010.** James F. English, 'Everywhere and Nowhere. The Sociology of Literature After "the Sociology of Literature"', *New Literary History* 41.2, p. v-xxiii.
- Engler 1987.** Balz Engler, 1987 'Deictics and the Status of Poetic Tekst', *Spell* 3, p. 65-74.
- Epibreren 2002.** Anoniem, 'Protest tegen poëzievarkens', *Epibreren*, 10 januari 2002, http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?rs_archief200301.html
- Essink 2015.** Femke Essink, 2015 'De avonden als graatmeter voor Nederland als homotolerantie natie', in: Agnes Andeweg (red.), 2015 *Seks in de nationale verbeelding. Culturele dimensies van seksuele emancipatie*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 77-96.
- Felton 2016.** Paul Felton, 2016 'Edward Johnston. A case of unknown identity', *It's Nice That*, 11 mei 2016, <https://www.itsnicethat.com/articles/edward-johnston-a-case-of-unknown-identity-110516>
- Experimental Jetset 2004.** Anoniem, 2004 '3 Telephone Cards', *Experimental Jetset*, juli 2004, <http://www.experimentaljetset.nl/archive/phonecards>

- Fagan & Beck 1996.** Brian M. Fagan & Charlotte Beck (red.), 1996 *The Oxford Companion to Archaeology*, Oxford: Oxford University Press.
- Fallon 2018.** Jimmy Fallon, 2018 'Rupi Kaur Reads Timeless from Her Poetry Collection *The Sun and Her Flowers*', *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, 26 juni 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EHkFFA5iGlc>
- Fanggidae & Kristono 2016.** Erio R.P. Fanggidae & Lany Kristono, 2016 'Poetry and Social Media. A Not-So-New Combo', *Technology Enhanced Language Learning. iTell 2016 Conference Proceedings*, Salatiga: Universitas Kristen Satya Wacana, p. 58-61.
- Farkas 2002.** Jenő Farkas, 2002 'Vernielen is een positieve daad. Een interview met Peter Verhelst', *Vooy's* 19.4, p. 241-245.
- Fawcett 2015.** Julia H. Fawcett, 2015 'Literature and Celebrity. Eighteenth Century and Beyond', *Oxford Handbooks Online*, augustus 2015, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-43>
- Februari 2008.** Marjolijn Februari, 2008 'Ben ik door mijn eigen stomiteit in een deftige discussie beland', *de Volkskrant*, 1 november 2008, p. 3.
- Felski 2008a.** Rita Felski, 2008a *Uses of Literature*, Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- Felski 2008b.** Rita Felski, 2008b 'Remember the Reader', *The Chronicle of Higher Education* 55.17, z.p.
- Fenske 2007.** Mindy Fenske, 2007 *Tattoos in American Visual Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ferguson 2019.** Donna Ferguson, 2019 'Poetry sales soar as political millennials search for clarity', *The Guardian*, 21 januari 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/21/poetry-sales-soar-as-political-millennials-search-for-clarity>
- Fischer 1986.** Michael M.J. Fischer, 1986 'Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory', in: James Clifford & George Marcus (red.), 1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley & Los Angeles: University of California, p. 194-233.
- Fleming 2000.** Juliet Fleming, 2000 'The Renaissance Tattoo', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 61-82.
- Fleming 2001.** Juliet Fleming, 2001 *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Flock 2017.** Elizabeth Flock, 2017 'Why this poet is posting meaningless verse on Instagram', *PBS News Hour*, 12 juni 2017, <https://www.pbs.org/newshour/arts/poetry/poet-trolling-everyone-instagram-show-social-media-glorifies-pop-poetry>
- Flores 2019.** Leonardo Flores, 2019 'Third Generation Electronic Literature', *Electronic Book Review*, 4 juli 2019, <http://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>
- Fokkema & Ibsch 1987.** Douwe Fokkema & Elrud Ibsch, 1987 *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, Londen: C. Hurst & Company.
- Foley 2002.** John Miles Foley, 2002 *How to Read an Oral Poem*, Urbana: University of Illinois Press.
- Fortuin 1980.** Johanna Fortuin, 1980 "'Op verzoek van de overledene" Een onderzoek naar de uitvaartgewoonten aan de hand van overlijdensadvertenties', in: Geert A. Banck, Lodewijk Brunt, Bart van Heerikhuizen, Henri Hilhorst & Joris IJzermans (red.), 1980 *Gestalten van de dood. Studies over abortus, euthanasie, rouw, zelfmoord en doodstraf*, Baarn: Ambo, p. 43-54.

- Fortuin 2017.** Arjen Fortuin, 2017 'Soms lijkt poëzie op een literaire geslachtsziekte', *NRC Handelsblad*, 26 januari 2017, <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/01/26/soms-lijkt-poezie-een-literaire-geslachtsziekte-6421474-a1543239>
- Franke 1984.** Herman Franke, 1984, 'Het heengaan van de dood. Over de veranderende inhoud van overlijdensadvertenties (1794-1983)', *Sociologisch Tijdschrift* 11.2, p. 286-326.
- Franke 1985.** Herman Franke, 1985 *De dood in het leven van alledag. Rouwadvertenties en openbare strafvoltrekkingen in Nederland*, Den Haag: Nijgh & Van Ditmar.
- Franssen 2008a.** Gaston Franssen, 2008a 'De dood van de podiumdichter? Over voordrachtskunst en poëzieperformance', *Spiegel der Letteren* 50.2, p. 255-268.
- Franssen 2008b.** Gaston Franssen, 2008b *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen*, Nijmegen: Vantilt.
- Franssen 2009.** Gaston Franssen, 2009 'Hopend op een plek in de finale. Een kleine antropologie van de podiumpoëziekritiek', *Dietsche Warande & Belfort* 154.2, p. 234-245.
- Franssen 2019.** Gaston Franssen, 2010 'Literary Celebrity and the Discourse on Authorship in Dutch Literature', *Journal of Dutch Literature* 1.1, p. 91-113.
- Franssen 2012.** Gaston Franssen, 2012 'The Performance of Poeticity. Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960s', *Authorship* 1.2, p. 1-20.
- Franssen & Van Geelen 2016.** Gaston Franssen & Stefan van Geelen, 2016 'De taal der ziekte: literaire perspectieven op geneeskunde, psychosomatiek en psychiatrie', *Nederlandse letterkunde* 21.1 [themanummer].
- Franssen & Op de Beek 2013.** Gaston Franssen & Esther Op de Beek, 2013 'Effect', in: Jan Rock, Gaston Franssen & Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*, Nijmegen: Vantilt, p. 224-249.
- Friedman 2014.** Anna Felicity Friedman, 2014 'The Cook Myth. Common Tattoo History Debunked', *Tattoo Historian*, 5 april 2014, <https://tattoohistorian.com/2014/04/05/the-cook-myth-common-tattoo-history-debunked/>
- Friedman 2016.** Anna Felicity Friedman, 2016 'Custom Tattoo Work. Historical Improvisation During William Lithgow's 1612 Pilgrimage', *Tattoo Historian*, 24 september 2016, <https://tattoohistorian.com/2016/09/24/custom-tattoo-work-historical-improvisation/>
- Frier 2020.** Sarah Frier, 2020 *No Filter. The Inside Story of How Instagram Transformed Business, Celebrity and Our Culture*, New York: Random House.
- Fruh & Thomas 2012.** Kyle Fruh & Emily Thomas, 2012 'Tattoo You. Personal Identity in Ink', in: Robert Arp (red.), 2012 *Tattoos. Philosophy For Everyone: I Ink, Therefore I Am*, Oxford: John Wiley and Sons, p. 83-95.
- Frusch 1989.** Jos Frusch, 1989 'Posters met gedichten lopen als een trein. Docent Frank Eerhart voorziet in een behoefte', *Limburgsch Dagblad*, 13 februari 1989.
- Funkhouser 2007.** Christopher Funkhouser, 2007 *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959-1995*, Tuscaloosa: University Alabama Press.
- Funkhouser 2012.** Christopher Funkhouser, 2012 *New Directions in Digital Poetry*, Londen/New York: Continuum.
- Ganz 2015.** Nicholas Ganz, 2005 *Street Messages*, Årsta: Dokument Press.
- Garber 2018.** Megan Garber, 2018 'Poetry Is Everywhere', *The Atlantic*, 20 augustus 2018, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/when-poetry-isnt-poetry/567571/>
- Gasthuis 2016.** Lucas Gasthuis, 2016 'Het onzegbare zeggen door middel van poëzie', *Elsevier Weekblad* 72.46, p. 88.

- Gatchet 2011.** Roger Davis Gatchet, 2011 *The Struggle for Authenticity. Blues, Race, and Rhetoric*, Austin: University of Texas.
- Gazet 2017.** Anoniem, 2017 'Antwerpse stadsdichter versiert nachtwinkels', *Gazet van Antwerpen*, 10 mei 2017, https://www.gva.be/cnt/dmf20170509_02874332/antwerpse-stadsdichter-versiert-nachtwinkels
- Geerdink 2011.** Nina Geerdink, 2011, 'Stadsdichterschap in de zeventiende eeuw. Jan Vos (1610-1667) en Amsterdam', *Spiegel der Letteren* 53.4, p. 443-460.
- De Geest 1996.** Dirk de Geest, 1996 *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*, Leuven: Peeters.
- De Geest 2001.** Dirk de Geest, 2001 "'Wie zegt dat ik na veertien regels zwijg?'" Lotgevallen van het sonnet als genre in de recente Nederlandse literatuur', in: Lizet Duyvendak & Barend van Heusden (red.), 2001 *Casusboek literaire cultuur*, Nijmegen: SUN, p. 28-48.
- De Geest 2010.** Dirk de Geest, 2010 'Avant-garde als strategie. Het tijdschrift *De Tafelronde*', *Nederlandse Letterkunde* 15.3, p. 221-240.
- De Geest 2013.** Dirk de Geest, 2013 'De ene schrijver is de andere niet. Het beeld van de auteur in een functionalistisch perspectief', *Werkwinkel* 8.1, 2013, p. 45-63.
- De Geest 2016.** Dirk de Geest, 2016 "'Van dichten comt mi cleine bate". De zondagsdichter', in: Erica van Boven & Pieter Verstraeten (red.), 2016 *Schrijverstypen. De moderne auteur tussen individu en collectief*, Hilversum: Verloren, p. 217-228.
- De Geest & Evenepoel 1992.** Dirk de Geest & Stefaan Evenepoel, 1992 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging', *Spiegel der Letteren* 34.1, p. 1-88.
- De Geest e.a. 2005.** Dirk de Geest, Wiel Kusters, Tom Sintobin & Eveline Vanfraussen, 2005 'Streekliteratuur in Vlaanderen en Nederland. Een probleemstelling', *Spiegel der Letteren* 47.2, p. 89-98.
- De Gelderlander 2010.** Anoniem, 2010 'Dichtregel H.H. ter Balkt op plein Hessenberg', *De Gelderlander*, 21 september 2010, <https://www.gelderlander.nl/nijmegen/dichtregel-h-h-ter-balkt-op-plein-hessenberg~a5105686/>
- Gemeente Rotterdam 2019.** Anoniem, [Instagrampost door @gemeenterotterdam], *Instagram*, 20 augustus 2019, <https://www.instagram.com/p/B1ZV9zUoKUu/>
- GEMS 2012.** Anoniem, 2012 'FWO-project Samuel Mareel. Tekst, Space and Ritual. Dutch Poems Posted in Catholic Places of Worship (1400-1600)', 2012, <https://gemsugent.wordpress.com/fwo-project-samuel-mareel/>
- Genette & Lewin 1997 [1987].** Gérard Genette & Jane E. Lewin (vert.), 1997 *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gielen 2003.** Pascal Gielen, 2003 *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, Tiel: Lannoo.
- Glaz 2019.** Sarah Glaz, 2019 'Enheduanna. Princess, Priestess, Poet, and Mathematician', *The Mathematical Intelligencer*, augustus 2019, p. 1-16.
- Goedegebuure & Heynders 1996.** Jaap Goedegebuure & Odile Heynders, 1996 *Literatuurwetenschap in Nederland. Een vakgeschiedenis*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Goethals 2016.** Maarten Goethals, 2016 'Een requiem voor de poëzie', *De Standaard*, 21 maart 2016.
- Goldschmidt 2000.** Tijs Goldschmidt, 2000 'Kom niet aan de neushoorn', *Raster* 92.

- Goodyear 2008.** Dana Goodyear, 2008 'I ♥ NOVELS. Young Women Develop a Genre for the Cellular Age', *The New Yorker*, 15 december 2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/12/22/i-love-novels>
- Goud 2007.** Marco Goud, 2007 'Poëzie op straat in de 20^e en 21^e eeuw in Nederland', *Neerlandistiek* 07.09, <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/28463>
- Goud 2008.** Marco Goud, 2008 'De stad als tekstdrager. Poëzie in de openbare ruimte in de twintigste en eenentwintigste eeuw', *Spiegel der Letteren* 50.2, p. 237-254.
- Goud 2012.** Marco Goud, 2012 'Poëzie voor passanten. De opmars van literaire teksten in de openbare ruimte', in: Jenneke Harings (red.), 2012 *Uitgeschreven ruimte. Literatuur en beeldende kunst in het publieke domein*, p. 13-21.
- Gourgouris 2016.** Stathis Gourgouris, 2016 'POIĒSIS', in: Roland Greene & Stephen Cushman (red.), 2016 *The Princeton Handbook of Poetic Terms* [Third Edition], Princeton: Princeton University Press.
- Govenar 2000.** Alan Govenar, 2000 'The Changing Image of Tattooing in American Culture, 1846-1966', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 212-233.
- De Graeve 1997.** Sam de Graeve, 1997 'Er is een ravijn tussen Roosendaal en Essen', *Neerlandia* 101.1, p. 8-10.
- Gray 2016.** Jonathan Gray, 2016 'Reviving Audience Studies', *Critical Studies in Media Communication* 34.1, p. 79-83.
- Grigg 2018.** Jennifer Grigg, 2018 'Letters. Poetry Was Never Endangered', *The Atlantic*, 28 oktober 2018, <https://www.theatlantic.com/letters/archive/2018/10/readers-respond-rise-insta-poet/573835/>
- Groen 2016.** Hein Groen, 2016 *Dichter bij de stad. Een poëtische wandeling door Naarden-Vesting*, Naarden: Comenius.
- Groenewegen 2005.** Hans Groenewegen, 2005 'Experiment en noodsprong', in: Hans Groenewegen, 2005 *Overvloed. Kritieken en kronieken over poëzie*, Nijmegen: Vantilt, p. 63-66.
- Grootes 1984.** E.K. Grootes, 1984 *Het literaire leven in de zeventiende eeuw*, Groningen: Noordhoff.
- Groskamp-Ten Have 1939.** Amy Groskamp-Ten Have, 1939 *Hoe hoort het eigenlijk?*, Amsterdam: H.J.W. Becht.
- Grunberg 2016a.** Arnon Grunberg, 2016 'Verzoek', *VPRO Gids*, 30 augustus 2016.
- Grunberg 2016b.** Arnon Grunberg, 2016 'Kunstwerk', *VPRO Gids*, 4 oktober 2016.
- The Guardian 2017.** Anoniem, 2017 'The Guardian view on Tony Harrison. A people's poet', *The Guardian*, 28 april 2017.
- Guépin 1989.** J.P. Guépin, 1989 'Zwanezangen', *Revisor* 16.4, p. 40-55.
- Guest 2016.** Katy Guest, 2016 "'You Don't Write for the Fame". Celebrity Hide and Seek in Old and New Media', *Celebrity Studies* 7.4, p. 587-590.
- Gulden 2007.** Maarten Gulden, 2007 'Het Beste en De Rest. Young person's guide to Ingmar Heytze', *Meander Magazine*, 22 februari 2007, <http://eerder.meandermagazine.net/dedichter/dichter.php?txt=3252>
- Gustafson 2000.** Mark Gustafson, 2000 'The Tattoo in the Later Roman Empire and Beyond', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 17-31.
- Haagmans 1991.** Jos Haagmans, 1991 'Verkoper van emoties', *Nieuwsblad van het Noorden*, 15 december 1991, p. 2.

- De Haardt 2013.** Maaïke de Haardt, 2013 *Persoonsdynamica. Professioneel omgaan met emoties*, Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- Van Haelen 2010.** Quirien van Haelen, 2010 'Van het concert des levens. De terugkeer van de tegelspreuk', *Onze Taal* 2010.5, p. 138-141.
- Hageman 2003.** Esther Hageman, 2003 'Gedichten om meteen te snappen', *Trouw*, 29 januari 2003.
- Ham 2015a.** Laurens Ham, 2015 *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*, Hilversum: Verloren.
- Ham 2015b.** Laurens Ham, 2015 'Globale trillingen. Over Oorlogspaarden tot in de buitenwijken van Marwin Vos', *Terras*, 14 december 2015, <https://tijdschriftterras.nl/globale-trillingen-over-oorlogspaarden-tot-in-de-buitenwijken-van-marwin-vos/>
- Ham e.a. 2019.** Laurens Ham, Johan Oosterman, Remco Sleiderink, Nina Geerdink & Sander Bax, 2019 'Krijg je nog rente voor een lied? Stadsdichterschap als eer en verdienste sinds de middeleeuwen', *Nederlandse Letterkunde* 25.1, p. 99-131.
- Hambly 1925.** Wilodean Hambly, 1925 *The History of Tattooing and its Significance*, Londen: H.F. & G. Witherby.
- Hanauer 2001.** David I. Hanauer, 2001 'What We Know About Reading Poetry. Theoretical Positions and Empirical Research', in: Dick H. Schram & Gerard Steen (red.), 2001 *The Psychology and Sociology of Literature. In Honor of Elrud Ibsch*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, p. 107-128.
- Hanssen 2006.** Leon Hanssen, 2006 *Een misverstand om in te geloven. De poëzie van M. Vasalis*, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Harmens 2009.** Erik Jan Harmens, 2009 'Gerrit Krol ziet schoorstenen knielen', *Trouw*, 12 september 2009, p. 86.
- 't Hart 1983.** Pieter D. 't Hart, 1983 'De eerste overlijdensadvertentie in de Nederlandse kranten', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en van het Iconographisch Bureau*, 1983.37, p. 243-269.
- 't Hart 2017.** Kees 't Hart, 2017 'De Taal van de Onbruikbaarheid', *Poëziekrant* 41.3, p. 66-67.
- Hartmans 2001.** Rob Hartmans, 2001 'Interview Nel Benschop. Over liefde en dood', *De Groene Amsterdammer* 2001.29, <https://www.groene.nl/artikel/over-liefde-en-dood>
- Harrington 2016.** Samantha Harrington, 2016 'The Social Revolution of Poetry', *Stories & Glories*, 4 oktober 2016, <https://sto-glo.com/the-revolution-of-poetry-3b960ac1abd2>
- Harris 2010.** Misty Harris, 'Tattoos become new "body" of literature', *Calgary Herald*, 19 oktober 2010, <http://www.calgaryherald.com/Tattoos+become+body+literature/3702325/story.html>
- Hartkamers 2019.** Adriana Ivanova, 2019 [Instagrampost door @hartkamers], *Instagram*, 16 mei 2019, <https://www.instagram.com/p/BxhzpklcHY/>
- Hasan 2015.** Heba Hasan, 2015 'Who is R.M. Drake? How One Writer Used Instagram To Become An Amazon Best-Seller', *Tech Times*, 18 februari 2015, <http://www.techtimes.com/articles/31427/20150218/who-is-r-m-drake-how-one-writer-used-instagram-to-become-an-amazon-best-seller.htm>
- Hauwermeiren 2017.** Katrijn van Hauwermeiren, 2017 'Honger', *Boekblad*, oktober 2017.
- Havermans 2015.** Onno Havermans, 2015 'Woorden vinden voor wat niet te zeggen valt', *Trouw*, 14 juli 2015, p. 3.
- Hawgood 2018.** Alex Hawgood, 2018 'Cleo Wade Is Everybody's BFF', *The New York Times*, 19 april 2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/19/style/cleo-wade-an-instagram-poet-cory-booker.html>

- Hayles 2004.** N. Katherine Hayles, 2004 'Print Is Flat, Code Is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis', *Poetics Today* 25.1, p. 67-90.
- Hayles 2007.** N. Katherine Hayles, 2007 'Electronic Literature. What Is It?', *Electronic Literature Organization* 1.0, <https://eliterature.org/pad/elp.html>
- Hayles 2008.** N. Katherine Hayles, 2008 *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press.
- Hazeu 2018.** Wim Hazeu, 2018 *Lucebert. Biografie*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Van Heemstra 2011.** Marjolijn van Heemstra, 2011 'Ik woon in Mogelijkheid', *de Volkskrant*, 17 september 2011.
- Heijne 2002.** Bas Heijne, 2002 'Kunst', *NRC Handelsblad*, 2 februari 2002, <https://www.nrc.nl/nieuws/2002/02/02/kunst-7575909-a567438>
- Hellemans 1996.** Frank Hellemans, 1996 *Mediatisering en literatuur. Een moderne, mediavergelijkende literatuurgeschiedenis*, Leuven/Amersfoort: Acco.
- Helms 1993.** Hanke Helms, 1993 'Nieuw taboe doorbroken, maar meeste kranten niet juichend over foto in overlijdensbericht', *Nederlands Dagblad*, 17 juli 1993.
- Hendriks 2017.** Jacques Hendriks, 2017 'Hartje Breda. Dichterlijk aandenken op de Oude Vest', *BN De Stem*, 31 januari 2017, <https://www.bndestem.nl/overig/hartje-breda-dichterlijk-aandenken-op-de-oude-vest~a92229a3/>
- Hendrix 2010.** Jenny Hendrix, 2010 'Body of Work', *The New Yorker*, 23 oktober 2010, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/body-of-work>
- Henriksen 2001.** John Henriksen, 2001 'Poem as Song. The Role of the Lyric Audience', *Alif. Journal of Comparative Poetics* 2001.21, p. 77-100.
- Hertzberger 2011.** Rosanne Hertzberger, 2011 'Tatoeages, de ultieme minachting van het lichaam', *NRC Handelsblad*, 5 november 2011.
- Hesselt van Dinter 2005.** Maarten Hesselt van Dinter, 2005 *De wereld van tatoeage. Een geïllustreerde geschiedenis*, Amsterdam: KIT Publishers.
- Het Vrije Volk 1976.** Anoniem, 1976 'Candlelight op de plaat', *Het Vrije Volk*, 3 juli 1976, p. 9.
- Het Vrije Volk 1987.** Anoniem, 1987 'Candlelight op televisie. Jan van Veen buiten beeld', *Het Vrije Volk*, 23 juni 1987.
- Van Heusden 2001.** Barend van Heusden, 2001 *Literaire cultuur*, Nijmegen: SUN.
- Van Heusden & Korthals Altes 2004.** Barend van Heusden & Liesbeth Korthals Altes (red.), 2004 *Aesthetic autonomy. Problems and perspectives*, Leuven/Parijs/Dudley: Peeters.
- Hewitt 1997.** Kim Hewitt, 1997 *Mutilating the Body. Identity in Blood and Ink*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Heynders 1995.** Odile Heynders, 1995 'De toekomst van poetica-onderzoek. Problemen van een reconstructieve-institutionele benadering', *Spektator* 24.1, p. 3-20.
- Heytze 2000.** Ingmar Heytze, 2000 'Rooksignalen', *Utrechts Nieuwsblad*, 20 april 2000.
- Heytze 2001.** Ingmar Heytze, 2001 'Raptus', *Onze Taal*, mei 2001, p. 123.
- Heytze 2012.** Ingmar Heytze, 2012 'Ik wil gedichten die me wakker maken', *de Volkskrant*, 21 januari 2012.
- Heytze 2016.** Ingmar Heytze, 2016 [Facebookpost door Ingmar Heytze op de Facebookpagina van Memori.nl], *Facebook*, 26 oktober 2016, https://www.facebook.com/pg/memori.nl/community/?ref=page_internal

- Highfield & Leaver 2015.** Tim Highfield & Tama Leaver, 2015 'A methodology for mapping Instagram hashtags', *First Monday* 20.1,
<https://www.firstmonday.dk/ojs/index.php/fm/article/view/5563/4195>
- Hilborn 2015.** Neil Hilborn, 2015 [Tweet door @Neilicorn], *Twitter*, 16 mei 2015,
<https://twitter.com/Neilicorn/status/599385046580011008>
- Hill & Yuan 2018.** Faith Hill & Karen Yuan, 2018 'How Instagram Saved Poetry. Social media is turning an art form into an industry', *The Atlantic*, 15 oktober 2018,
<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/10/rupi-kaur-instagram-poet-entrepreneur/572746/>
- Hirsch 1967.** E.D. Hirsch, 1967 *Validity in Interpretation*, Londen: Yale University Press.
- Hirsch 1976.** E.D. Hirsch, 1976, *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hirsch 1984.** E.D. Hirsch, 1984 'Meaning and Significance Reinterpreted', *Critical Inquiry* 11.2, p. 202-225.
- Hoeke 2013.** Eva Hoeke, 2013 'Leontine van den Bos', *Het Parool*, 30 maart 2013.
- Van 't Hof 2014.** Ton van 't, 2014 'Is het erg als de poëzie zou sterven?', *1hundred1*, 6 mei 2014,
<http://1hundred1.tumblr.com/post/87906426722/al-enige-dagen-heb-ik-mij-de-vraag-in-mijn-hoofd>
- Hofland 1990.** H.J.A. Hofland, 1990 'Reclamerouw', *NRC Handelsblad*, 19 oktober 1990.
- Hofma 2013.** Ruben Hofma, 2013 'Twintig jaar modern Nederlands stadsdichterschap 1993-2013', *Nederlandse Poëzie Encyclopedie*, 10 september 2013,
http://www.nederlandsepoezie.org/jl/2013/art_stadsdichters_1993_2013.html
- Honings e.a. 2018.** Rick Honings, Olga van Marion & Tim Vergeer (red.), 2018 *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de literatuur*, Hilversum: Verloren.
- Hoorn 2011.** Anoniem, 2011 'Poëzie op muur van HEMA, dankzij motie D66', *Hoorn D66*, 14 november 2011, https://hoorn.d66.nl/poezie_op_muur_van_hema_dankzij_motie_d66/
- Horkheimer & Adorno 2006 [1947].** M. Horkheimer & T.W. Adorno, 2006 [1947] 'Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug', in: M. Horkheimer & T.W. Adorno, 2006 [1947] *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer, p. 128-176.
- Van Houdenhove 2014.** Ine Van Houdenhove, 2014 'Gevonden voorwerp. Het "Alpejagerslied" van Paul van Ostaijen', *Campuskrant Leuven*, 29 april 2014,
<https://nieuws.kuleuven.be/nl/campuskrant/1314/08/gevonden-voorwerp--het-alpejagerslied-van-paul-van-ostaijen>
- Houtman 2013.** Wim Houtman, 2013 'Wat uw rouwadvertentie over u vertelt', *Nederlands Dagblad*, 21 november 2013.
- Howe 2006.** Jeff Howe, 2006 'The Rise of Crowdsourcing', *Wired Magazine*, 6 januari 2006,
<https://www.wired.com/2006/06/crowds/>
- Hu e.a. 2014.** Yuheng Hu, Lydia Manikonda & Subbarao Kambhampati, 2014 'What We Instagram. A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types', in: *Proceedings of the 8th International Conference on Weblogs and Social Media*, Ann Arbor: AAAI Press, p. 595-598.
- Van Huizen 2008.** Erik van Huizen, 2008 'Je maakt iets omdat je het maakt', *Wijkkrant Nijmegen-Oost* 5, mei 2008, p. 5.
- Huizing 1976.** Harry Huizing, 1976 'Uit de losse vuist. Maandagpoëzie van zondagsdichters', *Nieuwsblad van het Noorden*, 12 maart 1976, p. 35.
- Hunfeld 1988.** Margriet Hunfeld, 1988 'Voor presentator is "Candlelight" ontspanning', *Leeuwarder Courant*, 5 december 1988, p. 2.
- Hutcheon 2006.** Linda Hutcheon, 2006 *A Theory of Adaptation*, Londen: Routledge.

- Hutcheon 2013.** Linda Hutcheon, 2013 *A Theory of Adaptation*, Londen: Routledge [tweede druk met nieuw voorwoord en epiloog].
- Huygens 1946.** G.W. Huygens, 1946 *De Nederlandse auteur en zijn publiek. Een sociologisch-literaire studie over de ontwikkeling van het letterkundig leven in Nederland sedert de 18^e eeuw*, Amsterdam: Van Oorschot.
- Huysens 1986.** Andreas Huyssens, 1986 'Mass Culture as Woman', in: Andreas Huyssens, 1986 *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Ann Arbor: University of Michigan Library, p. 44-64.
- Inghels 2017.** Maarten Inghels, 2017 'Honger', *Antwerpen Boekenstad*, 2017, <https://www.antwerpenboekenstad.be/stadsdichters/9/maarten-inghamels/gedichten/132/9-i-honger>
- Ingraham 2015.** Christopher Ingraham, 2015 'Poetry is going extinct, government data show', *Washington Post*, 24 april 2015, https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/04/24/poetry-is-going-extinct-government-data-show/?utm_term=.38d966d10684
- Jablonski 2013.** Nina G. Jablonski, 2013 'Statements', in: Nina G. Jablonski, 2013 *Skin. A Natural History*, Berkeley: University of California Press.
- Jaeger 2019.** Toef Jaeger, 'Boekhandels verkopen minder boeken (maar meer kussenslopen)', *NRC Handelsblad*, 17 januari 2019, <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/01/17/boekhandels-verkopen-minder-boeken-maar-meer-kussenslopen-a3650757>
- Jain 2017.** Atisha Jain, 2017 'A poet and rebel. How Insta-sensation Rupi Kaur forced her way to global fame', *Hindustan Times*, 28 juni 2017, <https://www.hindustantimes.com/brunch/a-poet-and-a-rebel-how-insta-sensation-rupi-kaur-forced-her-way-into-the-global-bestseller-lists/story-DCbkk7EBMxrSjdoFsxQmDM.html>
- Jans 2013.** Erwin Jans, 2013 'Geert Buelens en Carl De Strycker over de toestand van de poëzie. "Dit is niet het einde van de poëzie"', *De Leeswolf* 19.5, p. 323-326.
- Jansen 2004.** Frank Jansen, 2004 'Leest men in het hiernamaals de krant? Doe-het-zelf rouwgedichten', *Ons erfdeel* 47.2, p. 227-240.
- Jansen 2005.** Mieke Jansen, 2005 *Als muren spreken. Poëzie in de Utrechtse binnenstad*, Utrecht: Stichting De Plantage.
- Jansen & Laan 2015.** Jeroen Jansen & Nico Laan, 2015 *Van hof tot overheid. Geschiedenis van literaire instituties in Nederland en Vlaanderen*, Hilversum: Verloren.
- Jenkins 2006.** Henry Jenkins, 2006 *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
- De Jeugd van Tegenwoordig 2011.** De Jeugd van Tegenwoordig, 2011 *Handboek der Jeugd*, Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Johnson 2017.** Miriam J. Johnson, 2017 'The Rise of the Citizen Author. Writing Within Social Media', *Publishing Research Quarterly* 33.2, p. 131-146.
- Van Jole 2017.** Francisco van Jole, 2017 'Fleur Agema schendt oorlogsmonument', *Joop*, 2 maart 2017, <https://joop.bnnvara.nl/opinies/fleur-agema-schendt-oorlogsmonument>
- Jones 2000.** C.P. Jones, 2000 'Stigma and Tattoo', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 1-16.
- Jones 2014.** Bethan Jones, 2014 'Written on the body. Experiencing affect and identity in my fannish tattoos', *Transformative Works and Cultures* 2014.16, <https://doi.org/10.3983/twc.2014.0527>
- Jones 2018.** Alice Jones, 2018 'We're in a poetry boom. So why are poets at each other's throats?', *iNews*, 25 januari 2018, <https://inews.co.uk/culture/arts/poetry-boom-poets-others-throats-120539>

- De Jong 2001.** Ad de Jong, 2001 *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*, Nijmegen: SUN Memoria.
- De Jong 2017.** Pia de Jong, 2017 'Ik ben niemand', *NRC Handelsblad*, 2 mei 2017.
- Speerstra & Jonker 2018.** Robert Jan Speerstra & Ines Jonker, 2018 'Het is nooit klaar', *Dagblad van het Noorden*, 13 oktober 2018, <https://www.lc.nl/friesland/Vijf-jaar-na-brand-Kelders-Het-is-nooit-klaar-23657516.html>
- Joosten 2003.** Jos Joosten, 2003 *Onttichting. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*, Nijmegen: Vantilt.
- Julius 2017.** Rudolf Julius, 2017 'Sfeer in Tweede Kamer verbeterd met Xenos-prullaria', *De Speld*, 15 februari 2017, <https://speld.nl/2017/02/15/sfeer-tweede-kamer-verbeterd-xenos-prullaria/>
- Kabango 2016.** Shadrach Kabango, 2016 "'Micropoet" Rupi Kaur Turns Short Verse Into Social Media Stardom', *SikhNet*, 21 april 2016, <https://www.sikhnet.com/news/micropoet-rupi-kaur-turns-short-verse-social-media-stardom>
- Kac 2007 [1996].** Eduardo Kac (red.), 2007 [1996] *Media Poetry. An International Anthology*, Bristol: Intellect.
- Kagie 1994.** Rudie Kagie, 1994 'Het dichterschap verandert met de dichter. Twee tweegesprekken', *Poëzie Centraal. Boekenweeg-magazine*, maart 1994, Amsterdam: CPNB, p. 5-9.
- Kahn 1992.** Douglas Kahn, 1992 'Introduction. Histories of sound once removed', in: Douglas Kahn & Gregory Whitehead (red.), 1992 *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge/Londen: The MIT Press, p. 1-29.
- Kas 2011.** Annemarie Kas, 2011 'Na een fantastisch leven stop ik ermee. Dag!', *NRC Handelsblad*, 30 juni 2011.
- Kaur 2019.** Rupi Kaur, 2019 [Instagrampost door @rupikaur_], *Instagram*, 14 november 2019, <https://www.instagram.com/p/B421HVtHz/>
- Keswani 2014.** Sumeet Keswani, 2014 'The new poet's old favourite', *The Times of India*, 2 november 2014, <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/The-new-poets-old-favourite/articleshow/45009427.cms>
- Keunen e.a. 2010.** Bart Keunen, Daan Vandenhoute & Laurence Van Nuijs, 2010 'Literatuursociologie in de Lagen Landen', in: Sascha Bru & Anneleen Masschelein (red.), 2010 'Tijdens en Tendens. Literatuurwetenschap in de Nederlanden', *Cahier voor Literatuurwetenschap* 1.1, p. 77-90.
- Khaira-Hanks 2017.** Priya Khaira-Hanks, 2017 'Rupi Kaur. The inevitable backlash against Instagram's favourite poet', *The Guardian*, 4 oktober 2017, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2017/oct/04/rupi-kaur-instapoets-the-sun-and-her-flowers>
- Kiene 2016.** Aimée Kiene, 2016 'Herkenning en acceptatie, daar gaat het om', *de Volkskrant*, 30 juli 2016, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/herkenning-en-acceptatie-daar-gaat-het-om~ba560139/>
- Kittler e.a. 1999 [1986].** Friedrich Kittler, Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz (vert.), 1999 [1986] *Gramophone, Film, Typewriter*, Palo Alto: Stanford University Press.
- Kleinjan 2015.** Gerrit-Jan Kleinjan, 2015 'Dichteres met een kinderlijk geloof', *Trouw*, 31 januari 2015.
- De Klerck 2000.** Hanneke de Klerck, 2000 'Ilja Leonard Pfeijffer: "Bij voorlezen kan niets mis gaan"', *de Volkskrant*, 9 maart 2000.
- Klötters 2015.** Jacques Klötters, 2015 *Voorleesgedichten van De Sandwich*, Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.

- Knack 2015.** Anoniem, 2015 'In beeld: 15 literaire tattoos voor boekliefhebbers', *Knack*, 29 september 2015, <https://weekend.knack.be/lifestyle/beauty/in-beeld-15-literaire-tattoos-voor-boekliefhebbers/diaporama-normal-613185.html>
- Knipschild 2012.** Harry Knipschild, 2012 'Jan van Veen, intensief betrokken bij popmuziek', *Harry Knipschild*, 2012, <http://www.harryknipschild.nl/harryknipschild.nl/79-artikelen-popmuziek/151-117-jan-van-veen-intensief-betrokken-bij-popmuziek>
- Knockaert 2008.** Dorien Knockaert, 2008 'De poëzie is dood, leve de poëzie', *De Standaard*, 31 januari 2008, <http://www.standaard.be/cnt/7k1najls>
- Knol 2012.** Aly Knol, 2012 'Dichtregels op kerstbal verkoopt best', *De Stentor*, 21 december 2012.
- Knooihuizen 2020.** Klaas Knooihuizen, 2020 'Deze zeven liedjes veranderden Nederland in de jaren tien', *Trouw*, 1 januari 2020, <https://www.trouw.nl/cultuur-media/deze-zeven-liedjes-veranderden-nederland-in-de-jaren-tien~b5c3c321/>
- Knulst & Kraaykamp 1996.** Wim Knulst & Gerbert Kraaykamp, 1996 *Leesgewoonten. Een halve eeuw onderzoek naar het lezen en zijn belagers*, Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau / Den Haag: VUGA.
- De Kock 2017.** Cathérine de Kock, 2017 'Gedichten om te liken. Instagrampoëzie scoort ook op papier', *De Standaard*, 6 april 2017, https://www.standaard.be/cnt/dmf20170405_02820001
- Koelewijn 2014.** Rinskje Koelewijn, 2014 'Ik ben een mens met gevoel', *NRC Handelsblad*, 23 augustus 2014.
- Koenen 2012.** Mieke Koenen, 2012 'Ida Gerhardt en Henk van Ulsen in de Hof van Breda', in: H. Harder, M. Wessels-Bierling, & G. Westerink (red.), 2011 *Kampen in 2011. Kamper Almanak. Cultuur Historisch Jaarboek*, Kampen: Frans Walkate Archief, p. 293-300.
- Koeven 2018.** Barbara Koeven, 2018 'Het raakt me enorm, als ik dit lees', *Nieuwspaal.nl*, 29 juni 2018, <https://nieuwspaal.nl/het-raakt-me-enorm-als-ik-dit-lees/>
- Kok 1970.** H.L. Kok, 1970 *De geschiedenis van de laatste eer in Nederland*, Lochem: De Tijdstroom.
- Kok 2011.** Auke Kok, 2011 *Dit was Veronica*, Amsterdam: Bezige Bij.
- Komrij 1993.** Gerrit Komrij, 1993 'Eén en ander', *NRC Handelsblad*, 21 juli 1993.
- Komrij 1995.** Gerrit Komrij, 1995 'In Liefde Bloeyende. Moeder (II)', *NRC Handelsblad*, 20 juli 1995.
- Komrij 1998.** Gerrit Komrij, 1998 'Het rijm bijt', *Trouw*, 18 april 1998.
- Komrij 2004.** Gerrit Komrij, 2004 *Komrij's Nederlandse poëzie van de 19de t/m de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*, Amsterdam: Bert Bakker.
- Kooij 1995.** Puck Kooij, 1995 *Graag veel bloemen. Poëzie rond onze dierbare doden*, Amsterdam: Rap.
- Kooij 2004.** Puck Kooij, 2004 *Heden gij, morgen ik. Gedenken in proza & poëzie*, Amsterdam: Rap.
- Koole 2012.** Corina Koole, 2012 'Ik kijk, ik wik, ik staar', *de Volkskrant*, 18 januari 2012, p. 10.
- Koolen 2018.** Corina Koole, 2018 *Reading beyond the female. Rhe relationship between perception of author gender and literary quality*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Koopman 2016.** Emy Koopman, 2016 *Reading suffering. An empirical inquiry into empathic and reflective responses to literary narratives*, Rotterdam: Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture.
- Koopman & Hakemulder 2015.** Emy Koopman & Frank Hakemulder, 2015 'Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection. A Theoretical-Empirical Framework', *JLT* 9:1, p. 79-111.
- Koppenol 2005.** Johan Koppenol, 2005 'Humor van de straat. De "Koddige en ernstige opschriften" van Hieronymus Sweerts', in: Ton van Strien & Roel Zemel (red.), 'Daer omme lachen die liede'. *Opstellen over humor in literatuur en taal voor Fred de Bree*, Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU Amsterdam, p. 131-137.

- Kort 2012.** Sebastiaan Kort, 'Op het lijf geschreven: de meest indrukwekkende literaire tatoeage', *NRC Handelsblad*, 10 april 2012.
- Korthals Altes 2004.** Liesbeth Korthals Altes, 2004 'Some reflections on literature, autonomy, and crisis', in: Barend van Heusden & Liesbeth Korthals Altes (red.), 2004 *Aesthetic autonomy. Problems and perspectives*, Leuven/Parijs/Dudley: Peeters, p. 1-19.
- Koster 2014.** Mark Koster, 2014 'Rouwadvertenties laatste reddingsboei voor NRC', *The Post Online*, 15 augustus 2014, <https://biz.tpo.nl/2014/08/15/rouwadvertenties-laatste-reddingsboei-voor-nrc/>
- Kovalik & Scott Curwood 2019.** Kate Kovalik & Jen Scott Curwood, 2019 '#poetryisnotdead. Understanding Instagram poetry within a transliteracies framework', *Literacy* 53.4, p. 185-195.
- Koyczan 2014.** Shane Koyczan, 2014 'A Bruise On Light', *Kickstarter*, maart 2014, <https://www.kickstarter.com/projects/326083440/a-bruise-on-light/>
- Kraak 2017.** Haro Kraak, 2017 'Nepzanger', *de Volkskrant*, 15 september 2017, p. 18-19.
- Kruip 2008.** Anna Kruip, 2008 'Bijzonder alledaags. De gevelgedichten in Den Bosch', *CuBra*, 2012, <http://www.cubra.nl/specialebijdragen/annakruip/welcome.htm>
- Van Kuijk 2018.** Jasper van Kuijk, 2018 [Tweet door @jaspervankuijk], *Twitter*, 8 februari 2018.
- Kuijpers 2014.** Moniek Kuijpers, 2014 *Absorbing Stories. The effects of textual devices on absorption and evaluative responses*, Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Kunstklimaat 2010.** Anoniem, 2010 'Alles van waarde is weerloos', *Kunstklimaat*, 7 november 2010, <https://kunstklimaat.wordpress.com/2010/11/07/alles-van-waarde-is-weerloos/>
- Kuwahara 2005.** Makiko Kuwahara, 2005 *Tattoo. An anthropology*, Oxford/New York: BERG.
- Kwakkel 2013.** Erik Kwakkel, 2013 'Medieval egg book', *Erik Kwakkel*, 11 november 2013, <https://erikkwakkel.tumblr.com/post/83289279635/erikkwakkel-medieval-egg-book-as-graffiti>
- Kwakkel 2015.** Erik Kwakkel, 2015 'Eating a book', *Erik Kwakkel*, 15 juni 2015, <https://erikkwakkel.tumblr.com/post/121612906031/eating-a-book-these-three-objects-can-hardly-be>
- Laan 2018.** Nico Laan, 2018 *Medemakers. Sociologie van literatuur en andere kunsten*, Hilversum: Verloren (Literatoren).
- Lafleur 2019.** Stan Lafleur, 2019 'La poésie est dans la rue', *Deus Ex Machina* 43.168, p. 60-69.
- Lalieu 2016.** Elles Lalieu, 2016 'Citizen science. De betrokkenheid van burgers in het wetenschappelijk proces', juni 2016, <https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/CitizenScienceJournalistiekverslag.pdf>
- Lambrecht 2018.** Bram Lambrecht, 2018 *Een pedagogisch project. Publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum*, Antwerpen: Garant.
- Lambrechts & Eikelboom 2012.** Hans Lambrechts & Wim Eikelboom, 2012 *Dichter bij de dag. Dagelijkse portie poëzie op Radio 1*, EO.
- Lammers 1996.** Fred Lammers, 1996 'Werkterrein van eerste hoogleraar rouwverwerking blijft uitwaaiëren', *Trouw*, 21 maart 1996.
- Langelaan 1992.** Mieha Langelaan, 1992 'Dichters aan de muur', *NRC Handelsblad*, 29 oktober 1992.
- Langeveld 2015.** Meland Langeveld, 2015 'Blote Roosje', *Meland Langeveld*, 21 oktober 2015, <https://melandlangeveld.com/2015/10/21/blote-roosje/>
- Larach 2013.** Vincent Larach, 2013 'Decoding the Success and Uses of Instagram', *Technology, Theory, Culture*, 14 december 2013, <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-797-fall2013/archives/778>

- Latour 1999.** Bruno Latour, 1999 'On Recalling Ant', *The Sociological Review* 47.1, p. 15-25.
- Leavis 1972 [1948].** F.R. Leavis, 1972 [1948] *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Harmondsworth: Penguin.
- Leblanc 2015.** Nathalie Leblanc, 2015 'Keep calm and quote on', *De Standaard*, 30 juli 2015.
- Lederman 2017.** Marscha Lederman, 2017 'Meet Atticus, the Most Famous Canadian Poet You've Never Heard Of', *The Globe and Mail*, 19 juli 2017, <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/meet-atticus-the-most-famous-canadian-poet-youve-never-heard-of/article35730003/>
- Leen 2012.** Michiel Leen, 2012 'Koningsblauw XXL in De Roma', *Knack*, 23 november 2012, <https://www.knack.be/nieuws/boeken/koningsblauw-xxl-in-de-roma/article-normal-72751.html>
- Leesmonitor 2016.** Anoniem, 2016 'Wie lezen er?', *Leesmonitor*, 2016, <http://www.leesmonitor.nu/wie-lezen-er>
- Leesmonitor 2018.** Anoniem, 2018 'Leestijd', *Leesmonitor*, 2018 <https://www.leesmonitor.nu/nl/leestijd>
- Leeuwarder Courant 1987.** Anoniem, 1987 'Candlelight', *Leeuwarder Courant*, 24 juni 1987.
- Leeuwarder Courant 1988.** Anoniem, 1988 'Lente bij "Candlelight"', *Leeuwarder Courant*, 21 maart 1988, p. 2.
- Leeuwarder Courant, 1991** 'Jean Pierre Rawie', *Leeuwarder Courant*, 22 november 1991, p. 3.
- Van Leeuwen 2018.** Joke van Leeuwen, 2018 'Ruimte voor woorden. Visser-Neerlandiaprijs voor Plint', *Neerlandia* 122.01, p. 26-27.
- Legêne 2005.** Susan Legêne, 2005 'Canon van verschil. Musea en koloniale cultuur in Nederland', in: Rob van der Laarse (red.), 2005 *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam: Het Spinhuis.
- Leidse Courant 1992.** Anoniem, 1992 'Trek eens een gedicht aan', *Leidse Courant*, 6 mei 1992.
- Leidsch Dagblad 2017.** Anoniem, 2017 'Muurgedicht onthuld, Wolkers is terug in Oegstgeest', *Leidsch Dagblad*, 26 oktober 2017, https://www.leidschdagblad.nl/cnt/dmf20180926_2656348/muurgedicht-onthuld-wolkers-is-terug-in-oegstgeest
- Van Lennep & Ter Gouw 1867.** Jacob van Lennep & Johannes ter Gouw, 1867 *De Uithangteekens. In verband met Geschiedenis en Volksleven beschouwd*, Amsterdam: Gebroeders Kraay.
- Lerner 2016.** Ben Lerner, 2016 *The Hatred of Poetry*, Londen: Fitzcarraldo Editions.
- De Letters van Utrecht 2012.** Anoniem, 2012 'Lettertype', *De Letters van Utrecht*, 2012, <https://www.delettersvanutrecht.nl/uitleg/lettertype-de-letter-van-utrecht/>
- Lewis 2009.** Mark Lewis, 2009 'The Word Made Flesh', *Forbes*, 13 augustus 2009, <https://www.forbes.com/2009/08/12/tattoos-quotations-quotes-opinions-body-art.html#3c568fd12749>
- Lezeres des Vaderlands 2016.** Anoniem, 2016 'Door mijn leesbril', *De Groene Amsterdammer* 9, 2 maart 2016, <https://www.groene.nl/artikel/door-mijn-leesbril>
- Libelle 2017.** Anoniem, 2017 'Catch of the day. Poëzie op je panty', *Libelle*, juli 2017, <https://www.libelle.nl/lifestyle/catch-day-poezie-op-je-panty/>
- Libris 2013.** Anoniem, 2013 'Paspoothoesje Plint. Herinnering aan Holland', *Libris*, 1 september 2013, <https://www.libris.nl/boek/?authortitle=h-marsman/paspoothoesje-plint-herinnering-aan-holland-h-marsman-4190--9789059305663>
- Lie 2013.** Eddy Lie, 2013 'Onthulling van het muurgedicht "Ontmoeting"', *Eddy Aloen-Aloen*, 15 mei 2013, <http://eddy.aloen-aloen.nl/news/50/79/Onthulling-van-het-muurgedicht-Ontmoeting.html>
- Lieske 1988.** Thomas Lieske, 1988 'Poëziekroniek. Maximaal und moritz!', *Tirade* 32.319, p. 564-585.

- Lievens & Waege 2009.** John Lievens & Hans Waege (red.), 2009 *Participatie in Vlaanderen I. Basisgegevens van de Participatiesurvey 2009*, Leuven/Den Haag: Acco.
- Limburgs Dagblad 1992.** Anoniem, 1992 'Candlelight voortaan bij Sky Radio', *Limburgs Dagblad*, 4 februari 1992, p. 7.
- Van Linge 2017.** Dorien van Linge, 2017 'Thuis tatoeëren wordt steeds populairder', *de Volkskrant*, 2 oktober 2017, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/thuis-tatoeeren-wordt-steeds-populairder-klinkt-gevaarlijk-is-het-ook~bc16ddc6/>
- Van der List 2017.** Gerry van der List, 2017 'Dichters op straat', *Elsevier*, 2 september 2017, p. 70-71.
- Literatuurmuseum z.j.** Anoniem, z.j. 'J.C. Bloem', *Literatuurmuseum*, z.j., <http://literatuurmuseum.nl/overzichten/activiteiten-tentoonstellingen/pantheon/jc-bloem>
- Llewelyn 2017.** Susan Llewelyn, 2017 *Poetica. Volume I*, By Me Poetry.
- Llewelyn 2019.** Susan Llewelyn, 2019 *Poetica. Volume II*, By me Poetry.
- Van Loon 2013.** Marissa van Loon, 2013 'Dichter op Facebook, Instagram én festivals', *The Post Online*, 19 juni 2013, <https://cult.tpo.nl/2013/06/19/dichter-op-facebook-instagram-en-festivals/>
- Van Looy & Van Heusden 2003.** Jan Van Looy & Barend van Heusden, 2003 'Literatuur en nieuwe media', *Spiegel der Letteren* 45.4.
- Lord Byron 1831.** Lord Byron, 1831 *The Complete Works of Lord Byron*, Parijs: Galignani.
- Mackenzie Owen 2006.** John Mackenzie Owen, 2006 'Authenticity and Objectivity in Scientific Communication. Implications of Digital Media', in: Sonja Neef, José van Dijck & Eric Ketelaar (red.), 2006 *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 60-75.
- Manovich 2015.** Lev Manovich, 2015 'Subjects and Styles in Instagram Photography (Part I)', in: Lev Manovich, 2015 *Instagram and Contemporary Image*, Manovich.net, december 2015, http://manovich.net/content/04-projects/091-subjects-and-styles-in-instagram-photography-part-1/lm_instagram_article_part_1_final.pdf
- Manovich 2016.** Lev Manovich, 2016 'Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity (and also photography, design, Kinfolk, kpop, hashtags, mise-en-scène, and состояние) (Part IV)', in: Lev Manovich, 2015 *Instagram and Contemporary Image*, Manovich.net, mei 2016, <http://manovich.net/content/04-projects/094-notes-on-instagrammism-and-mechanisms-of-contemporary-cultural-identity/notes-on-instagrammism.pdf>
- Mantzavinos 2016.** Chrysostomos Mantzavinos, 2016 'Hermeneutics', *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 22 juni 2016, <https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>
- Mareel 2013.** Samuel Mareel, 2013 'Performing Dutch Rederijker Lyric. Eduard De Dene and his Testament Rhetoricael (1562)', *Modern Language Review* 108.4, p. 1199-1220.
- Mareel 2017.** Samuel Mareel, 2017 'Tekens aan de wand. Het ophangen, lezen en verdwijnen van gebeden en gedichten in katholieke religieuze ruimtes (15de-16de eeuw)', *Spiegel der Letteren* 59.2-3, p. 231-259.
- Mareel & Van der Starre 2017.** Samuel Mareel & Kila van der Starre, 2017 'Buiten het boek', *Spiegel der Letteren* 59.2-3, p. 161-169.
- Mark 2014.** Joshua J. Mark, 2014 'The World's Oldest Love Poem', *Ancient*, 13 augustus 2014, <https://www.ancient.eu/article/750/the-worlds-oldest-love-poem/>
- Marnell 2019.** Emma Marnell, 2019 'Insta poets. Reviving the poetry industry?', *Medium*, 5 maart 2019, <https://medium.com/digital-publishing-strategy/insta-poets-reviving-the-poetry-industry-ca5babbcca50>

- Martel 2016.** Sara Martel, 2016 'Commemorative Tattoos as Visual-Material Media', in: Deborah Davidson (red.), 2016 *The Tattoo Project. Commemorative Tattoos, Visual Culture, and the Digital Archive*, Toronto: Canadian Scholars, p. 31-38.
- Martin 2016.** Mayo Martin, 2016 'From refugee to poetry. Meet Lang Leav, literature's online sensation', *Channel News Asia*, 8 december 2016, <https://www.channelnewsasia.com/news/lifestyle/from-refugee-to-poetry-meet-lang-leav-literature-s-online-sensat-8193450>
- Martineau 2017.** Paris Martineau, 2017 'How Twitter Turned a Bizarre Poetry Book of Vines Into a No. 1 Amazon Best Seller', *New York Magazine*, 16 november 2017, <https://nymag.com/intelligencer/2017/11/how-a-bizarre-vine-poetry-book-became-an-amazon-best-seller.html>
- Mathijsen 1987.** Marita Mathijsen, 1987 *Het literaire leven in de negentiende eeuw*, Groningen: Noordhoff.
- Matsier 1998.** Nicolaas Matsier, 1998 'Publieke poëzie: teksten die de stad te lezen geeft', in: Nicolaas Matsier, 1998 *Een sluimerend systeem*, Amsterdam: De Bezige Bij, p. 182-188.
- Matsier e.a. 1993.** Nicolaas Matsier, Cyrille Offermans, Willem van Toorn & Jacq Vogelaar, 1993 *Het literair klimaat 1986-1992*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Maxwell-Stewart & Bradley 1997.** Hamish Maxwell-Stewart & James Bradley, 1997 "'Behold the Man". Power, Observation and the Tattooed Convict', *Australian Studies* 12, p. 71-91.
- Maxwell-Stewart & Duffield 2000.** Hamish Maxwell-Stewart & Ian Duffield, 2000 'Skin Deep Devotions. Religious Tattoos and Convict Transportation to Australia', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 118-135.
- McCorquodale 2010.** Amanda McCorquodale, 2010 'Are Literary Tattoos Mainstream? Miami's Eva Talmadge Talks Ink and Books', *Miami New Times*, 11 november 2010, <https://www.miaminewtimes.com/arts/are-literary-tattoos-mainstream-miamis-eva-talmadge-talks-ink-and-books-6488657>
- McGann 1991.** Jerome J. McGann, 1991 *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press.
- McHugh 2015.** Molly McHugh, 2015 'Turns Out There Are a Lot of Academics Studying Photo Filters', *Wired*, 24 mei 2015, <https://www.wired.com/2015/05/instagram-filters/>
- McIntosh Snyder & Welsch 2005.** Jane McIntosh Snyder & Camille-Yvette Welsch, 2005 *Sappho*, New York: Chelsea House Pub.
- McNish 2018.** Hollie McNish, 2018 'PN Review', *Hollie Poetry*, 21 januari 2018, <https://holliepoetry.com/2018/01/21/pn-review/>
- Van Mechelen 1964.** Frans Van Mechelen, 1964 *Vrijtijdsbesteding in Vlaanderen. Een sociologisch onderzoek bij de actieve Nederlandstalige bevolking van België (Deel 1)*, Antwerpen: S.M Ontwikkeling /KU Leuven.
- Van Mechelen 1966.** Frans Van Mechelen, 1966 *Vrijtijdsbesteding in Vlaanderen. Onderzoek naar de vrijetijdsbestedingspatronen in drie sociale categorieën: leeftijd, socia-professionale categorie en schoolse vorming (Deel 2)*, Antwerpen: S.M Ontwikkeling/KU Leuven.
- Van Mechelen 1967.** Frans Van Mechelen, 1967 *Vrijtijdsbesteding in Vlaanderen. Een onderzoek naar de weekendbesteding van de gezinnen in de winterperiode 1964-1965 (Deel 3)*, Antwerpen: S.M Ontwikkeling/KU Leuven.
- Meeuse 2000.** Piet Meeuse, 'Bij dit nummer', *Raster* 92.

- Mei Architects 2016.** Anoniem, 'Woontoren "De Verkenner"'. Poortwachter voor Kanaleneiland', *Mei-Arch*, 2016, <https://mei-arch.eu/projecten-archieef/woontoren-de-verkenner/>
- Meijer 1988.** Maaïke Meijer, 1988 *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*, Amsterdam: Sara/Van Genneep.
- Meijer 2018.** Maaïke Meijer (samensteller), 2018 *De 100 beste gedichten van 2018. Voor de VSB Poëzieprijs*, Amsterdam: Arbeiderspers.
- Merton 1968.** Robert K. Merton, 1968, 'The Matthew Effect. The reward and communication systems of science are considered', *Science* 159.3810, p. 56-63.
- Mesman 2009.** Leo Mesman, 2009 'Plint doet mooie dingen', *Nationale Boekenblog*, 16 september 2009, <http://www.nationaleboekenblog.nl/nieuws/jubileumposters-plint/>
- Metro 2016.** Anoniem, 2016 'Versjes van Lars. Liefhebben op rijm', *Metro*, november 2016, <https://www.metronieuws.nl/lifestyle/interviews/2016/11/versjes-van-lars-liefhebben-op-rijm>
- Meuldijk 2013.** Belinda Meuldijk, 2013 *Alle songteksten*, Brave New Books.
- Meulenhoff 2018.** Anoniem, 2018 *Najaarsaanbieding 2018*, Amsterdam: Meulenhoff.
- Middag 1997.** Guus Middag, 1997 'Ida Gerhardt 1905-1997. Een dapper dichteres, steil en streng', *NRC Handelsblad*, 16 augustus 1997.
- Middag 2005.** Guus Middag, 2005 'Poesjkins kaarslicht', *NRC Handelsblad*, 23 september 2005, <https://www.nrc.nl/nieuws/2005/09/23/poesjkins-kaarslicht-10630249-a525123>
- Mientjes 2013.** Alexandra Mientjes, 2013 'Is Amsterdam Turning Into A Museum?', *Pop-Up City*, 8 augustus 2013, <https://popupcity.net/observations/is-amsterdam-turning-into-a-museum/>
- De Mik 1987.** K. de Mik, 1987 'Zit je als homo goed bij de AVRO?', *Nieuwsblad van het Noorden* 27 juni 1987, p. 43.
- Miller 2018.** E. Ce Miller, 2018 'Are "InstaPoets" Destroying The Art Form Or Reviving It? A Defense Of Social Media Poetry', *Bustle*, 21 maart 2018, <https://www.bustle.com/p/are-instapoets-destroying-the-art-form-reviving-it-a-defense-of-social-media-poetry-8530426>
- Milnor 2014.** Kristina Milnor, 2014 *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford: OUP Oxford.
- Mödersheim 1996.** Sabine Mödersheim, 1996 'Skin Deep – Mind Deep. Emblematics and Modern Tattoos', in: Peter M. Daly, John Manning & Marc van Vaecck (red.), 1996 *Emblems from Alciano to the Tattoo. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August 1996*, Turnhout: Brepols, p. 307-333.
- Moeyaert 2006.** Bart Moeyaert, 2006 'Vrouw en kind', *Antwerpen Boekenstad*, 2006, <https://www.antwerpenboekenstad.be/stadsdichters/3/bart-moeyaert/gedichten/73/3-vrouw-en-kind>
- Möhlmann 2018.** Thomas Möhlmann, [Facebookpost door Thomas Möhlmann], 12 september 2018, *Facebook*, <https://www.facebook.com/thomas.mohlmann>
- Molegraaf 2007.** Mario Molegraaf, 2007 *Ik wou wel weer een beetje ziek zijn. Honderd gedichten waarvan je beter wordt*, Amsterdam: Bert Bakker.
- Monach 1974.** Greta Monach, 1974 *Compoëzie*, Culemborg: Samson Automatiserings Service Centrum bv.
- Monna 1999.** Janna Monna, (red.), 1999 *Gedicht aan de reiziger*, Rotterdam: Aristos.
- Monroe 1930.** Harriet Monroe, 1930 'The Radio and the Poets', *Poetry* 36.1, p. 32-35.
- Montgomery & Parks 2001.** Diane Montgomery & Deborah Parks, 2001 'Tattoos. Counseling the Adolescent', *Journal of Pediatric Health Care* 15.1, p. 14-19.

- Morall 2012.** Adrew Morrall, 'Inscriptional Wisdom and the Domestic Arts in Early Modern Northern Europe', in: Natalia Filatkina, Birgit Ulrike Münch & Ane Kleine-Engel (red.), *Konstruktion, Manifestation und Dynamik der Formelhaftigkeit in Text und Bild. Historische Perspektiven und moderne Technologien*, Trier: Universität Trier, p. 121-138.
- Morre 2015.** Merel Morre, 2015 'Gevelpoëzie in Eindhoven. Beter laat dan nooit', *Merel Morre*, 26 september 2015, <https://merelmorre.wordpress.com/2015/09/26/gevelpoezie-in-eindhoven-beter-laat-dan-nooit/>
- Mos & Schenk 1975.** H.M. Mos & M.G. Schenk (red.), 1975 *Geuzenliedboek 1940-1945*, Amsterdam: Buijten & Schipperheijn.
- Mourits 2001.** Bertram Mourits, 2001 *Poëzie en poëtica van de Zestigters in de context van het postmodernisme*, Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Mourits 2002.** Bertram Mourits, 2002 'Een totale show. Over poëzie en voordracht', *Nederlandse letterkunde* 7.4, p. 322-342.
- Mulder 2004.** Herman Mulder, 2004 'Middel nederlandse rijmspreuken. Iets over vloertegels, doodkisten en Latijnse voorbeelden', *Queeste*, 2004, p. 44-54.
- Murray 2000.** Les Murray, 2000 'Een pleidooi voor de poëzie', *Raster* 92, p. 153-167.
- Myers 2016.** Greg Myers, 2016 'Everyday Oracles. Authors on Twitter', *Celebrity Studies* 7.4, p. 476-492.
- Naji e.a. 2019.** Jeneen Naji, Ganakumaran Subramaniam & Goodith White, 2019 'Literature and Reading Communities', in: Jeneen Naji, Ganakumaran Subramaniam & Goodith White, 2019 *New Approaches to Literature for Language Learning*, Basel: Springer Nature Switzerland AG, p. 129-148.
- Nasr 2012.** Ramsey Nasr, 2012 *Hier komt de poëzie!*, Amsterdam: Rubinstein.
- Neef 2000.** Sonja Neef, 2000 *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens 'De feesten van angst en pijn'*, Amsterdam: ASCA.
- Neef 2006.** Sonja Neef, 2006 'Perfor/m/ative Writing. Tattoo, Mark, Signature', in: Sonja Neef, José van Dijk & Eric Ketelaar (red.), 2006 *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 221-236.
- Nickel 2011.** Beatrice Nickel, 2011 'Poetry gets into the city. Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt', *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 3, <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city>
- Nieuweboer 1986.** Adèle Nieuweboer, 1986 'Medeleven volgens voorschrift en verzen op bestelling. Achttiende-eeuwse gelegenheidsgedichten', *Literatuur* 3, p. 15-22.
- Nieuwsblad 2011.** Anoniem, 2011 'Zulte laat monument Reve verbeteren', *Nieuwsblad*, 2 mei 2011, https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20110502_153
- Nieuwsblad 2012.** Anoniem, 2012 'Aangrijpend gedicht op Kouter komt terug', *Nieuwsblad*, 11 september 2012, https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20120910_00290763
- Nieuwsblad van het Noorden 1978.** Anoniem, 'Jan van Veens "Candlelight" moet stoppen', *Nieuwsblad van het Noorden*, 11 september 1978.
- Nightingale 2011.** Virginia Nightingale, 2011 'Introduction', in: Virginia Nightingale (red.), 2011 *The Handbook of Media Audiences*, Chichester: Blackwell Publishing Ltd.
- Nijssen 1997.** Peter Nijssen, 1997 'Huurkolom. Iets over het gebruik van poëzie (en over troost en wanhoop, geloof ik)', *Woordwerk* 15.59, p. 40.
- Noordzij 1957.** Nel Noordzij, 1957 *Nederlandse dichters na 1900*, Amsterdam: Bezige Bij.

- NPD 2018.** Anoniem, 2018 'April is National Poetry Month in bookstores – and on social media, too', *NPD*, 5 april 2018, <https://www.npd.com/wps/portal/npd/us/news/press-releases/2018/instapoets-rekindling-u-s--poetry-book-sales--the-mpd-group-says/>
- NRC 1986.** Anoniem, 'Plint op stations', *NRC Handelsblad*, 1 juli 1986.
- NRC 1993a.** Anoniem, 1993 "'Taboetje" doorbroken. Foto van dode', *NRC Handelsblad*, 14 juli 1993.
- NRC 1993b.** Anoniem, 1993 'Rouwadvertenties krijgen vaker persoonlijk tintje', *NRC Handelsblad*, 20 juli 1993.
- NRC Media z.j.** Anoniem, z.j. 'Familieberichten', *NRC Media*, z.j., <https://www.nrcmedia.nl/wp-content/uploads/2017/05/2017.NRC-Familieberichten.pdf>
- Nu.nl 2008.** Anoniem, 2008 'Jan van Veen terug met Candlelight', *Nu*, 15 mei 2008, <https://www.nu.nl/achterklap/1567912/jan-van-veen-terug-met-candlelight.html>
- Nu.nl 2018.** Anoniem, 2018 'Tim Hofman tekent contract voor twee nieuwe boeken', *Nu*, 4 april 2018, <https://www.nu.nl/cultuur-overig/5206247/tim-hofman-tekent-contract-twee-nieuwe-boeken.html>
- Obbema 2018.** Fokke Obbema, 2018 'Leven van schrijven: wie kan dat nog?', *de Volkskrant*, 4 augustus 2018.
- Oberon 2016.** Marleen Kieft & Geertje Damstra, 2016 *Lees- en literatuuronderwijs in havo/vwo*, Amsterdam: Stichting Lezen (Oberon).
- Oegema 2016.** Jan Oegema, 2016 'Dichterwording. Ademhalen diep uit het oor', in: Jan Oegema, 2016 *Diep uit het oor. Taal en poëzie in de retraites van het Open klooster*, Nijmegen: Vantilt, p. 11-47.
- Oettermann 2000.** Stephan Oettermann, 2000 'On Display. Tattooed Entertainers in America and Germany', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 193-211.
- Omroep Brabant 2003.** Anoniem, 2003 'Dichtregel bij provinciegrenzen', *Omroep Brabant*, 18 augustus 2003, <https://www.omroepbrabant.nl/nieuws/20154/Dichtregel-bij-provinciegrenzen>
- Onkenhout 2018.** Paul Onkenhout, 2018 'Kaarsje aan, flesje wijn erbij. Jan van Veen (dé stem van radioprogramma Candlelight) kiest', *de Volkskrant*, 13 februari 2018.
- Onsitepoetry.eu.** Anoniem, z.j., 'On-Site Poetry', *On-Site Poetry*, z.j., <http://www.onsitepoetry.eu/>
- Van Oostendorp 2012.** Marc van Oostendorp, 2012 'Het einde van de poëzie', *Neerlandistiek*, 29 augustus 2012, <https://www.neerlandistiek.nl/2012/08/het-einde-van-de-poezie/>
- Oosterling 2002.** Henk Oosterling, 2002 'Karakter, identiteit, herkenbaarheid', *Galerie Inter*, 23 oktober 2002. <http://www.galerie-inter.de/kimmerle/framehohogstad2002.htm>
- Orr 2015.** David Orr, 2015 'Toward an Oral Art', *The New York Times*, 17 mei 2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/17/books/review/toward-an-oral-art.html>
- Van Os 2001.** Pieter van Os, 2001 'Dichten zonder uitgever', *De Groene Amsterdammer*, 21 juli 2001.
- Otto 2017.** Richard Otto, 2017 'Jan van Veen over 50 jaar Candlelight', *Spreekbuis*, 21 oktober 2017, <http://www.spreekbuis.nl/jan-van-veen-over-50-jaar-candlelight>
- Overheid Vlaanderen 2019.** Anoniem, 2019 'Als muren spreken konden. Charlotte Van den Broeck', 2019, <https://overheid.vlaanderen.be/nieuws/als-muren-spreken-konden>
- Ozon 2004.** Diana Ozon, 2004 'Compoëzie', *Diana Ozon*, 29 februari 2004, <https://www.diana-ozon.nl/?e=60>
- Paardekooper-Bathmen 1993.** Jos Paardekooper-Bathmen, 1993 "'In plaats van kaarten". Taal van rouwadvertenties', *Onze Taal* 1993.6, p. 123-124.

- Paeshuyse 2015.** Wim Paeshuyse, 2015 'Proefbuispoëzie 1. Eënnachtpracht', *Startkabels*, 12 april 2015, <http://startkabels.blogspot.com/2015/04/proefbuispoezie-1-eennachtpracht.html>
- Pâquet 2019.** Lili Pâquet, 2019 'Selfie-Help. The Multimodal Appeal of Instagram Poetry', *The Journal of Popular Culture* 52.2, 15 april 2019, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/jpcu.12780>
- Parikka 2012.** Jussi Parikka, 2012 *What Is Media Archaeology?*, Cambridge: Polity Press.
- Van der Pas 2009.** Jacqueline van der Pas, 2009 'Uitdaging op Gedichtendag. Postzegels met een gedicht', *Postzegelblog*, 29 januari 2009, <https://www.postzegelblog.nl/2009/01/29/uitdaging-op-gedichtendag-postzegels-met-een-gedicht/>
- Pauwels 2013.** Guy Pauwels, 2013 *Meting van cultuurparticipatie in de SCV-survey*, Brussel: Vlaamse Regering.
- Peacock 1996.** Molly Peacock, 1996 *Poetry in Motion. 100 Poems from the Subways and Buses*, New York: W W Norton & Co Inc.
- Van Peer e.a.** Willie van Peer, Frank Hakemulder & Sonia Zyngier, 2012 *Scientific Methods for the Humanities*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Peppelenbos 2012.** Coen Peppelenbos, 2012 'Bond tegen het centreren van poëzie (3)', *Coen Peppelenbos*, 1 mei 2012, <http://coenpeppelenbos.blogspot.nl/2012/05/bond-tegen-het-centreren-van-poezie-3.html>
- Peppelenbos 2016.** Coen Peppelenbos, 2016 'De beste verkochte bundels tijdens de Poëzieweek (zonder harde cijfers)', *Tzum*, 15 februari 2016, <https://www.tzum.info/2017/02/nieuws-beste-verkochte-bundels-tijdens-poezieweek-zonder-harde-cijfers/>
- Perquin 2011.** Ester Naomi Perquin, 2011 'Het geheim van Candlelight', *Awater* 2011.10, p. 9.
- Peters 2015.** Ernst Jan Peters, 2015 'Het dichtstbedichte stukje rijmrijk', *Rijmrijk*, 1 november 2015, <https://hetrijmrijk.wordpress.com/2015/11/01/het-dichtstbedichte-stukje-rijmrijk/>
- Peters 2017.** Arjan Peters, 2017 'Bij Hofman geen ritme, geen gedachte, geen muziek', *de Volkskrant*, 4 februari 2017, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/bij-hofman-geen-ritme-geen-gedachte-geen-muziek~b78aa99c/>
- Peters 2019.** Arjan Peters, 2019 'Je zal maar in de zomer onder Lars van der Werf liggen, en te horen krijgen dat je een reigertje bent', *de Volkskrant*, 1 februari 2019.
- Pfeijffer 2000.** Ilya Leonard Pfeijffer, 2000 'De mythe van de verstaanbaarheid', *Bzzletin* 30.274, 2000, p. 74-87.
- Pfeijffer 2007.** Ilya Leonard Pfeijffer, 2007 'Het nut van de poëzie', *Awater* 2007.3, p. 18-21.
- Pfeijffer 2016.** Ilya Leonard Pfeijffer, 2016 *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten*, Amsterdam: Prometheus.
- Philippa 2009.** Marlies Philippa, 2009 lemma 'literatuur', *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, Leiden: Instituut voor Nederlandse Lexicologie.
- Piepenbring 2015.** Dan Piepenbring, 2015 'The Sound of a Voice That Is Still', *The Paris Review*, 7 mei 2015.
- Pieterse 2008.** Saskia Pieterse, 2008 *De buik van de lezer. Over spreken en schrijven in Multatuli's Ideën*, Nijmegen: Vantilt.
- Plate 2007.** Liedeke Plate, 2007 'Bearing Witness. Gender and the Poetry of 9/11', *Women's Studies* 37.1, p. 1-16.
- Pleij 1984.** Herman Pleij, 1984 *Het literaire leven in de middeleeuwen*, Groningen: Noordhoff.
- Pleij 2006.** Herman Pleij, 2006 'De geletterde stad en de literatuur van de Late Middeleeuwen', *Spiegel der Letteren* 48.2, p. 121-134.

Pleij 2007. Herman Pleij, 2007 *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam: Bert Bakker.

Plintbrochures 1997, 2000, 2005, 2006, 2009, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020. Uitgegeven door Stichting Plint, geraadpleegd in het Plintarchief en in de privécollectie van de auteur.

Poëziecentrum 2014. Anoniem, 2014 'Verkoop van poëzie in Vlaanderen zit opnieuw in de lift', *Poëziecentrum*, 23 januari 2014, <http://www.poeziecentrum.be/nieuws/verkoop-van-poezie-vlaanderen-zit-opnieuw-de-lift>

PoezierouteWassenaar.nl. Anoniem, z.j. 'Welkom op de website Poëzieroute Wassenaar', *Poezieroute Wassenaar*, z.j. <https://www.poezieroutewassenaar.nl/>

Poëzieweek 2018. Anoniem, 2018 'Verkoop poëziebundels stijgt met bijna 70% tijdens de Poëzieweek', *Poëzieweek*, 23 februari 2018, <https://www.poezieweek.com/verkoop-poeziebundels-stijgt-bijna-70-tijdens-poezieweek/>

Polak 1994. Bob Polak, 1994 'Dichters in het zwarte kader', *Poëzie Centraal. Boekenweekmagazine*, maart 1994, Amsterdam: CPNB, p. 14-15.

Van Poppel 2017. Ad Van Poppel, 2017 'België telt een half miljoen tatoeages per jaar', *Knack*, 10 augustus 2017, <https://trends.knack.be/economie/ondernemen/belgie-telt-een-half-miljoen-tatoeages-per-jaar/article-normal-886613.html>

Pullen 1993. Karin Pullen, 1993 *De laatste tekst. Handreiking bij het opstellen van rouwadvertenties en -kaarten*, Apeldoorn: Auctor.

Put 2018. Frans Put, 2018 'Gedichten', Frans Put, 2018, http://fransput.nl/?page_id=2

Qureshi 2015. Huma Qureshi, 2015 'How do I love thee? Let me Instagram it', *The Guardian*, 23 november 2015.

De Raad 2018. Anoniem, 2018 *De daad bij het woord. Sectoradvies Letteren en bibliotheken*, De Raad voor Cultuur, 30 april 2014, <https://www.raadvoorcultuur.nl/documenten/adviezen/2018/04/30/advies-de-daad-bij-het-woord>

Van Raak 1999. Cees van Raak, 1999 *De poëzie lacht op straat. Gebeitelde gedichten in Tilburg*, Syntax.

Radio.nl 2014a. Anoniem, 2014 'Volop Valentijn bij radiostations', *Radio*, 10 februari 2010, <http://radio.nl/70837/volop-valentijn-bij-radiostations>

Radio.nl 2014b. Anoniem, 2014 'Jeroen van der Boom wordt presentator Candlelight op 100% NL', *Radio*, 4 september 2014, <http://radio.nl/795849/jeroen-van-der-boom-wordt-presentator-candlelight-op-100nl>

Radio.nl 2017. Anoniem, 2017 '100% NL gestopt met Jan van Veen's Candlelight', *Radio*, 27 december 2017, <http://radio.nl/815101/100-nl-gestopt-met-jan-van-veens-candlelight>

Radio.nl 2018. Anoniem, 2018 'Candlelight met Jan van Veen in augustus terug op Radio M', *Radio*, 23 juli 2018, <http://radio.nl/816522/candlelight-met-jan-van-veen-in-augustus-terug-op-radio-m>

Rainie e.a. 2012. Lee Rainie, Joanna Brenner & Kristen Purcell, 2012 'Photos and Videos as Social Currency Online', *Pew Research Center*, 13 september 2012, <https://www.pewresearch.org/internet/2012/09/13/photos-and-videos-as-social-currency-online/>

Ramon 2014. Renaat Ramon, 2014 *Vorm & Visie. Geschiedenis van de concrete en visuele poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Gent: Poëziecentrum.

Rapolavicius 2015. Gediminas Rapolavicius, 2015 '18-Year-Old Model Edits Her Instagram Posts To Reveal The Truth Behind The Photos', *Bored Panda*, 3 november 2015, <https://www.boredpanda.com/truth-behind-instagram-social-media-not-real-life-essena-oneill/>

- Reints 1996.** Martin Reints, 1996 'Onder nachtgewolkten verward treurspel', *Trouw*, 9 maart 1996.
- Reformatisch Dagblad 2012.** Anoniem, 2012 'Rutger Kopland wist te ontroeren met zijn poëzie', *Reformatisch Dagblad*, 16 juli 2012.
- Remmerswaal 2015.** Jan Remmerswaal, 2015 *Persoonsdynamica. Professioneel omgaan met emoties*, Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- Reyniers & Van Perre 1990.** Johan Reyniers & Els Van Perre, 1990 "'De visie van Brems op poëzie is kleinburgerlijk". Dirk van Bastelaere en Saint-Amour', *Veto* 16.19, 12 februari 1990, p. 7.
- De Ridder 2014.** Matthijs de Ridder, 2014 *Behoud de Begeerte. Een literaire geschiedenis 1984-2014*, Antwerpen: De Bezige Bij.
- De Ridder 2016.** Matthijs de Ridder, 2016 'De drager is irrelevant/Red de drager', *Dietsche Warend & Belfort* 161.2, p. 55-59.
- Rigney 2005.** Ann Rigney, 2005 'De herinnering aan Scott. Literatuur, erfgoed, mobiliteit', in: Rob van der Laarse (red.), 2005 *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam: Het Spinhuis, p. 88-101.
- Rigney 2017.** Ann Rigney, 2017 *The Afterlives of Walter Scott. Memory on the Move*, Oxford: Oxford University Press.
- Van Rij 2019.** Sanne van Rij, 2019 'Waarom dichten opeens de (Instagram)mode is', *Metro Nieuws*, 24 januari 2019, <https://www.metronieuws.nl/lifestyle/2019/01/waarom-dichten-opeens-de-instagrammode-is>
- Rijksmuseum z.j.** Anoniem, z.j. 'Kinderen der zee, Jozef Israëls, 1872', *Rijksmuseum*, z.j., <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2382>
- Rijghard 2004.** Ron Rijghard, 2004 'Poëzie om te kussen', *NRC Handelsblad*, 26 november 2004.
- Rijghard 2006.** Ron Rijghard, 2006 'De dorpsomroeper is terug', *NRC Handelsblad*, 10 maart 2006.
- Rijghard 2007.** Ron Rijghard, 2007 'Ik heb een dichter nodig', *NRC Handelsblad*, 29 juni 2007.
- Van Rijdsdijk 1977.** Mink van Rijdsdijk, 1977 *Liever geen bezoek, geen bloemen, maar daarna?*, Kampen: J.H. Kok.
- Roach 2012.** Mary Roach, 2012 'Voorwoord', in: Carl Zimmer (red.), 2012 *Tattoos. Wetenschap*, Kerkdriel: Librero.
- Robinson 2017.** Jessica Robinson, 2017 'Meet the Canadian Instagram Poet Your Fave Celebs Can't Get Enough Of', *Flare*, 13 juli 2017, <https://www.flare.com/tv-movies/atticus-poetry-interview/>
- Rodenko e.a. 1977.** Paul Rodenko, Sybren Polet & Gerrit Borgers, 1977 *Dichters van deze tijd*, Amsterdam/Antwerpen: P.N. van Kampen & Zoon/Standaard Uitgeverij.
- De Roder 2001.** Jan de Roder, 2001 'Over nut en nadeel van de poëzie voor het leven', in: Jan de Roder, 2001 *Het onbehagen in de literatuur*, Nijmegen: Vantilt, p. 67-80.
- Roest 1987.** B. Roest, 1987 'De dood in de Middeleeuwse poëzie 1200-1500', *Groniek* 1987.99, p. 53-68.
- Van Rooden 2015.** Aukje van Rooden, 2015 *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rooijackers 2018.** Lisa Rooijackers, 2018 'Al vintage voordat het cool was. Hoe Hugo Claus aantoont dat literatuur trends overstijgt', *Dietsche Warend & Belfort* 163.1, p. 23-28.
- De Roos 2015.** Esther De Roos, 2015 'Poëzie op social media. Vind-ik-leuks voor versjes', *de Volkskrant*, 29 januari 2015, p. 18-19.
- Rorty 1992.** Richard Rorty, 1992 'The Pragmatist's Progress', in: Stefan Collini (red.), 1992 *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 89-108.

- Ros & Van Raak 1997.** Martin Ros & Cees van Raak, 1997 'Letteren en de dood' in: Suzette Haakma (red.), 1997 *Sterven, dood en rouw*, Utrecht: Bureau Studium Generale, p. 103-111.
- Rot 2016.** Jan Rot, 2016 *#stopdetijd*, Ossendrecht: Okapi/Stichting Jan Rot.
- Royal Society for Public Health 2017.** Anoniem, 2017 *#StatusOfMind. Social media and young people's mental health and wellbeing*, Londen: Royal Society for Public Health, 2017, <https://www.rsph.org.uk/our-work/campaigns/status-of-mind.html>
- Rubery 2013.** Matthew Rubery, 2013 'Canned Literature. The Book after Edison', *Book History* 2013.16, p. 215-245.
- Rubin 1988.** Arnold Rubin, 1988 *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Angeles: University of California.
- Rueb 2014.** Thomas Rueb, 2014 'Slim beknibbelen op een uitvaart', *NRC Handelsblad*, 9 augustus 2014.
- Van Ruiten 2017a.** Joep van Ruiten, 2017 'Over gedichten en geheugen', *Dagblad van het Noorden*, 23 februari 2017, p. 40.
- Van Ruiten 2017b.** Joep van Ruiten, 2017 'Fantastisch dat hij dit kan!', *Dagblad van het Noorden*, 10 november 2017, p. 6.
- Ruiter & Smulders 1996.** Frans Ruiter & Wilbert Smulders, 1996 *Literatuur en moderniteit in Nederland, 1840-1990*, Amsterdam: Arbeiderspers.
- RupiKaur.com.** Rupi Kaur, 2020 'FAQ', *Rupi Kaur*, 2020, <https://rupikaur.com/faq/>
- Rusli 2012.** Evelyn M. Rusli, 2012 'Facebook Buys Instagram for 1 Billion Dollars', *New York Times*, 9 april 2012, <https://dealbook.nytimes.com/2012/04/09/facebook-buys-instagram-for-1-billion/>
- Ryan 2004.** Marie-Laure Ryan, 2004 *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Saienni 2016.** Lindsay Saienni, 2016 'Instagram Poets Are Ruining Everything', *Medium*, 26 januari 2016, <https://medium.com/@lsaienni/instagram-poets-are-ruining-everything-i-m-looking-at-you-r-m-drake-ec8332d8bed6>
- Salemans 2016.** Ben Salemans, 2016 'Poëzie razend populair, maar bijna niemand koopt het', *Taalschrift*, 22 januari 2010, <http://taalschrift.org/reportage/005444.html>
- Salman 2017.** Jeroen Salman, 2017 'Vormvast en betekenisvol. Populaire beeldverhalen in de Nederlandse literatuurgeschiedenis', *Spiegel der Letteren* 59.2-3, p. 291-319.
- Schaffer 2018.** Alfred Schaffer, 2018 'Sikangqingetye / Cul-de-zai', *Dietsche Warende & Belfort* 163.1, p. 13-16.
- Scheepmaker 1984.** Nico Scheepmaker, 1984 'Rust nu maar uit. 77 variaties', *Onze Taal* 53.5, p. 78-80.
- Scheepstra 1988.** Dick Scheepstra, 1988 'Candlelight', *Nederlands Dagblad*, 21 januari 1988.
- Scheepstra 1990.** Dick Scheepstra, 1990 'Wie met schoolmeesters omgaat...', *Nederlands Dagblad*, 12 maart 1990, p. 10.
- Scheltema 2013.** Anoniem, 'Sloop 55', *Scheltema*, 2013 <https://www.scheltema.nl/boek/?authorTitle=%2Fsloop-55--9789059305496%2F>
- Schenkeveld-van der Dussen 1984.** M.A. Schenkeveld-van der Dussen, 1984 'Poëzie als gebruiksartikel. Gelegenheidsgedichten in de zeventiende eeuw', in: Marijke Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen: Wolters-Noordhoff, p. 75-92.
- Schiffmacher 2005.** Henk Schiffmacher, 2005 'Voorwoord' in: Maarten Hesselt van Dinter, 2005 *De wereld van tatoeage. Een geïllustreerde geschiedenis*, Amsterdam: KIT Publishers, p. 5-6.

- Schiffmacher 2008.** Henk Schiffmacher, 2008 *Lexicon der tatoeages. Van aarsgewei tot Zwitserland*, Amsterdam: Carrera.
- Schmale 2015.** Jeroen Schmale, 2015 'Hallo Karwei, die tekst is van mij!', *Algemeen Dagblad*, 4 november 2015, <https://www.ad.nl/binnenland/hallo-karwei-die-tekst-is-van-mij~a093ed96/>
- Schotanus 2015.** Yke Schotanus, 2015 'The Musical Foregrounding Hypothesis. How Music Influences the Perception of Sung Language', in: J. Ginsborg, A. Lamont, M. Phillips & S. Bramley (red.), 2015 *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society of the Cognitive Sciences of Music*, Manchester UK: Royal Northern College of Music, p. 724-735.
- Schouten 1989.** Rob Schouten, 1989 'Hoe laat is 't aan den tijd? Enige opmerkingen over de hedendaagse Nederlandse poëzie', *Ons erfdeel* 32.3, p. 337.
- Schouten 1991.** Rob Schouten, 1991 'Het verstand kreeg gelijk. Over de poëzie van Hanny Michaelis', *Ons erfdeel* 34.2, p. 258.
- Schouten 2001.** Rob Schouten, 2001 'Voedsel inslaan of naar Burger King? De gestage ontzuivering van Menno Wigman', *Passionate* 8.5, p. 23-24.
- Schrader 2000.** Abby M. Schrader, 2000 'Branding the Other/Tattooing the Self. Bodily Inscription among Convicts in Russia and the Soviet Union', in: Jane Caplan (red.), 2000 *Written on the Body. The Tattoo in Europe and American History*, Princeton: Princeton University Press, p. 174-192.
- Schram & Steen 2001.** Dick H. Schram & Gerard Steen (red.), 2001 *The Psychology and Sociology of Literature. In Honor of Elrud Ibsch*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- SchrijvenOnline 2017.** Anoniem, 'Universiteit Utrecht lanceert website die straatpoëzie in kaart brengt', *Schrijven Online*, 28 januari 2017, <https://schrijvenonline.org/nieuws/universiteit-utrecht-lanceert-website-die-straatpoezie-in-kaart-brengt>
- Schroeder 2013.** Jonathan E. Schroeder, 2013 'Snapshot Aesthetics and the Strategic Imagination', *Invisible Culture* 2013.18, 31 maart 2013, <http://ivc.lib.rochester.edu/snapshot-aesthetics-and-the-strategic-imagination/>
- Schuyt 1998.** Kees Schuyt, 1998 'Poëzie op straat', *de Volkskrant*, 11 november 1998.
- Schwartz e.a. 2006.** Lisa K. Schwartz, Lisbeth Goble, Ned English & Robert F. Bailey, 2006 *Poetry in America. Review of the Findings*, Chicago: The Poetry Foundation.
- Segers 1970.** Gerd Segers, 1970 '17 notities over het Nieuw Realisme', *Revolver* 3.1, notitie 11.
- Selie 2015.** Marianne Selie, 2015 'Niet gelukkig, in de Dapperstraat', *De Gids* 2015.1, p. 8-10.
- Sennett 1992.** Richard Sennett, 1992 *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York: W. W. Norton & Company.
- Serafinelli 2018.** Elisa Serafinelli, 2018 *Digital Life on Instagram. New Social Communication of Photography*, Bingley: Emerald Group Publishing.
- Shelley Rubin 2007.** Joan Shelley Rubin, 2007 *Songs of Ourselves. The Uses of Poetry in America*, Cambridge: Harvard University Press.
- Shep 2016.** Sydney J. Shep, 2016 'Book', in: Sascha Bru, Ben De Bruyn & Michel Delville (red.), 2016 *Literature Now. Key Terms and Methods for Literary History*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 36-45.
- Siegler 2010.** M.G. Siegler, 2010 'Instagram Launches With The Hope Of Igniting Communication Through Images', *Tech Crunch*, 6 oktober 2010, <https://techcrunch.com/2010/10/06/instagram-launch/>
- Sigvardsson 2017.** Anna Sigvardsson, 2017 'Att läsa fram sig själv. Unga om centrallyrikens betydelse' ('Finding yourself through reading. Young people on the importance of lyric poetry'), *Edda* 104.4, https://www.idunn.no/edda/2017/04/att_lsa_fram_sig_sjlv

- Sijnke z.j.** Peter Sijnke, z.j. *Sprekende gevels. Stadswandeling 10*, Middelburg: Tourist Shop.
- Van der Sijs 2012.** Nicoline van der Sijs, 2012 'Crowdsourcing', *NRC Handelsblad*, 22 december 2012.
- Smith 2005.** Stan Smith, 2005 *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Smithuijsen 2020.** Doortje Smithuijsen, 2020 *Gouden Bergen. Portret van de digitale generatie*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Soen & Huyse 2016.** Violet Soen & Tine Huyse (red.), 2016 *Citizen Science in Vlaanderen. U telt mee?!*, Brussel: Jonge Academie.
- Sonck & Pennekamp 2014.** Nathalie Sonck & Sjoerd Pennekamp, 2014 *Media:Tijd 2014*, Amsterdam/Den Haag: SCP.
- Sonnenschein 2012.** Johan Sonnenschein, 2012 *Kentering wending knik. Dynamiek in modern dichterschap*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Sonnenschein 2016.** Johan Sonnenschein, 2016 'Literatuurvergetelheid', *De Reactor*, 1 juli 2016, <https://www.dereactor.org/teksten/literatuurvergetelheid>
- Sötemann 1985.** A.L. Sötemann, 1985 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie': in: Wiljan van den Akker & Gillis J. Dorleijn (red.), 1985 *Over poëtica en poëzie*, Groningen: Wolters-Noordhoff, p. 77-94.
- Speet 2008.** Fleur Speet, 2008 'Dichten voor eigen parochie. Stadsdichters in Nederland en Vlaanderen', *Ons erfdeel* 51.1, p. 20-29.
- Spencer 2017.** Katie Spencer, 2017 'Politicians could "learn a lot" from the power of poetry', *Sky News*, 28 mei 2017.
- Spies 2000.** Marijke Spies, 2000 'Ter lering en vermaak en zo nog wat', *Raster* 92.
- Van der Staay 1996.** A.J. van der Staay, 1996 'Voorwoord' in: Wim Knulst & Gerbert Kraaykamp, 1996 *Leesgewoonten. Een halve eeuw onderzoek naar het lezen en zijn belagers*, Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau/Den Haag: VUGA, p. 9.
- Stam 2005.** Robert Stam, 2005 'Introduction. The Theory and Practice of Adaptation', in: Robert Stam & Alessandra Raengo (red.), 2005 *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, New York: Blackwell, p. 1-52.
- Stamkot 2017.** Sigrid Stamkot, 2017 'Gedicht bij huis. Straatpoëzie', *VRIJ Magazine (Telegraaf)*, 11 februari 2017.
- De Standaard 2008.** Anoniem, 2008 'De poëzie is dood, leve de poëzie', *De Standaard*, 31 januari 2008, <https://www.standaard.be/cnt/7K1NAJLS>
- De Standaard 2016.** Anoniem, 2016 'Herdenkingskunstwerk ingehuldigd in Maalbeek (met spelfout)', *De Standaard*, 19 juli 2016, https://www.standaard.be/cnt/dmf20160719_02391151
- Standaard Uitgeverij 2018.** Anoniem, 2018 'Siel Verhanneman kruipt na de lancering van haar nieuwe dichtbundel voor jou in haar pen', *Standaard Uitgeverij*, 2018, <http://www.standaarduitgeverij.be/siel-verhanneman-kruipt-na-de-lancering-van-haar-nieuwe-dichtbundel-voor-jou-in-haar-pen/>
- Stanovich 1986.** Keith E. Stanovich, 1986 'Matthew effects in reading. Some consequences of individual differences in the acquisition of literacy', *Reading Research Quarterly* 21.4, p. 360-407.
- Van Stapele 2007.** Saul van Stapele, 2007 'Rapper vol poëzie en mededogen', *NRC Handelsblad*, 13 augustus 2007.
- Van Stapele 2016.** Saul van Stapele, 2016 'Men noemt het straatrap, ik noem het poëzie', *NRC Next*, 27 juli 2016.
- Starik 2017.** F. Starik, 2017 'Lente, ontluik!', *Awater* 2017.1, p. 19-21.

- Van der Starre 2015a.** Kila van der Starre, 2015 'How Viral Poems are Annotated. On "OCD" by Neil Hilborn', *Performance Research* 20.6, p. 58-64.
- Van der Starre 2015b.** Kila van der Starre, 2015 'Belangrijk en gedetailleerd overzicht, maar zonder reflectie', *Spiegel der Letteren* 57.4, p. 455-458.
- Van der Starre 2016.** Kila van der Starre, 2016 'Poëzie verkoopt niet. Over het vaakst gedrukte Nederlandstalige gedicht ooit', *Dietsche Warende & Belfort* 161.2, p. 20-24.
- Van der Starre 2017a.** Kila van der Starre, 2017 *Poëzie in Nederland. Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie*, Amsterdam: Stichting Lezen, <https://www.lezen.nl/publicaties/poezie-in-nederland>
- Van der Starre 2017b.** Kila van der Starre, 2017 'Poetry slam in Nederland en Vlaanderen', *Kunsttijdschrift Vlaanderen* 363, p. 16-19.
- Van der Starre 2017c.** Kila van der Starre, 2017 'Poëzie op posters en kussenslopen. Over de geschiedenis, doelen, selectie en receptie van Stichting Plint', *Spiegel der Letteren* 59.2-3, p. 379-414.
- Van der Starre 2017d.** Kila van der Starre, 2017 'Poëzie in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen wordt voor het eerst in kaart gebracht op straatpoezie.nl', *Over de muur*, 26 juli 2017, <https://overdemuur.org/poezie-in-het-wild-gedichten-in-de-openbare-ruimte-van-nederland-en-vlaanderen/>
- Van der Starre 2018.** Kila van der Starre, 2018 'Poëzie op cd. *De zon en de wereld* (2003) van Arjen Duinker', in: Jeroen Dera & Carl De Strycker (red.), 2018 *Bundels van het nieuwe millennium. Nederlandse en Vlaamse poëzie in de eenentwintigste eeuw*, Nijmegen: Vantilt, p. 68-77.
- Van der Starre 2019a.** Kila van der Starre, 2019 'De non-boekpoëzie en performances van Marcel van Maele', *Deus Ex Machina* 43.168, p. 10-22.
- Van der Starre 2019b.** Kila van der Starre, 2019 'Tim Hofman post voor het eerst een gedicht op Instagram', *Dietsche Warande & Belfort* 164.3, p. 37-48.
- Stassen & Vogels 2005.** Jos Stassen & Mieke Vogels, 2005 'Voorstel van resolutie. Houdende ondersteuning en uitbreiding van het cultureel project "stads- en dorpsdichters" in Vlaanderen', *Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media*, 11 mei 2005, <https://docs.vlaamsparlement.be/docs/stukken/2004-2005/g176-2.pdf>
- Statista 2019.** Anoniem, 2019 'Distribution of Instagram Users Worldwide as of April 2019, by Age Group', *Statista*, 29 April 2019, <https://www.statista.com/statistics/325587/instagram-global-age-group/>
- Van der Steen 2010.** Henri van der, 2010 'En ik kan m'n poëzie kwijt!', *Brabants Dagblad*, 22 december 2010.
- Steenhuis 2011. Peter Henk Steenhuis, 2011 'Rouw in krant weerspiegelt maatschappij', *Trouw*, 6 juni 2011.
- Stelling 2016.** Tamar Stelling, 2016 'Nederland, waterland. Ken je nog een ode aan het water? A la Marsman, Brel of Dorrestijn?', *De Correspondent*, 24 juli 2016, <https://decorrespondent.nl/4979/nederland-waterland-ken-je-nog-een-ode-aan-het-water-a-la-marsman-brel-of-dorrestijn/931348980991-bae506e0>
- Sterck e.a. 1929.** J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller, C.G.N. de Vooy, C.R. de Klerk, B.H. Molkenboer, J. Prinsen J.Lzn. & L. Simons (eds), 1929 *De werken van Vondel. Derde deel 1627-1640*, Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.
- Sterckx 2017.** Leen Sterckx, 2017 'De burger-wetenschappers van Citizen Science', *Sociologie Magazine*, juni 2017, https://www.meertens.knaw.nl/cms/images/Media2017/Citizen_Science.pdf

- Stigter 2000.** Bianca Stigter, 2000 'De beste bomen uit het bos', *Raster* 92.
- Van Strien 1996.** Giel van Strien, 1996 'In den beginne', *Passionate* 3.1, p. 6-8.
- Van Strien 1997.** Ton van Strien, 1997 'Van de wieg tot het graf. Dichten bij gelegenheid', in: Ton van Strien, 1997 *Hollantsche Parnas. Nederlandse gedichten uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam University Press, p. 49-75.
- Strootmann & Polspoel 1990.** M. Strootmann & A.R.M. Polspoel, 1990 *Gids na een overlijden: handleiding voor zakelijke beslissingen en voor verwerking van het verlies*, Utrecht: Landelijk Steunpunt Rouwbegeleiding.
- Struyck 1997.** Amber Struyck, 1997 'Denken over musealisering. Pleidooi voor een theoretisch kader voor historisch onderzoek naar cultuurbehoud', *Boekmancahier* 33, p. 1-6.
- Stuuroop 1992.** Jeanette Stuuroop, 1992 'Radiofaam. Candlelight benut voor pantylijn', *Nieuwsblad van het Noorden*, 10 oktober 1992, p. 33.
- Sullivan 2009.** Nikki Sullivan, 2009 'The Somatechnics of Bodily Inscription. Tattooing', *Studies in Gender and Sexuality* 10, p. 129-141.
- Sundar & Limperos 2013.** S. Shyam & Anthony M. Limperos, 2013 'Uses and Grats 2.0. New Gratifications for New Media', *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 57.4, p. 504-525.
- Supperclub 2014.** Anoniem, 2014 'Im with the Brand: R.M. Drake', *Supperclub Eyewear*, 17 augustus 2014, <http://supperclubeyewear.com/memoir/2014/8/17/im-with-the-brand-rm-drake>
- Sweerts 1682.** Hieronymus Sweerts, 1682 *Koddige en Ernstige Opschriften. Op Luyffens, Wagens, Glazen, Uithangborden, en andere Taferelen*, Amsterdam: Sweerts.
- Systrom 2011.** Kevin Systrom, 2011 'What is the genesis of Instagram?', *Quora*, 12 januari 2011, <https://www.quora.com/Instagram-company/What-is-the-genesis-of-Instagram>
- Szentspály 2018.** Dalma Szentspály, 2018 'Publishing Poetry in 2018. Trends, Tips, and Tricks', *Publish Drive*, 30 juli 2018, <https://publishdrive.com/publishing-poetry-2018/>
- T'Sjoen 2004.** Yves T'Sjoen, 2004 'Oefentocht in het lichtluchtige. De poëzie van Mark van Tongele', *Ons erfdeel* 47.5, p. 774-776.
- Taalunie 2016.** Anoniem, 2016 'Poëzieweek 2016 groot succes in Nederland en Vlaanderen', *Taaluniebericht*, 24 februari 2016, <https://taaluniebericht.org/nieuws/po%C3%ABzieweek-2016-groot-succes-nederland-en-vlaanderen>
- Takken 2019a.** Wilfred Takken, 2019a 'Jan van Veen van Candlelight: "Ik had niks met poëzie"', *NRC Handelsblad*, 11 januari 2019, <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/01/11/ik-had-eerst-niks-met-poezie-a3403262>
- Takken 2019b.** Wilfred Takken, 2019b 'Jan van Veen stopt met Candlelight op Radio 5', *NRC Handelsblad*, 4 februari 2019, <https://www.nrc.nl/nieuws/2019/02/04/radiojan-van-veen-stopt-met-candlelight-op-radio-5-a3652831>
- De Telegraaf 1977.** Anoniem, 1977 'Feliciteit', *De Telegraaf*, 9 mei 1977, p. 7.
- Theunissen 2011.** Jeroen Theunissen, 2011 'Iets over poëzie, vrij schetsmatig', *Jeroen Theunissen*, 11 november 2011, <https://jeroentheunissen.wordpress.com/2011/11/11/iets-over-poezie-vrij-schetsmatig/>
- Thomesen 1994.** H.P. Thomesen, 1994 'Voorwoord', in: Ina Heijting & Paul van der Lee, 1994 *Ijzer zing, stenen luister*, Doetinchem: Gemeente Doetichem, p. 5.
- Thompson 1974.** Denys Thompson, 1974 *The uses of poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiekstra 2005.** Jurgen Tiekstra, 2005 'Je bent pas dichter met een bundel', *de Volkskrant*, 23 november 2005, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/je-bent-pas-dichter-met-een-bundel~b8091c32/>

- Tienhooven 2019.** Gudo Tienhooven, 2019 'Candlelight-presentator Jan van Veen ontslagen', *Algemeen Dagblad*, 4 februari 2019, <https://www.ad.nl/show/candlelight-presentator-jan-van-veen-ontslagen~a20e664f/>
- Tinwei Lam 2010.** Fiona Tinwei Lam, 2010 'Moving Words: How Poetry Got on the Bus', *The Tyee*, 27 september 2010, <https://thetyee.ca/ArtsAndCulture/2010/09/27/MovingWords/>
- Transpoesie 2011.** Anoniem, 2011 'Transpoesie. Lieke Marsman', *Transpoesie*, 2011, http://www.transpoesie.eu/page.php?doc_id=195
- Troch 2014.** David Troch, 2014 'Geneesmiddelenvoorschrift', *David Troch*, 8 juni 2014, <https://davidtroch.wordpress.com/2014/06/08/geneesmiddelenvoorschrift/>
- Trouw 2004.** Anoniem, 2004 'Wilhelmus-tatoeage op 33 mensen', *Trouw*, 14 juni 2004, <https://www.trouw.nl/nieuws/onderkrant-wilhelmus-tatoeage-op-33-mensen~b58b4a00/>
- Turner 2000.** Bryan S. Turner, 2000 'The Possibility of Primitiveness. Towards a Sociology of Body Marks in Cool Societies', in: Mike Featherstone (red.), 2000 *Body Modification*, Londen: Sage, p. 39–50.
- Tweede Kamer 2008.** Anoniem, 2008 'Aan de orde is het debat over de verklaring van de minister-president, de minister van Algemene Zaken, over de internetfilm Fitna', *Tweede Kamer der Staten-Generaal*, 15 april 2008, <https://zoek.officielebekendmakingen.nl/h-tk-20072008-4880-4921.html>
- Vaessens 2005.** Thomas Vaessens, 2005 'Een nieuw medium, een nieuw geluid. Dichters op Internet', *Blind 4*, 27 april 2005, <http://www.ziedaar.nl/article.php?id=212>
- Vaessens 2006.** Thomas Vaessens, 2006 *Ongერიმდ succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*, Nijmegen: Vantilt.
- Vaessens 2013.** Thomas Vaessens, 2013 *Geschiedenis van de moderne Nederlandse letterkunde*, Nijmegen: Vantilt.
- Vanasten 2017.** Stéphanie Vanasten, 2018 'Over materiële, oorspronkelijke literatuur in de openbare ruimte. Het hedendaagse stadsdichterschap en zijn visuele poëziedragers en -installaties, naar een gedicht van Joke van Leeuwen', *Spiegel der Letteren* 59.2-3, p. 361-378.
- Vanasten & Sergier 2016.** Stéphanie Vanasten & Matthieu Sergier, 'Themanummer. Literatuurdragers in de openbare ruimte', *Dietsche Warend & Belfort* 2016.2.
- Vancraeynest 2002.** Bernard Vancraeynest, 2002 'Poëzie op kar en zak. Tom Lanoye tot Guido Gezelle mee met het Kortrijks huisvuil', *Het Nieuwsblad*, 29 april 2002, http://www.nieuwsblad.be/cnt/nbra29042002_026.
- Vansyngel 2018.** Margo Vansyngel, 2018 'Rupi Kaur verzamelde 3,1 miljoen Instagramvolgers. Niet met mooie foto's, maar met poëzie', *De Tijd*, 26 oktober 2018, <https://www.tijd.be/sabato/kunst/rupi-kaur-verzamelde-3-1-miljoen-instagramvolgers-niet-met-mooie-foto-s-maar-met-poezie/10063553.html>
- Varzi 2006.** Roxanne Varzi, 2006 *Warring Souls. Youth, Media, and Martyrdom in Post-Revolution Iran*, Durham: Duke University Press.
- Vasalis & Van Oorschot 2009.** M. Vasalis & Geert van Oorschot, 2009 *Briefwisseling 1951-1987*, Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Van der Vegt 2005.** Han van der Vegt, 2005 'De mythe van het ideale medium. De uitvoeringspraktijk van poëzie', *De Revisor* 32.3-4, p. 134-140.
- Vegter 1990.** J.A. Vegter, 1990 *Rouwadvertenties in Nederlandse kranten, in het bijzonder die met een citaat, een gedicht e.d.*, Veldhoven: eigen beheer.
- Vegter 2015a.** Anne Vegter, 2015 *Jij bent mijn liefste woord*, Amsterdam: Querido.

- Vegter 2015b.** Anne Vegter, 2015 'Het monster van de angst', *Dichter des Vaderlands*, 2015, <https://www.dichterdesvaderlands.nl/gedicht/het-monster-van-de-angst/>
- Van der Velden 2011.** Jolly van der Velden, 2011 'Het lichaam als cultuurdrager. Tatoeages als levend erfgoed', *Traditie*, najaar 2011, p. 20-26.
- Van Velsen 2013.** Vincent van Velsen, 2013 'Denken in dingen', *Metropolis M* 2013.4, augustus 2013, <http://www.metropolism.com/magazine/2013-no4/denken-in-dingen/>
- Van Velzen 2017.** Joost van Velzen, 2017 'Dichtbundel wordt bestseller', *Trouw*, 30 januari 2017.
- Van de Ven 1995.** Jace van de Ven, 1995 'Stichting Plint zet vijftienjarig bestaan luister bij. Migrantenpoëzie op 600 perrons', *Eindhovens Dagblad*, 22 juli 1995, p. 21.
- Van de Vendel 2019.** Edward van de Vendel, 2019 *Wat je moet doen als je over een nijlpaard struikelt. Gedichten waar je wat aan hebt*, Amsterdam: Querido.
- Vergeer 2000a.** Koen Vergeer, 2000a *Poëzie in Vredenburg. Twintig jaar Nacht van de Poëzie in Utrecht*, Amsterdam: Atlas Contact.
- Vergeer 2000b.** Koen Vergeer, 2000b 'Poëzie buiten de bladspiegel', *Ons erfdeel* 43.3, p. 322-329.
- Vermeulen & Tissink 2015.** Robin Vermeulen & Fieke Tissink, 2015 *Graffiti in Amsterdam. De vergankelijkheid van een eigentijdse cultuur*, Amsterdam: Reinwardt Academie.
- Van Verschuer 2020.** Nynke van Verschuer, 2020 'Instagram als werkelijkheid', *NRC Handelsblad*, 15 mei 2020, p. C5.
- Verschuren 2015.** Corné Verschuren, 2015 "'Ben ik nou gek?" Dichter Merel Morre uit Eindhoven ziet haar tekst ingelijst terug bij Karwei', *Omroep Brabant*, 4 november 2015, <https://www.omroepbrabant.nl/nieuws/203185/Ben-ik-nou-gek-dichter-Merel-Morre-uit-Eindhoven-ziet-haar-tekst-ingelijst-terug-bij-Karwei>
- Verstraete 2017.** Alexander Verstraete, 2017 'PVV-politica krijgt wind van voren wegens bewerkte foto WO II-monument', *VRT*, 1 maart 2017, https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2017/03/01/pvv-politica_krijgtwindvanvorenwegensbewerktefotowooii-monument-1-2905457/
- Vinkenoog & Boelen 1966.** Simon Vinkenoog & Olivier Boelen, 1966 *Poëzie in Carré. Op 28 februari 1966 in Theater Carré*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Visconti e.a. 2010.** L.M. Visconti, John F. Sherry, Jr., Stefania Borghini & Laurel Anderson, 2010 'Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place', *Journal of Consumer Research* 37.3, p. 511-529.
- Van der Vliet 2015.** Rowie van der Vliet, 2015 'Hoe sociale media de poëzie laagdrempeliger maken', *HP De Tijd*, 30 januari 2015, <https://www.hpdetijd.nl/2015-01-30/hoe-sociale-media-de-poezie-laagdrempliger-maakt/>
- Voeten 1955.** Bert Voeten, 1955 *Erts. Een bloemlezing uit de poëzie van heden*, Amsterdam: A.J.G. Strenght.
- Volkshotel.nl.** Anoniem, z.j. 'Volkshotel', *Volkshotel*, z.j., <https://www.volkshotel.nl/>
- De Volkskrant 1993.** Anoniem, 1993 'Foto rouwadvertentie opent discussie over klein taboe', *de Volkskrant*, 16 juli 1993.
- Van Voorthuijsen 2006.** Anka van Voorthuijsen, 2006 'Uit pure liefde voor Het Gedicht. Docent Nederlands verkoopt t-shirts met poëzie', *Utrechts Nieuwsblad*, 11 maart 2006.
- Vooy's 2009.** Vooy'sredactie, 2009 'Nieuwe media', *Vooy's* 27.4.
- De Vos 1999.** Marjoleine de Vos, 1999 'Diep in het geheim gestoken. Over duistere poëzie', *De Gids* 162.3-4, p. 166-172.
- Vos & Baetens 1999.** Eric Vos & Jan Baetens, 1999 'Elektronische literatuur', *DW B* 144.4.

- De Vries 2002.** Geart de Vries, 2002 *Poëzie op straat*, Leeuwarden: Stichting Poëzietableaus Leeuwarden.
- VRIND 2017.** Anoniem, 2017 *Vrind 2017. Vlaamse Regionale Indicatoren*, Vlaamse Overheid.
- De Vroomen 1994.** Jacques de Vroomen, 1994 'Literatuur van de straat', *Tsjip/Letteren* 4.2, p. 36.
- De Vroomen 2002.** Jacques de Vroomen, 2002 'CKV in kaarslicht of het Echternachprincipe', *Tsjip/Letteren* 12.3, p. 31.
- Vuilleumier-Laurens & Laurens 2010.** Florence Vuilleumier-Laurens & Pierre Laurens, 2010 *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XVe au XVIIe siècle*, Parijs: Bibliothèque Nationale.
- Van der Waal 2009.** Henk van der Waal, 2009 'Wat vermag de poëzie', in: Henk van der Waal & Erik Lindner (red.), 2009 *Gesprekken en essays over. De kunst van het dichten*, Amsterdam: Querido, p. 15-32.
- Waanders 2017.** Jorien Waanders, 2017 *Een aanpak voor het informatiegestuurd werken aan bevorderen van publieksbereik door Cultuur Eindhoven*, Eindhoven: Cultuur Eindhoven.
- Waarsenburg 1983.** Hans van de Waarsenburg, 1983 *Ik kom toch uit geen gekkenland vandaan!* Heerlen: Uitgeverij 261.
- Wagner 2015.** Achim Wagner, 2015 'The poem is on the street. The #siirsokakta movement in Turkey', *Qantara.de*, 21 augustus 2015, <https://en.qantara.de/content/the-siirsokakta-movement-in-turkey-the-poem-is-on-the-street>
- Walker 2017.** Rob Walker, 2017 'The young "Instapoet" Rupi Kaur. From social media star to bestselling writer', *The Guardian*, 28 mei 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/rupi-kaur-i-dont-fit-age-race-class-of-bestselling-poet-milk-and-honey>
- Walters 2016.** Paul Walters, 2016 'Autisme en communicatie. Rainman revisited', *Randstad MTC*, 28 september 2016, <https://randstad-mtc.nl/communicatie/autisme-en-communicatie-rainman-revisited/>
- Warner 2004.** Michael Warner, 2004 'Uncritical Reading', in: Jane Gallop (red.), 2004 *Polemic. Critical or Uncritical*, New York/Londen: Routledge, p. 13-38.
- Watts 2018.** Rebecca Watts, 2018 'The Cult of the Noble Amateur', *PN Review* 44.3, https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/subscribe?item_id=10090
- Weegink 2007.** Barend Weegink, 2007 *Einde oefening. De boodschap van de rouwadvertentie*, Zoetermeer: Meinema.
- Van Weenen 2015a.** Gino van Weenen, 2015a 'Hester Knibbe: "Ook ik wil dat Rotterdam weet: een stadsdichter voegt iets toe"', **Vers Beton**, 6 februari 2015, <https://versbeton.nl/2015/02/hester-knibbe-ook-ik-wil-dat-rotterdam-weet-een-stadsdichter-voegt-iets-toe/>
- Van Weenen 2015b.** Gino van Weenen, 2015b 'De Beste Stuurlied. Meer poëzie in de stad!', *Vers Beton*, 6 februari 2015, <https://versbeton.nl/2015/02/de-beste-stuurlied-meer-poezie-in-de-stad/>
- Weigel 2016.** Raye Weigel, 2016 'Instagram. A new medium for snapshot poetry', *The Diamondback*, 28 september 2016, <http://www.dbknews.com/2016/09/28/instagram-poetry-trend/>
- Van der Weij 1996.** Marleen van der, 1996 *Dicht op de muur. Gedichten in Leiden*, Leiden: Gemeente Leiden, Dienst Bouwen en Wonen, Burgersdijk & Niermans.
- Van der Weij 2005.** Marleen van der, 2005 *Dicht op de muur 2. Gedichten in Leiden*, Leiden: Burgersdijk & Niermans.
- Welsink 1993.** Dick Welsink, 1993 'Nico Scheepmaker. Een eigen kijk op poëzie', *Poëziekrant* 17.2, p. 24.

- Wennekers e.a. 2016.** A.M. Wennekers, D.M.M. van Troost & P.R. Wiegman, 2016 *Media:Tijd*, Amsterdam/Den Haag: NLO, NOM, SKO, BRO en SCP.
- Van der Werf 2018.** Lars van der Werf, 2018 'Voorwoord', in: Toon Hermans, 2018 *Groot versjesboek*, Tiel: Lannoo Meulenhoff, p. 5-6.
- Westerduin 2011.** Matthea Westerduin, 2011 'Toch nog onverwacht heeft de Here tot zich genomen', *de Volkskrant*, 6 juli 2011.
- Westerlaken 2006.** Nell Westerlaken, 2006 'Geen ontkomen aan', *de Volkskrant*, 26 januari 2006.
- Wigman 2002.** Menno Wigman, 2002 'Vers tegen vers', *Awater* 1.3, p. 6.
- De Wijs 1995.** Ivo de Wijs, 1995 *De Jobstijding. Overlijdensadvertenties in een strikt besloten uitgave gebundeld ter gelegenheid van de 50ste verjaardagen van Elleke de Wijs-Mulkens en Ivo de Wijs*, Amsterdam: Voetnoot.
- Wilbrink 1993.** H. Wilbrink, 1993 'Met een boekje in de bajes. Gevangenislectuur', *Reformatorisch Dagblad*, 9 november 1993, p. 7.
- Wilde 2007.** Oscar Wilde, 2007 *The Collected Works of Oscar Wilde*, Ware: Wordsworth Editions.
- Willaert 2016.** Tom Willaert, 2016 *De fonograaf en de grammofoon in de Nederlandstalige literatuur, 1877-1935. Een media-archeologisch onderzoek*, Leuven: KU Leuven.
- Williamson 2010.** Eugenia Williamson, 2010 'Lit-Snobs, Hot Librarians, and the Rise of the Literary Tattoo', *Boston Phoenix*, 8 oktober 2010, <http://thephoenix.com/Boston/life/109524-lit-snobs-hot-librarians-and-the-rise-of-the-lit/>
- Willis 2015.** Damien Willis, 2015 'Contemporary poets turn to social media to build audience', *Las Cruces Sun-News*, 26 november 2015, p. 7.
- Wils 2003.** Kaat Wils, 2003 'De tekst van het lichaam', *Karakter* 2003.1, <https://www.tijdschriftkarakter.be/de-tekst-van-het-lichaam/>
- Winter 2006.** Jay Winter, 2006 *Remembering War. The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, Londen: Yale University Press.
- Winter 2007.** Jay Winter, 2007 'Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies', *Archives & Social Studies* 1.0, p. 363-397.
- De Winter 2017.** Mirjam de Winter, 2017 'Poëzie op een wagen vol smerigheid', *NRC Handelsblad*, 22 april 2017, p. 2.
- De Wit 2015.** Jessyca de Wit, 2015 'Funeraire poëzie: gedichten op grafstenen', *If Then Is Now*, 5 februari 2015, <https://ifthenisnow.eu/nl/artikelen/funeraire-poezie-gedichten-op-grafstenen>
- De Wit 2017.** Jorien de Wit, 2017 'Ik wil weer verliefd worden', *Rotterdams Dagblad*, p. 16.
- Witstein 1969.** Sonja F. Witstein, 1969 *Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel bezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*, Assen: Van Gorcum.
- Witte & Scholtz 2015.** Ewout Witte & Amber Scholtz, 2015 *Rapportage boekenbranche meting 33. Tweede reguliere meting van 2015 naar het kopen, lezen en lenen van boeken*, Amsterdam: Koninklijke Vereniging van het Boekenvak & GfK.
- Van Woerkom 1993.** Márgitka van Woerkom, 1993 "'Ook een gedicht is maar een mens". In gesprek met T. van Deel', *Tsjip/Letteren* 3.3, p. 6-15.
- Woestenledig 2010.** Anoniem, 2010 'Poëzie hardop. Henk van Ulsen zegt Ida Gerhardt', *Woest en Ledig*, 26 september 2010, <https://www.woestenledig.com/woestenledig/2010/09/po%C3%ABzie-hardop-henk-van-ulsen-zegt-ida-gerhardt.html>
- Wojtkowiak 2011.** Joanna Wojtkowiak, 2011 '*I'm dead, therefore I am*'. *The postself and notions of immortality in contemporary Dutch society*, Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen.

- Wurth & Rigney 2012 [2006].** Kiene Brillenburg Wurth & Ann Rigney, 2012 [2006] *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wyler & Grey 2016.** Daniel Wyler & François Grey, 2016 *Citizen Science at Universities. Trends, Guidelines and Recommendations*, Leuven: LERU.
- Van Yperen 1995.** Hester van Yperen, 1995 'Plint oefent alvast met poëzie in "treinwagons"', *Trouw*, 28 april 1995.
- ZeelandNu 2010.** Anoniem, 2010 'Onderhuidse kunst tijdens Dag van de Kunstuitleen', *Radio Zeeland Nu*, 6 november 2010, <https://www.omroepzeeland.nl/nieuws/3436/Onderhuidse-kunst-tijdens-Dag-van-de-Kunstuitleen>
- Van der Zeijden e.a. 1999.** Albert van der Zeijden, Maroesja Brits-Oversteegen, Piet de Boer & Trudi van Zadelhoff, 1999 'Veranderende grafcultuur op vier Utrechtse begraafplaatsen', in: Ineke Strouken & Albert van der Zeijden (red.), 1999 *De dood onder ogen zien. Veranderde opvattingen over sterven en dood*, Utrecht: Nederlands Centrum voor Volkscultuur, p. 46-68.
- Zijlmans 2009.** Mieke Zijlmans, 2009 'Als stadsdichter moet je onder de mensen zijn', *Taalschrift*, 3 april 2009, <http://taalschrift.org/reportage/004533.html>
- Zima 2004.** Peter V. Zima, 2004 'The end of artistic autonomy? Literature and the arts between modernism and postmodernism', in: Barend van Heusden & Liesbeth Korthals Altes (red.), 2004 *Aesthetic autonomy. Problems and perspectives*, Leuven/Parijs/Dudley: Peeters, p. 59-71.
- Zuiderweg 2003.** Adrienne Zuiderweg, 2003 "'Saya terbang ke rumah". Ernst Jansz, een Indische Telemachus', *Indische Letteren* 18.4, p. 221-238.
- Van Zuthem 2009.** Corine van Zuthem, 2009 'Slapen op een sonnet', *BN/De Stem*, 30 november 2009.
- Van Zweeden 2017.** Kim van Zweeden, 2017 'De gedichten van DUIF', *Groûs op Zeeland*, 25 oktober 2017, <https://groosopzeeland.nl/gedichten-van-duif/>

Bijlagen

Bijlage I

Het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland. Een onderzoek naar hoe vaak en op welke manieren volwassenen in Nederland in aanraking komen met poëzie* (Van der Starre 2017a), plus de bijlagen van het rapport, kunnen geraadpleegd worden via <https://www.lezen.nl/nl/publicaties/poezie-in-nederland>

Bijlage II

De Plintenquête bestond uit de onderstaande vragen. De vragen met * zijn in overleg toegevoegd door Stichting Plint.

1. Hoe vaak heb je (ongeveer) een product van Plint gekocht in je leven? [open; verplicht]
2. Wanneer je een product van Plint koopt, hoe vaak is dat dan voor iemand anders? [meerkeuze; verplicht] (Het is altijd voor iemand anders; Het is meestal voor iemand anders; Het is ongeveer de helft van de tijd voor iemand anders; Het is zelden voor iemand anders; Het is nooit voor iemand anders)
3. Hoe vaak heb je (ongeveer) een Plintproduct cadeau gekregen in je leven? [open; verplicht]
4. Hingen er vroeger (of: hangen er nu) posters van Plint bij jou op school? [ja/nee; verplicht]
5. * Ontvang je de papieren brochure van Plint? [ja/nee; verplicht]
6. * Zou je de papieren brochure van Plint per post willen ontvangen? [open; optioneel]
7. * Zou je de digitale brochure van Plint per mail willen ontvangen? [open; optioneel]
8. Heb je wel eens contact gezocht met Plint over een gedicht? [ja/nee; verplicht]
9. Om welke reden heb je wel eens contact gezocht met Plint over een gedicht? [open; optioneel]
10. Wat is jouw lievelingsproduct van Plint? [open; optioneel]
11. Welk cijfer geef jij de collectie van Plint als geheel? [1-10; verplicht]
12. Hoe belangrijk vind je het welk gedicht op een product van Plint staat? [1-10; verplicht]
13. Hoe belangrijk vind je het van welke dichter het gedicht is op een product van Plint? [1-10; verplicht]
14. Hoe belangrijk vind je het welk beeld bij het gedicht staat? [1-10; verplicht]
15. Hoe belangrijk vind je het dat de inhoud van het gedicht verband houdt met het voorwerp waar het gedicht op staat? [1-10; verplicht]
16. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht op een product van Plint je raakt? [1-10; verplicht]
17. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht op een product van Plint je vermaakt? [1-10; verplicht]
18. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht op een product van Plint je aan het denken zet? [1-10; verplicht]
19. Hoe belangrijk vind je het dat je het gedicht op een product van Plint begrijpt? [1-10; verplicht]
20. Zijn we nog andere belangrijke redenen vergeten waarom jij producten van Plint waardeert? [open; optioneel]
21. Welk gedicht zou je graag nog op een product van Plint zien? [open; optioneel]
22. Welke dichter zou je graag nog op een product van Plint zien? [open; optioneel]
23. Welk voorwerp zou je graag nog in de collectie van Plint zien? [open; optioneel]
24. * Ken je DADA, 'het kunsttijdschrift voor kinderen van 6 tot 106'? [ja/nee; verplicht]
25. * Heb je DADA wel eens gelezen? [meerkeuze; verplicht] (Nee, nog nooit; Ja, ik heb een abonnement; Ja, ik heb ooit een abonnement gehad; Ja, ik heb wel eens een nummer gelezen)
26. * Zou je een proefnummer van DADA willen ontvangen? [open; optioneel]
27. Heb je een bibliotheekpas? [ja/nee; verplicht]
28. Ben je lid van een leesclub/boekenclub? [ja/nee; verplicht]
29. Hoe vaak lees je (delen van) een krant of tijdschrift? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)
30. Hoe vaak lees je (delen van) een roman? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)
31. Hoe vaak lees je (delen van) een poëziebundel? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)

32. Wat is voor jou de belangrijkste reden om een poëziebundel te lezen? [meerkeuze; verplicht] (Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Om vermaakt te worden; Ik lees nooit poëziebundels; Omdat het moet voor school/studie/werk; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie)
33. Kan je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt? [open; optioneel]
34. Kan je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt? [open; optioneel]
35. Hoe vaak bezoek je een literair evenement? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)
36. Hoe vaak lees je poëzie op het internet? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)
37. Schrijf je zelf wel eens poëzie? [meerkeuze; verplicht] (Nooit; 1x per jaar; 2x per jaar; 4x per jaar; 6x per jaar; 1x per maand; 2x per maand; 1x per week; 2x per week; 4x per week; Elke dag)
38. Gender: [meerkeuze; verplicht] (Vrouw; Man; Anders)
39. Leeftijd: [open; verplicht]
40. Waar woon je? [meerkeuze; verplicht] (Drenthe; Flevoland; Friesland; Gelderland; Groningen; Limburg; Noord-Brabant; Noord-Holland; Overijssel; Utrecht; Zeeland; Zuid-Holland; Ik woon in België; Ik woon in een ander land dan Nederland of België)
41. Wat is jouw moedertaal? [meerkeuze; verplicht] (Nederlands; Fries; Turks; Marokkaans-Arabisch; Berbers; Engels; Indonesisch; Papiaments; Hindi; Ambonees; Surinaams; Chinees/Kantonees; Koerdisch; Vietnamees; Frans; Duits; Anders (open))
42. Wat is de moedertaal van je moeder? [meerkeuze; verplicht] (Nederlands; Fries; Turks; Marokkaans-Arabisch; Berbers; Engels; Indonesisch; Papiaments; Hindi; Ambonees; Surinaams; Chinees/Kantonees; Koerdisch; Vietnamees; Frans; Duits; Anders (open))
43. Wat is de moedertaal van je vader? [meerkeuze; verplicht] (Nederlands; Fries; Turks; Marokkaans-Arabisch; Berbers; Engels; Indonesisch; Papiaments; Hindi; Ambonees; Surinaams; Chinees/Kantonees; Koerdisch; Vietnamees; Frans; Duits; Anders (open))
44. Wat is jouw hoogst afgeronde opleiding? [meerkeuze; verplicht] (lager onderwijs; VMBO / MAVO / LBO; MBO (MTS, MEAO); HAVO / VWO (HBS, MMS); HBO / WO (HTS, HEAO))
45. Wil je nog iets kwijt over dit onderzoek? [open; optioneel]
46. * Als je kans wilt maken op een Plintprijzenpakket, vul dan hier je e-mailadres in. [open; optioneel]

Bijlage III

Hieronder is een overzicht te vinden van alle poëzieposters die Stichting Plint uitgaf vanaf de oprichting tot en met 2015 (zo ver gaat de lijst die Plint mij ter beschikking stelde). Per jaar brengt Plint twee series uit: een A-reeks voor kinderen van zeven tot en met veertien jaar en een B-reeks voor vijftien jaar en ouder. In de lijst wordt van links naar rechts telkens de titel van het gedicht, de naam van de dichter en de naam van de kunstenaar vermeld.

1980

Chequest ben ik van binnen	Anonymus	Rob Vermeer
Aan Rika	Piet Paaltjens	Rob Vermeer
Liedeken	G.A. Bredero	Rob Vermeer
P.P.C.	E. du Perron	Rob Vermeer
Adieu	M. Nijhoff	Rob Vermeer
Liefde liefde	J. Bernlef	Rob Vermeer
Over de liefde	R. Kopland	Rob Vermeer
Als je zoveel om iemand gaf	J. Herzberg	Rob Vermeer
Wit hing en stil	J.A. Der Mouw	Rob Vermeer

A 1981

Roltrap	Miep Diekman	Basisschool Son
Mag niet	Lea Smulders	idem
Marc groet 's morgens de dingen	Paul van Ostaijen	idem
Dictee	Willem Wilmink	idem
Zomerstad	Hans Andreus	idem
Beugel	Frank Eerhart	idem

B 1981

Egidius waer bestu gebleven	Anonymus	Rob Vermeer
Boem Paukeslag	Paul van Ostaijen	Paul van Ostaijen
Weerspiegeling	Maurits Mok	Rob H.Vermeer
Terreur	Lucebert	Lucebert
Ik moet spaarzaam zijn	Jan Arends	Rob H.Vermeer
Laatste gedicht	Hans Andreus	Rob H.Vermeer
Literaire prenten	Harry Mulish	Harry Mulish
Hondsdol	Levi Weemoedt	Pieter Vermeer
De straffe volcht	Anonymus	I.Sambuci

A 1982

Landschap	Marsman	Rob H.Vermeer
Want er zijn dingen	Els Pelgrom	Phil Vermeer
In bed	Nannie Kuiper	Rob H Vermeer
De zee	Judith Herzberg	Phil Vermeer
Schoolzwemmen	Leendert Witvliet	Rob H.Vermeer
Verliefd	Frank Eerhart	Phil Vermeer

B 1982

Verzet begint	Remco Campert	Rob H.Vermeer
Uit verveling	Kees Ouwens	Rob H.Vermeer
Dag mens	Paul Snoek	Rob H.Vermeer
Pluk de dag	Cees Buddingh'	Rob H.Vermeer
De Dapperstraat	J.C.Bloem	Rob H.Vermeer

Ik zal bij je terugkomen	Hans Lodeizen	Rob H.vermeer
A 1983		
Het Hebbeding	Hans Andreus	Rob H. Vermeer
Mijn fiets	Burny Bos	Rob H. Vermeer
Zand	Remco Campert	Pieter Vermeer
Hans gooi maar neer	Jac van Hattum	Rob H. Vermeer
Zet het blauw	Willem Hussem	Yeanny Eerhart
De regenboog	Han Hoekstra	Rob H. Vermeer
B 1983		
Immortelle	Piet Paaltjens	Rob H. Vermeer
Eens	A. Roland Holst	Pieter Vermeer
Liefdesgedicht	K. Schippers	Rob H. Vermeer
Voor de verre prinses	J. Slauerhoff	Rob H. Vermeer
Afscheid	H. Sleutelaar	Yeanny Eerhart
Kleine Elegie	H. van Straten	Rob H. Vermeer
Beknopte topografie	J.A. Deelder	Rob H. Vermeer
Boem Paukeslag	Paul van Ostaijen	Paul van Ostaijen
A 1984		
Dood vogeltje	Lea Smulders	Phil Vermeer
Flamingoos	Mischa de Vreede	Yeanny Eerhart
De kwakwadonk	Hans Dorrestijn	Rob H. Vermeer
Vergissen is menselijk	Cees Buddingh'	Rob H. Vermeer
De ezel	Maurits Mok	Phil Vermeer
De kok is kwaad	Daan Zonderland	Yeanny Eerhart
B 1984		
De waterlelie	Frederik van Eeden	Jan Toorop
Standbeeld	Gerrit Achterberg	Werner Moonen
Duif	M. Vasalis	Peter Foolen
Je bent	Ellen Warmond	Co Westerik
De deur	Gerrit Krol	Leo van Steensel
Najaar	A. Morrien	Pat Andrea
A 1985		
Goudvinken	Remco Ekkers	Yeanny Eerhart
Fietstocht	Karel Eykman	Yeanny Eerhart
Raar	Frank Eerhart	Phil Vermeer
Vlinders	Mies Bouhuys	Phil Vermeer
Vroeg wijs	Tom van Deel	Dre van Beeck
Wat je leest ben je zelf	Bert Schierbeek	Jef Diederer
B 1985		
Schitteringen	J. Bernlef	Lucassen
Stadsgezicht	J.A. Deelder	Guus Koenraads
Bomen	Chris van Geel	Marlene Dumas
Empty quarter	Cees Nooteboom	Hans Landsaat
Stilte	Bert Schierbeek	Jef Diederer
Liefde	Max Dendermonde	Rob H. Vermeer

A 1986

Oma
 Verdriet
 Stad
 Ballon
 Het is donker
 We waren alleen in huis

Jan 't Lam
 Hedwig Smits
 Willem Jan Otten
 Wiel Kusters
 Rutger Kopland
 Hendrik de Vries

Phil Vermeer
 Phil Vermeer
 Dre van Beek
 Yeanny Eerhart
 Yeanny Eerhart
 Rob H. Vermeer

B 1986

De Nachtegalen
 graffiti
 Mijn moeder is mijn naam
 Mick Jagger is de poëzie
 Eensklaps
 Zondagmorgen

J.C. Bloem
 Bart Chabot
 Neeltje Maria Min
 Boudewijn Buch
 Roland Jooris
 Ida Gerhardt

Johan Lennarts
 John van 't Slot
 Petra Dolleman
 Bea Visser
 Roger Raveel
 Peter-John Voormey

A 1987

Zie in 't zand
 Regen
 Ben ik dat?
 Opereren
 Vliegen
 In het park

Armand van Assche
 Jan Hanlo
 Frank Eerhart
 Nannie Kuiper
 Fetze Pijlman
 K. Schippers

Phil Vermeer
 Aristo
 Dick van der Maat
 Yeanny Eerhart
 Yeanny Eerhart
 Phil Vermeer

B 1987

Men zoekt zich
 Ouderdom
 Nazomer
 Herinnering aan Holland
 Zweven
 Naderende nacht

J.H. Leopold
 Judith Herzberg
 Lucebert
 H. Marsman
 A. Morrien
 Maurits Mok

Theo Kuijpers
 Ansuya Blom
 Lucebert
 G. Dekkers
 Rob H. Vermeer
 Johan Claassen

B 1987 vertaling

On se trouve
 Old age
 Nachsommer
 Thinking of Holland
 Floating
 La nuit s'approche

J.H. Leopold
 Judith Herzberg
 Lucebert
 H. Marsman
 A. Morrien
 Maurits Mok

Theo Kuijpers
 Ansuya Blom
 Lucebert
 G. Dekkers
 Rob H. Vermeer
 Johan Claassen

A 1988

De vlieger
 Kooitje
 Iedewidie rode oren
 Uitkijken
 Klaproos
 Konijn

Mies Bouhuys
 Cees Buddingh'
 Lidy Peters
 Bas Rompa
 Leendert Witvliet
 Thera Coppens

Mareli
 Rob H. Vermeer
 Marijke Brugmans
 Marijke Brugmans
 Yeanny Mareli
 Rob H. Vermeer

B 1988

Vervulling
 Verterend vocht
 Op school stonden ze
 Getij
 Bezing de oorsprong
 Uitspansel

Gerrit Achterberg
 Hugo Claus
 Ed. Hoornik
 Ankie Peypers
 Hedwig Speliers
 Hans van de Waarsenburg

Raoul de Keyser
 Ger Lataster
 M. Wyckaert
 Lex van Lith
 Phil Vermeer
 Lei Molin

A 1989

van alle dieren
 Zwanen
 Aan kijken
 De vijver
 Ik wou vandaag ik was
 Twee koningskinderen

Harrie Gerritz
 Armand van Assche
 Jan 't Lam
 Bert Schierbeek
 Hans Andreus
 Gerrit Komrij

Harrie Gerritz
 Cees Landsaat
 Ben Sleeuwenhoek
 Dora Dolz
 Fieke Barten
 Eveline Jansen

B 1989

Mei (fragment)
 Glorie
 Lao Tse in zakformaat
 Polder
 Eb
 Men verplaatst zich

Herman Gorter
 Tom van Deel
 Ellen Warmond
 Chris J. van Geel
 M. Vasalis
 Anton Korteweg

Odette Reydon
 Mareli
 Bert Hermens
 Ko Oosterkerk
 John Cees Smit
 Paul van Dijk

A 1990

Eiland
 Tjip
 Berceuse Presque Nègre
 Hij moet aldoor zoeken
 Weggaan met de nacht
 De kei

Ted van Lieshout
 Wiel Kusters
 Paul van Ostaijen
 J.C. van Schagen
 Gil vander Heyden
 Willem R. Roggeman

Erik Andriessse
 Thomas van der Linden
 Narcisse Tordoir
 Marieke van der Schaar
 Dick Verdult
 Christie van der Haak

B 1990

Schemering
 Enkel dit
 Tenslotte
 De nazaten
 De wandelaar
 Het is laat

Hanny Michaelis
 Johanna Kruit
 Hannie Rouweler
 Ida Gerhardt
 Eddy van Vliet
 Gerrit Kouwenaar

Jan Montyn
 Karel Dierickx
 Marian Plug
 Ad van Liempt
 Jan van Riet
 Alphons Freymuth

A 1991

De maan bibbert
 Metamorfose
 Het hondengevecht
 Dit is het land...
 Slapen gaan
 Nacht

Katelijne van der Hallen
 Frank Eerhart
 A.C.W. Staring
 Annie M.G. Schmidt
 Pierre Kemp
 Wim Hofman

Jan Verburg
 Wolfgang Ebert
 Dirk Wiarda
 Jan Beutener
 Co Westerik
 Wim Hofman

B 1991

Het egocentrisch heelal
 O, ik weet het niet

Ellen Warmond
 Herman de Coninck

Kees de Goede
 Gerard Verdijk

Zij is een huls van vlees
Ideale situatie
Zuiver
Al dat hout

Cees Nooteboom
J. Bernlef
Jotie 't Hooft
Willem Hussem

Jan van den Berg
Gabrielle van de Laak
Berend Hoekstra
Willem Hussem

C 1991 ism Van der Leeuwstichting

Herfstmiddag
Opnieuw
Onder vreemden
Al die mooie beloften

Guillaume van der Graft
Jan G. Elburg
Ida Gerhardt
Rutger Kopland

Elizabeth de Vaal
Theo Kuijpers
Raoul de Keyser
Jan van den Dobbelsteen

A 1992

Ik heb een touw
Poëzie
Heel dichtbij
Ik hoor muziek
Regen
Rups

Iene Biemans
Mies Bouhuys
Hans en Monique Hagen
Mieke van Hooft
Johanna Kruit
Theo Olthuis

Houcine Bouchiba
Elly Strik
Dick Bruna
Carla Dijs
Joep Bertrams
Johan Claassen

B 1992

De gelatene
Valavond
Dit eiland
Voor de gelegenheid
Het licht
Bezit

J.C. Bloem
Roland Jooris
A. Roland Holst
Richard Minne
Bert Schierbeek
Jean Pierre Rawie

Donnie Gerhardus
Bert Loerakker
Marcase
Hewals Jongenelis
Nono Reinhold
Guido Lippens

A 1993

De hand van mijn vader
Rommel
Buigen
Onder de bomen
Ga je naar het strand?
Een pakje met de post

Armand Assche
Karel Eykman
Ted van Lieshout
Fetze Pijlman
K. Schippers
Willem Wilmink

G. van den Dobbelsteen
Berend Strik
Jan Snoeck
Cecile van der Heiden
Klaas Gubbels
Sylvie Zijlmans

B 1993

Credo
Brief
Zomer
Immortelle XLIX
Zeker heb ik jou gezocht
Afscheid

Remco Campert
Remco Ekkers
Gerrit Krol
Piet Paaltjens
Willem van Toorn
Hans van de Waarsenburg

Joseph Semah
Helen Frik
Dick van Arkel
Johan Smidt Crans
Fons Haagmans
Josephine Sloet

E 1993

Disillusionment of Ten o'Clock
This is just to say
Music, When Soft Voices Die

Wallace Stevens
William C. Williams
Percy Byssche Shelley

Joke Robaard
Lydia Schouten
Cesar Domela

A 1994

Een knuffeltje
 Als ik niet bang was
 De orrekiedor
 Verte
 Fiets
 Heksenlied

Nannie Kuiper
 Mark Insingel
 Annie M.G. Schmidt
 Bas Rompa
 Gil vander Heyden
 Paul van Loon

Iris Le Rütte
 Ossip
 P.J. Roggeband
 Pascale Kusters
 Jean Paul Franssens
 René Hoeben

B 1994

Flora & Trauma
 Houvast
 Ik wil alleen maar
 Paradis regained
 Ik spring ternauwernood opzij
 Het is een magere troost

Levi Weemoedt
 Marijke van Hooff
 Jan Arends
 Hendrik Marsman
 Toon Tellegen
 Tom Lanoye

Alex Vermeulen
 Erik Matijssen
 Marlene Dumas
 Harald Vlugt
 Benoît Hermans
 Gilbert de Bontridder

E 1994

I saw a man pursuing
 I'm Nobody. Who are you
 Saltation

Stephen Crane
 Emily Dickinson
 Ezra Pound

Ossip
 Patrick Merckaert
 Arthur Bagen

A 1995

Ooit
 Geheim
 Glad
 Reis
 Ging ik op reis verder dan...
 De pinquin en de papegaai

Ed Franck
 Hans en Monique Hagen
 Mieke van Hooft
 Leendert Witvliet
 Jos Steegstra
 Erik van Os

Dorien Melis
 Marjolein Mandersloot
 Theo van de Goor
 Jos van der Sommen
 Han Klinkhamer
 Hans Waanders

B 1995

Ach, land van mij
 de Amsterdamse grachten
 Wat is terugkeren nog meer

Nasim Khaksar
 Duoduo
 Ana Sebastián

Tom Zandwijken
 Achnaton Nassar
 Abdinasser Maxmud
 Ibrahim

Ze had vrienden
 Donker werd de lichte dag
 Een steen in de zon
 In mijn gevonden ogen

Vera Illés
 Cándani
 Jana Beranová
 Mustafa Stitou

Vinh Phuong
 Tiong Ang
 Michal Shabtay
 Claudio Goulart

A 1996

Soms
 Ruzie Voorbij
 De Olifant
 Slaapliedje
 Wil je met me naar
 Liefdesgedicht

Berts Schierbeek
 Johanna Kruit
 Hans Dorrestijn
 Willem Wilmink
 Joke van Leeuwen
 Marijke Boon

Lotti van der Gaag
 Bea van der Heijden
 Heleen van der Wusten
 Gerard Polhuis
 Mariët Mocking
 Ton Martens

B 1996

als zij wist dat het leven kort was
 Het derde land
 Twee zusjes

Hans Lodeizen
 Martinus Nijhoff
 Neeltje Maria Min

Mariëtte Linders
 Mark Brusse
 Arno Kramer

Lang was de reis
Density
Misschien

R.J. Luijters
Roland Jooris
Trinus Riemersma

Moniek Toebosch
Bas Weusten
Tjibbe Hooghiemstra

A 1997

Sjloesj sjlisj sjlasj
Vleermuis
Kip en ei
Klein beginnen
De boomdieren
Van hier naar hier

Toon Tellegen
Karel Eykman
Leo Vroman
Frank Eerhart
K. Schippers
Eric van Os

Kees de Goede
Sylvia Weve
Huub van Deijck
Iris Le Rütte
Milja Praagman
Heleen van der Wusten

B 1997

Capitaine Mobylette
Afscheid
Thuiskomst
Het volle leven
Een teloorgang
Was ik een schip

Lévi Weemoedt
Adriaan Morriën
Bernard Dewulf
Judith Herzberg
Luc Boudens
Gerry van der Linden

Mathieu Meijers
Henk Visch
Toon Teeken
Ad Sniijders
Robert Zandvliet
Michiel Schierbeek

A 1998

Ik ben lekker stout
Oor tegen oor
Voor Arie
Heppie
Avond
De zon

Annie M.G. Schmidt
Hans en Monique Hagen
J.A. Deelder
Joke van Leeuwen
Mies Bouhuys
Ed Franck

Valerya van Bokkem
Dick Bruna
Ada Dispa
René Windig
Ageeth Boermans
Charley Sumter

B 1998

We groeien door de tijd
Al wat beweegt
Schittering
Met de jaren
De dag is haast voorbij
De plek

Fetze Pijlman
Simon Vinkenoog
J. Bernlef
Hanny Michaelis
Willem Hussem
Herman de Coninck

Elizabeth de Vaal
Simon Vinkenoog
John Cees Smit
Rineke Marsman
Willem Hussem
Donnie Gerhardus

A 1999

In je hoofd kun je alles
Enge club
Ik ben al groot
Veelheden hoe
Konijn
Het woordje liefde

Theo Olthuis
S. Silverstein
Hans Kuyper
Leo Vroman
Kees Stip
Ted van Lieshout

Klaartje van Nistelrooij
Ossip
Ilja Walraven
Pieter Kusters
Arjenne Fakkell
Ted van Lieshout

B 1999

Er is nog zomer
Zag jij misschien dat ik
Schrijf aan je liefje
Moeders lessen
Je bent zo mooi anders
Aan Rika

Judith Herzberg
Joost Zwagerman
Jos van Hest
Ingmar Heytze
Hans Andreus
Piet Paaltjens

Ruscha Langelaan
Josephine Sloet
Johan Lennarts
Rik van Iersel
Wim Biewenga
raamposter/transparant folie

A 2000

Jerry Can Can
Geen zin
Ik was de zee
Gekleurde geuren
Feestbeest
Vriendschap

Henk van Zuiden
Hans Andreus
Ienne Biemans
Bas Rompa
Fran de Jong
S. Silverstein

Ilja Walraven
Koen Vermeule
Carolein Smit
Els de Ruyter
Sieb Posthuma
Vanessa Jane Phaff

B2000

Wakker worden
Vernieuwing
Nogmaals
Over jou
Verlaten terrein
Op een schoteltje/ 12

A. Morriën
Ankie Peypers
Remco Campert
Cees van Raak
Lernert Engelberts
Mustafa Stitou

Hannah van Bart
Jos van der Sommen
Guido Vlottes
Jean van Wijk
Antoine Berghs
Gé-Karel van der Sterren

A 2001

Kunstwerk
Ik zie de zee
Mooi hoedje
Lijmen
Je gezicht
Een streep

Erik van Os
Frank Eerhart
K. Schippers
Joke van Leeuwen
Jan 't Lam
Toon Tellegen

Renée Koldewijn
Milja Praagman
Henri van Nuenen
Beerd van Stokkum
B&W
Marjolijn Mandersloot

B 2001

Ontsnappen
Om echt te lezen
Zelf
Waarom die haast
Het ijzelt
De ware

Anna Enquist
Herman de Coninck
Cees Nooteboom
Willem Hussem
Jean Pierre Rawie
Ted van Lieshout

Co Westerik
Olphaert den Otter
Henk Visch
Willem Hussem
Mariëtte Linders
Wycher Noord

A 2002

Rekenen op rijm
Iets Stapelgeks
Het lied van de zwarte kater
Schoolslag
Vertrektijden
Verlanglijstje

Annie M.G. Schmidt
Shel Silverstein
Hans Andreus
Gerard B. Berends
Bas Rompa
Tim Gladdines

Nanda Smits
René Windig
Jan Snoeck
Jan Jaap Horstink
Space3
Alice Jetten

B 2002

De mensenvriend
Ligstoel 1
Lange afstand
Ochtend
De zeer oude zingt
Ergens moet het zijn

Kees Stip
Herman de Coninck
Anton Korteweg
M. Vasalis
Lucebert
J.C. van Schagen

Studio Kluif
Rik van Iersel
Mariëlle Soons
Lucebert
Terry Thompson

A 2003

Ik lig	Joke van Leeuwen	Christina Garcia Martin
Lui	Nannie Kuiper	Francesca Vonck
Stukje	Theo Olthuis	Sandra de Weijze
Liefste	Hans en Monique Hagen	Beerd van Stokkum
Tel de sterren	Jos van Hest	Iris le Rütte
Wat je kan zien....	K.Schippers	Femke de Roos

B 2003

Hondsberoerd	Kees Spiering	Johan Claassen
Gang	Pierre Kemp	Giovanni Dalessi
Mooi zijn de stromen	Bert Schierbeek	Anton Heyboer
Risico	Marc Tritsmans	Anke Roder
Fractal	Esther Jansma	Maria Roosen
Jij denkt	Harry Mulish	Thomas Ankum

Posters 2004

Als ik jarig word	Miep Diekman	Wouter van Riessen
Om op tijd te zijn	Erik van OS	Kees de Kort
ABC	Willem Wilmink	Willem Popelier
Na schooltijd	Johanna Kruit	Rogier Walrecht
Er zijn huismussen	Garnt Stuiveling	Carolien Adriaanse
Onzichtbaar	Hans & Monique Hagen	Wim Biewenga
Mevrouw Julia	Tjitske Jansen	Janpeter Muilwijk
Er is nog nooit	Jan Arends	Marli Turion
Reikt de invloed van een gedicht	K.Schippers	Marlene Dumas
Nog steeds die luchten	J.Bernlef	Pieter Bijwaard
Pointillisme	Herman de Coninck	Erik Mattijssen
Hoe als je je	Bert Schierbeek	Kees de goede

Adrieposters april 2004

De Plek Gerhardus	Herman de Coninck	Donnie
Afscheid	Adriaan Morrien	Henk Visch
Er is nog zomer	Judith Herzberg	Ruscha Langelaan
De Koe	K. Schippers	Klaas Gubbels

Najaar 2005**Posterserie A**

05A1 Blijfe sitte	Joke van Leeuwen	Mieke Driessen
05A2 betere raad	Bas Rompa	Kimmo de Reuver
05A3 twee kusjes	Johanna Kruit	Paula Gerritsen
05A4 telemanie	Frank Eerhart	Theo van de Goor
05A5 ogenschijnlijk	J.A.Deelder	Klaas Gubbels
05A6 cupido dubitans	Wiel Kusters	Iwan van 't Spijker

posterserie B

05B1 langgeleden	Toon Tellegen	Stijn peeters
05B2 morgen rijd ik	J.Slauerhof	Jan de Koning
05B3 in een bos	Marleen de Cree	Toos Nijssen
05B4 liefdesgedicht	Martin Bril	Johann Classen
05B5 geluk	Marc Tritsmans	ossip

05B6 are you still looking	Simon Benson	Simon Benson
2006		
06A1 hoe weet je de weg	willem wilmink	claudi kessels
06A2 twee nachten	hans hagen	saskia van der linden
06A3 de regenworm en zijn moeder	a.m.g.schmidt	beeld joshua van iersel
06A4 saharazand	Jaap robben	saskia vanderheyden
06A5 tuintje	Edward vd vendel	edith stultiens
06A6 reisopdracht	Riekus waskowsky	Milja Praagman
06B1 kort	bart moeyaart	roland sohier
06B2 men moet	gerrit kouwenaar	sander v deurzen
06B3 zwijgende man	bernlef	gerard verdijk
06B4 in het heelal	ruben v gogh	tomas schats
06B5 evolutie	Leendert witvliet	vittorio roerade
06B6 ik heb je liever	hans andreas	terry thompson
POSTERSERIE 2007		
07A1 hou je oren open	Karel eykman	klaas lageveen
07A2 knapper	riet wille	saskia daniels
07A3 bloemen geuren	k.schippers	grootzus
07A4 letters	hans hagen	Willemien min
07A5 de bomen in het bois	leendert witvliet	wycher noord
07A6 geheim	johanna kruit	crisrina garcia martin
07B1 zorro zingt	al galdi	gijs van noort
07B2 blad	marc trismans	careen van herwaarden
07B3 gebruiksaanwijzig	leonard pfeijffer	marc terstroet
07B4 woonplaats	johanna kruit	dick van Arkel
07B5 babe magnet	Tom zinger	joep bertrams
07B6 ik kan mijn ogen sluiten	herman de coninck	kees de goede
POSTERSERIE 2008 / 10 POSTERS		
08A1 wie is wie	frank eerhart	sarah nixon
08A2 de wasmachine	h&h hagen	frank peeters
08A3 gup	edward vd vendel	mieke driessen
08A4 kooitje	c buddingh	wim biewinga
08A5 /08B1 de omgeving	j. a. deelder	donnie gerhardus
08A6 /08B2 bekentenis	bart moeyaart	erik mattijssen
08B3 andermans hond	joke v leeuwen	Joke v leeuwen
08B4 twee paarden	remco ekkers	kees de kort
08B5 liefje	herman de conick	giovanni dalessi
08B6 poëzie is voor mij het verhaal	rien vroegindewej	guido vlottes
NAJAAR 2009		
09A1 /in de bus	johanna kruit	merina beekman
09A2 / ik schrijf ze op	koos meinderts	helen frik
09A3 /toetje	joke van leeuwen	pieter kusters
09A4 taal	bies van ede	merijn bolink
09A5 09B1 los	ingmar heytze	tom roosenboom
09A6 09B2 wat ik wil	toon tellegen	lilian krikhaar
09B3 eden	j.a.deelder	margreet bouman
09B4 poëzie is een daad	Remco campert	Josephine sloet

09B5 kwijt	bart moeyaart	tjibbe hooghiemstra
09B6 slaap maar	herman de coninck	elly strik

Posterserie A en B 2010

10A1 Vraag	Jos van Hest	Shirley Hendrikse
10A2 Felicitatie	Micha Hamel	Irene Cécile
10A3 Mag Niet	Lea Smulders	Charlotte Damatons
10A4 Als je zelf nergens woont	Tim Gladdines	Hugo van Look
10A5/10B1 Als je 't maar weet	Marc de Bel	Klaas Lageveen
10A6/10B2 ik ben zo lenig door de warte	Simon van der geest	Annemoon Van Steen
10B3 hebban olla vogala	anoniem	Marianne van Heeswijk
10B4 'kom terug'	Toon Tellegen	Marjolein Mandersloot
10B5 happy end	J.A.Deelder	Klaas Gubbels
10B6 eigenlijk	Hans Andreus	Anke Roder

Posterserie 2011

11A1 sokke	Joke v Leeuwen	Job van Gelder
11A2 op reis	Wim Hofman	Wim hofman
11A3 park	Edward van de Vendel	Beerd van Stokkum
11A4 kuren	Frank Eerhart	Sebastiaan v Doninck
11A5/11B1tuinschilderij	Jaap Robben	Beerd van Stokkum
11A6/11B2 brief aan de brug	Ted v Lieshout	Ted v lieshout
11B3 wat weet ik van de vogel	Willem Hussem	Willem hussem
11B4 liefde is	Levi Weemoedt/	Manu Baeyens
11B5 komt er een dagwaarp	Miriam van hee	Reinoud van Vught
11B6 big yellow moon	Adriaan Jaeggi	Hans Klein Hofmeijer

Engelse serie:

11C2 on the ning nang nong	Spike Milligan	Carolien Adriaansche
----------------------------	----------------	----------------------

Posterserie 2012

1100	Heppie	Joke van Leeuwen	Rene Windig
1101	Ik Zoek	Nannie Kuiper	Lieke van der Vorst
1102	Tandarts	Edward van de Vendel	Mieke Driessen
1103	One-Two-Three	Hans en Monique Hagen	Marit Tornqvist
1104	Voor straks	Leendert Witvliet	Coco de Paris
1105	De Pinguin en de pap.	Erik van Os	Hans Waanders
1106	Schepping	Remco Ekkers	Frank Eerhart
1107	Ik noem je bloemen	Jan Hanlo	Su Blackwell
1108	Schaduwen	Ingmar Heytze	Wycher Noord
1109	Vis	Judith Herzberg	Luc Tuymans
1110	Ek Wil	Antjie Krog	Tom Frencken
1111	Lui	Nannie Kuiper	Francesca Vonck
1112	Je Gezicht	Jan ,t Lam	

Posterserie 2013

1113	Koe	Maartje van Maanen	Marije Toman
1114	Lieve Juf	Linda Vogelesang	Nikki Smits
1115	Miertje	Edward van de Vendel	Anne van den Berg
1116	Hebben slakken	Mary Heylema	Tineke Meirink
1117	Van jou van mij	Jos van Hest	Annemarie van Haeringen

1118	Stad	Sarah Pink	Vera Verseput
1119	Voor een dag van m.	Hans Andreus	Diane Scherer
1120	Een Merel	Rutger Kopland	Giovanni Dalessi
1121	Of is ons heimelijk	H.C. Terborgh	Anne ten Donkelaar
1122	Soms raak je	Mark Tritsmans	Sofie Boonman

Posterserie 2014

1123	Zet je hoofd op	Ruud Kroes	Mieke Driessen
1124	Wiebeltand	Mariella Vermeer	Klaas Lageveen
1125	Vogels	Edward van de Vendel	Anne Huijbregts
1126	Sinds Descartes	J.A. Deelder	Maurizio Cattelan
1127	Dectie	Hans Hagen	Deborah van der Schaaf
1128	Dag Liefje	Alexis de Roode	Adriaen Coorte
1129	Er zijn uren	Toon Tellegen	x
1130	Liefste	Tjitske Jansen	Marga van Oers

Posterserie 2015

1131	Onder de krokodillen	Rikkert Zuiderveld	Gemma de Waard
1132	Kei	Frank Eerhart	Marthe van Herk
1133	Mijn Oma weet verhalen	Hans Kuyper	Fiep Westendorp
1134	Wie leefde als een	Ienne Biemans	Milja Praagman
1135	Opnieuw	Kees Spiering	Katharine Morling
1136	Zon	Ester Naomi Perquin	
1137	Zonsondergang	Johanna Kruit	Yves Beaumont
1138	Zoals	Judith Herzberg	Marjolijn Mandersloot
1139	Al die mooie beloften	Rutger Kopland	
1140	Mijn hert	Anonymous	Louis Moritz

Bijlage IV

De poëzietatoeage-enquête bestond uit de onderstaande vragen.

1. Uit welk citaat bestaat de tatoeage? [open; verplicht]
2. Wie is de auteur van het citaat? [open; verplicht]
3. Hoe is het citaat ontworpen? Bijvoorbeeld: welk lettertype, welke kleur, welke beelden zijn gebruikt? [open; verplicht]
4. Waarom heb je de tatoeage laten zetten? [open; verplicht]
5. Hoe oud was je toen je de tatoeage liet zetten? [open; verplicht]
6. Hoeveelste tatoeage was het voor jou? [open; verplicht]
7. Hoe belangrijk vind je de inhoud van de taal van het citaat (de betekenis(sen))? [1-10; verplicht]
8. Hoe belangrijk vind je de vorm van de taal in het citaat (klank, rijm, lay-out etc.)? [1-10; verplicht]
9. Hoe belangrijk vind je het van welke auteur het citaat is? [1-10; verplicht]
10. Hoe belangrijk vind je het hoe het citaat is ontworpen en gezet? [1-10; verplicht]
11. Hoe belangrijk vind je het dat het citaat je raakt? [1-10; verplicht]
12. Hoe belangrijk vind je het dat het citaat je vermaakt? [1-10; verplicht]
13. Hoe belangrijk vind je het dat het citaat je aan het denken zet? [1-10; verplicht]
14. Hoe belangrijk vind je het dat je het citaat begrijpt? [1-10; verplicht]
15. Hoe belangrijk vind je het dat het citaat iets zegt over jou als persoon? [1-10; verplicht]
16. Hoe belangrijk vind je het dat er een persoonlijk verhaal schuilgaat achter het citaat? [1-10; verplicht]
17. Hoe belangrijk vind je het wat anderen vinden van het citaat? [1-10; verplicht]
18. Hoe belangrijk vind je het dat de poëzietatoeage uniek is? [1-10; verplicht]
19. Zijn er nog andere aspecten die je belangrijk vindt bij een poëzietatoeage? [open; optioneel]
20. In hoeverre waardeer je het citaat? [1-10; verplicht]
21. In hoeverre waardeer je de poëzie van deze auteur in het algemeen? [1-10; verplicht]
22. In hoeverre zou je zeggen dat je fan bent van de auteur? [1-10; verplicht]
23. Waar kende je het citaat van? [open; verplicht]
24. Wat betekent het citaat voor jou? [open; verplicht]
25. Hoeveel werk heb je gelezen van deze auteur? [meerkeuze; verplicht] (alles; bijna alles; ongeveer de helft; weinig; niets)
26. Waarom vind jij het citaat poëzie? [open; verplicht]
27. Waar staat de tatoeage op je lichaam? [open; verplicht]
28. Waarom heb je deze plek op je lichaam gekozen voor deze tatoeage? [open; verplicht]
29. Vind je het belangrijk dat de tatoeage zichtbaar/niet zichtbaar is? Waarom? [open; verplicht]
30. Welke reacties kreeg je uit je omgeving kort nadat je de tatoeage had laten zetten? Wat vind je van deze reacties? [open; verplicht]
31. Welke reacties heb je sindsdien gekregen op de tatoeage? Wat vind je van deze reacties? [open; verplicht]
32. Wordt het citaat vaak herkend? [open; verplicht]
33. Wat wil je uitdragen met de tatoeage? [open; verplicht]
34. Hoeveel andere tatoeages heb je (die geen poëzietatoeages zijn)? [open; verplicht]
35. Kan je je overige tatoeages kort beschrijven? Uit welke teksten en/of beelden bestaan ze? [open; verplicht]
36. Overweeg je om nog een poëzietatoeage te laten zetten? Zo ja, welke? [open; verplicht]
37. Vind je tatoeages een vorm van kunst? Waarom wel/niet? [open; verplicht]
38. Hoe vaak lees je (delen van) een poëziebundel? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
39. Wat is voor jou de belangrijkste reden om een poëziebundel te lezen? [meerkeuze; verplicht] (Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Omdat ik poëzie mooi vind; Omdat

- ik houd van taal; Om vermaakt te worden; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Omdat het moet voor school/studie/werk; Anders (open))
40. Kan je enkele dichters noemen die je goed vindt? [open; optioneel]
 41. Hoe vaak schrijf je poëzie? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 42. Hoe vaak bezoek je een poëzie-evenement? Bijvoorbeeld een literair festival, een evenement in de bibliotheek, een poetry slam. [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 43. Hoe vaak lees je poëzie op het internet? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 44. Wat is voor jou de belangrijkste reden om naar poëzie te zoeken op het internet? [meerkeuze; verplicht] (Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Omdat ik poëzie mooi vind; Omdat ik houd van taal; Om vermaakt te worden; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Omdat het moet voor school/studie/werk; Anders (open))
 45. Hoe vaak deel je poëzie met anderen? Bijvoorbeeld door een poëziebundel uit te lenen, een gedicht op social media te zetten, een gedicht naar iemand te mailen, een gedicht voor te dragen. [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 46. Wat is je gender? [meerkeuze; verplicht] (Vrouw; Man; Anders)
 47. Wat is je leeftijd? [open; verplicht]
 48. Waar woon je? [meerkeuze; verplicht] (Drenthe; Flevoland; Friesland; Gelderland; Groningen; Limburg; Noord-Brabant; Noord-Holland; Overijssel; Utrecht; Zeeland; Zuid-Holland; Ik woon niet in Nederland)
 49. Wat is de moedertaal van je moeder? [meerkeuze; verplicht] (Nederlands; Fries; Turks; Marokkaans-Arabisch; Berbers; Engels; Indonesisch; Papiaments; Hindi; Ambonees; Surinaams; Chinees/Kantonees; Koerdisch; Vietnamees; Frans; Duits; Anders (open))
 50. Wat is de moedertaal van je vader? [meerkeuze; verplicht] (Nederlands; Fries; Turks; Marokkaans-Arabisch; Berbers; Engels; Indonesisch; Papiaments; Hindi; Ambonees; Surinaams; Chinees/Kantonees; Koerdisch; Vietnamees; Frans; Duits; Anders (open))
 51. Wat is je hoogst afgeronde opleiding? [meerkeuze; verplicht] (lager onderwijs; VMBO / MAVO / LBO; MBO (MTS, MEAO); HAVO / VWO (HBS, MMS); HBO / WO (HTS, HEAO))
 52. Hoe vaak lees je (delen van) een fictietekst, zoals een roman of een kortverhaal? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 53. Hoe vaak lees je (delen van) een non-fictietekst, zoals een biografie, essay, of populair wetenschappelijk boek? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 54. Heb je een bibliotheekpas? [ja/nee; verplicht]
 55. Ben je lid van een leesclub? [ja/nee; verplicht]
 56. Volg je een studie of heb je een baan die iets met poëzie of literatuur te maken heeft? [open; optioneel]
 57. Je mag deze enquête anoniem indienen. In dat geval wordt jouw naam nergens in mijn onderzoek vermeld. Je mag deze enquête ook onder je naam invullen. Jouw naam kan dan worden opgenomen in mijn onderzoek (bijvoorbeeld in een artikel of in mijn proefschrift). Indien je daarmee akkoord gaat mag je hier je naam vermelden. [open; optioneel]

58. Ken je anderen met poëzietatoeages? Zo ja, welke citaten hebben zij laten tatoeëren? [open; optioneel]
59. Zou ik de mensen die jij kent met een poëzietatoeage mogen contacteren? Zo ja, wat is hun emailadres? Bij voorbaat zeer veel dank. [open; optioneel]
60. Wil je nog iets kwijt wat je nog niet hebt verteld? [open; optioneel]
61. Heb je opmerkingen over deze vragenlijst? [open; optioneel]

Bijlage V

De Candlelightenquête bestond uit de volgende vragen.

1. Welk woord vind je het meest van toepassing op de teksten van luisteraars die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight? [meerkeuze; verplicht] (Poëzie; Gedichten; Gedichtjes; Verzen; Versjes; Poëtische teksten; Anders (open))
2. Hoe vaak luister je live naar Candlelight op het radiostation 100% NL (iedere zondag van 22:00 uur tot 0:00 uur)? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) iedere zondagavond; Minstens een keer per maand; Minstens twee keer per halfjaar; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
3. Hoe vaak luister je live naar Candlelight op <http://candlelight.nl/> (van maandag t/m vrijdag tussen 22:00 en 23:00 uur gedichten van luisteraars)? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) iedere uitzending; Minstens een keer per maand; Minstens twee keer per halfjaar; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
4. Hoe vaak luister je naar opnames van gedichten die als audiobestanden beschikbaar zijn op <http://candlelight.nl/>? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) iedere uitzending; Minstens een keer per maand; Minstens twee keer per halfjaar; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
5. Op welke plek luister je het vaakst naar Candlelightgedichten? [meerkeuze; verplicht] (Thuis, in de woonkamer; Thuis, in bed; Op mijn werk; In de auto; In het openbaar vervoer; Anders (open))
6. Zijn er periodes waarin je vaker naar Candlelight luistert dan in andere periodes? [meerkeuze; verplicht] (Nee; Ja, wanneer ik veel vrije tijd heb; Ja, wanneer ik verdrietig ben; Ja, wanneer ik vrolijk ben; Ja, wanneer ik verliefd ben; Anders (open))
7. Wat is de hoofdrede dat je naar Candlelight luistert? [meerkeuze; verplicht] (Voor de muziek; Voor de gedichten; Voor de combinatie van muziek en gedichten; Anders (open))
8. Wat waardeer je het MEEST aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt? [meerkeuze; verplicht] (Het rijm; Het ritme; De onderwerpen; De emotie; De voordracht door Jan van Veen; Anders (open))
9. Wat waardeer je het MINST aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt? [meerkeuze; verplicht] (Het rijm; Het ritme; De onderwerpen; De emotie; De voordracht door Jan van Veen; Anders (open))
10. Welk gevoel ervaar je het vaakst tijdens het luisteren naar de gedichten die Jan van Veen voordraagt? [meerkeuze; verplicht] (Vrolijkheid; Verdriet; Nostalgie; Verliefdheid/romantiek; Herkenbaarheid; Rust; Irritatie; Anders (open))
11. Hoe vaak heeft het luisteren naar een gedicht tijdens Candlelight je geholpen (bijvoorbeeld door je te troosten tijdens liefdesverdriet of na het verlies van een geliefde)? [open; verplicht]
12. Hoe vaak heb je een gedicht dat je tijdens Candlelight hoorde opgeschreven of opgenomen (bijvoorbeeld op een bandje)? [open; verplicht]
13. Hoe vaak heb je een gedicht van Candlelight gedeeld met iemand anders (bijvoorbeeld door het gedicht voor te dragen of naar iemand te sturen)? [open; verplicht]
14. Hoe vaak heb je het vermoeden gehad dat een gedicht van Candlelight speciaal voor jou geschreven was? [open; verplicht]
15. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht rijmt? [1-10; verplicht]
16. Hoe belangrijk vind je het dat je je herkent in het onderwerp van het gedicht? [1-10; verplicht]
17. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je raakt? [1-10; verplicht]
18. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je vermaakt? [1-10; verplicht]
19. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je aan het denken zet? [1-10; verplicht]
20. Hoe belangrijk vind je het dat je het gedicht begrijpt? [1-10; verplicht]
21. Hoe belangrijk vind je het wie de auteur is van het gedicht? [1-10; verplicht]
22. Wat vind jij nog meer belangrijk aan de gedichten die Jan van Veen voordraagt tijdens Candlelight? [open; optioneel]

23. Hoe vaak schrijf je gedichten? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
24. Met welk doel schrijf je meestal gedichten? [meerkeuze; optioneel] (Ik schrijf nooit gedichten; Alleen voor jezelf; Om aan anderen te laten lezen; Om in te sturen naar Candlelight; Om zelf online te plaatsen (bijv. op een website of op Facebook); Om door anderen online te worden geplaatst (bijv. in een digitaal tijdschrift); Voor een papieren tijdschrift; Voor een bundel; Om voor te dragen; Speciaal voor een gelegenheid (huwelijk, uitvaart, speech etc.); Anders (open))
25. In hoeverre zou je graag een bekende dichter in Nederland willen worden? [1-10; optioneel]
26. Hoeveel bloemlezingen (boeken) met Candlelightgedichten heb je in jouw leven gekocht? [open; verplicht]
27. Hoe vaak lees je (delen van) een fictietekst, zoals een roman of een kortverhaal? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
28. Hoe vaak lees je (delen van) een non-fictietekst, zoals een biografie, essay, of populair wetenschappelijk boek? [meerkeuze; verplicht] [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
29. Hoe vaak lees je (delen van) een poëziebundel? [meerkeuze; verplicht] [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
30. Wat is voor jou de belangrijkste reden om een poëziebundel te lezen? [meerkeuze; verplicht] (Ik lees nooit een poëziebundel; Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Omdat ik poëzie mooi vind; Omdat ik houd van taal; Om vermaakt te worden; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Omdat het moet voor school/studie/werk; Anders (open))
31. Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt? [open; optioneel]
32. Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt? [open; optioneel]
33. Hoe vaak bezoek je een literair evenement (bijvoorbeeld een literatuurfestival, poëzieavond, programma in de bibliotheek)? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
34. Hoe vaak lees je poëzie op het internet? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
35. Gender [meerkeuze; verplicht] (Vrouw; Man; Anders)
36. Leeftijd [open; optioneel]
37. Waar woon je? [meerkeuze; verplicht] (Drenthe; Flevoland; Friesland; Gelderland; Groningen; Limburg; Noord-Brabant; Noord-Holland; Overijssel; Utrecht; Zeeland; Zuid-Holland; Ik woon in België; Ik woon niet in Nederland of België)
38. Wil je nog iets kwijt over dit onderzoek? [open; optioneel]
39. Als je kans wilt maken op een Candlelightprijzenpakket, vul dan hier je e-mailadres in [open; optioneel]

Bijlage VI

De Instagrampoëzie-enquête bestond uit de volgende vragen.

1. Je krijgt acht Instagramposts te zien. Per post geef je aan in hoeverre je die poëzie vindt. [Instagrampost A, B, C, D, E, F, G, H] In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie? [1-10; verplicht] Waarom? [open; optioneel]
 2. Welk woord vind je het meest van toepassing op de teksten van Instagramdichters die jij voorbij ziet komen? [meerkeuze; verplicht] (Poëzie; Gedichten; Gedichtjes; Verzen; Versjes; Poëtische teksten; Instagrampoëzie; Instagramgedichten; Instagramversjes; Anders (open))
 3. Hoeveel Engelstalige dichters volg jij (ongeveer) op Instagram? [open; verplicht]
 4. Hoeveel Nederlandstalige dichters volg jij (ongeveer) op Instagram? [open; verplicht]
 5. Kun je enkele namen noemen van Nederlandstalige Instagramdichters die jij volgt? [open; verplicht]
 6. Wie is jouw favoriete Nederlandstalige Instagramdichter? (Noem er één.) [open, verplicht]
 7. In hoeverre beschouw je jezelf als een fan van de Instagramdichter die je bij de vorige vraag noemde? [1-10; verplicht]
 8. Hoe vaak lees je poëzie op Instagram? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 9. Hoe vaak like je een gedicht dat je voorbij ziet komen op Instagram? [1 (nooit) – 10 (altijd); verplicht]
 10. Hoe vaak laat je een comment achter bij een gedicht dat je voorbij ziet komen op Instagram? [1 (nooit) – 10 (altijd); verplicht]
 11. Hoe vaak tag je iemand bij een gedicht dat je voorbij ziet komen op Instagram? [1 (nooit) – 10 (altijd); verplicht]
 12. Welke soort comment laat je het vaakst achter bij een gedicht op Instagram? [meerkeuze; verplicht] (Ik laat nooit een comment achter bij een gedicht; Een comment waarin ik mijn waardering voor het gedicht uit; Een comment waarin ik mijn afkeur voor het gedicht uit; Een comment waarin ik iemand tag; Een comment waarin ik een hashtag toevoeg; Een comment waarin ik een vraag stel aan de dichter; Anders (open))
 13. Hoe vaak zoek je via hashtags naar poëzie op Instagram? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
 14. Kun je voorbeelden geven van hashtags die je gebruikt om naar poëzie te zoeken op Instagram? [open, optioneel]
 15. Wat is voor jou de belangrijkste reden om poëzie te lezen op Instagram? [meerkeuze; verplicht] (Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Omdat ik poëzie mooi vind; Omdat ik houd van taal; Om vermaakt te worden; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Omdat het moet voor school/studie/werk; Anders (open))
- Als je denkt aan de gedichten die jij voorbij ziet komen op Instagram:
16. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht rijmt? [1-10; verplicht]
 17. Hoe belangrijk vind je het dat het ritme van het gedicht goed loopt? [1-10; verplicht]
 18. Hoe belangrijk vind je het dat je je herkent in het onderwerp van het gedicht? [1-10; verplicht]
 19. Hoe belangrijk vind je het visuele aspect van het gedicht, zoals de kleuren, het lettertype, de eventuele afbeelding? [1-10; verplicht]
 20. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je raakt? [1-10; verplicht]
 21. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je vermaakt? [1-10; verplicht]
 22. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht je aan het denken zet? [1-10; verplicht]
 23. Hoe belangrijk vind je het dat je het gedicht begrijpt? [1-10; verplicht]
 24. Hoe belangrijk vind je het wie de auteur is van het gedicht? [1-10; verplicht]

25. Hoe belangrijk vind je het dat je de dichter via het gedicht echt leert kennen? [1-10; verplicht]
26. Hoe belangrijk vind je het dat het gedicht een nieuw gedicht is dat net geplaatst is? [1-10; verplicht]
27. Zijn we nog andere aspecten van gedichten op Instagram vergeten die jij belangrijk vindt? [open; optioneel]
28. Hoe vaak schrijf je gedichten? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
29. Met welk doel schrijf je het vaakst gedichten? [meerkeuze; verplicht] (Alleen voor jezelf; Om aan anderen te laten lezen; Om op Instagram te plaatsen; Om ergens anders online te plaatsen (bijv. op een website of op andere social media); Om door anderen online te worden geplaatst (bijv. in een digitaal tijdschrift); Voor een papieren tijdschrift; Voor een bundel; Om voor te dragen; Speciaal voor een gelegenheid (huwelijk, uitvaart, speech etc.))
30. Hoe vaak heb je zelf (ongeveer) een gedicht op Instagram geplaatst? [open; verplicht]
31. Heb je een bibliotheekpas? [ja/nee; verplicht]
32. Ben je lid van een leesclub? [ja/nee; verplicht]
33. Hoe vaak lees je (delen van) een fictietekst, zoals een roman of een kortverhaal? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
34. Hoe vaak lees je (delen van) een non-fictietekst, zoals een biografie, essay, of populair wetenschappelijk boek? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
35. Hoe vaak lees je (delen van) een poëziebundel? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
36. Wat is voor jou de belangrijkste reden om een poëziebundel te lezen? [meerkeuze; verplicht] (Om geraakt te worden; Om aan het denken gezet te worden; Omdat ik poëzie mooi vind; Omdat ik houd van taal; Om vermaakt te worden; Om inspiratie op te doen voor het schrijven van poëzie; Om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid (geboorte, huwelijk, uitvaart, speech etc.); Omdat het moet voor school/studie/werk; Anders (open))
37. Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je goed vindt? [open; optioneel]
38. Kun je een poëziebundel of dichter noemen die je slecht vindt? [open; optioneel]
39. Wat vind jij het grootste verschil tussen het lezen van een papieren poëziebundel en het lezen van poëzie op Instagram? [open, optioneel]
40. Hoe vaak bezoek je een literair evenement (bijvoorbeeld een literatuurfestival, poëzieavond, programma in de bibliotheek)? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
41. Hoe vaak lees je poëzie op het internet? [meerkeuze; verplicht] ((Bijna) elke dag; Minstens een keer per week; Minstens een keer per maand; Minstens een keer per halfjaar; Minstens een keer per jaar; Minder vaak; Nooit)
42. Wat is jouw gender [meerkeuze; verplicht] (Vrouw; Man; Anders)
43. Wat is jouw leeftijd [open; verplicht]
44. Waar woon je? [meerkeuze; verplicht] (Drenthe; Flevoland; Friesland; Gelderland; Groningen; Limburg; Noord-Brabant; Noord-Holland; Overijssel; Utrecht; Zeeland; Zuid-Holland; Ik woon in België; Ik woon in een ander land dan Nederland of België)
45. Wat is jouw hoogst afgeronde opleiding? [meerkeuze; verplicht] (lager onderwijs; VMBO / MAVO / LBO; MBO (MTS, MEAO); HAVO / VWO (HBS, MMS); HBO / WO (HTS, HEAO))
46. Wil je nog iets kwijt over dit onderzoek? [open; optioneel]

47. Als je kans wilt maken op een Instagrampoëzieprijsenpakket, vul dan hier je e-mailadres in.
[open; optioneel]

Bijlage VII

Hieronder doe ik een aanzet tot een analyse van de relatie tussen de woorden ‘poëzie’ en ‘gedicht’, op basis van de resultaten van de Instagramenquête; vooral op basis van de antwoorden op het eerste deel van de enquête, waarin de respondenten gevraagd werd over acht Instagramposts te zeggen in hoeverre ze die posts als poëzie beschouwen en waarom.

De antwoorden van de respondenten tonen een kluwen aan manieren waarop de woorden ‘poëzie’ en ‘gedicht’ zich tot elkaar kunnen verhouden. Dit is anders dan bijvoorbeeld de relatie tussen ‘poëzie’ en ‘spreuk’ die voorkomt in vele reacties van respondenten, waarbij duidelijk is dat die twee tekstsoorten elkaar uitsluiten. Om een begin te maken met het ontrafelen van dit betekenis-kluwen, licht ik hieronder de door de respondenten gebruikte redeneringen over de relatie tussen ‘poëzie’, ‘gedicht’ en ‘versje’ toe, aan de hand van voorbeelden uit de enquête.⁷²¹

- *De tekst is poëzie, want het is een gedicht.* (En de variant: *De tekst is een gedicht, dus poëzie.*) Deze redenering is gestoeld op de aanname dat alle gedichten poëzie zijn. Impliciet houdt deze redenering ook in dat alle poëzie uit gedichten bestaat. Bijvoorbeeld: ‘Omdat het in mijn ogen een gedicht is’, ‘Gedicht is zeker poëzie’, ‘[E]en gedicht, dus poëzie’ en ‘Di[t i]s wel echt een gedicht. Dus poëzie’. Deze betekenisrelatie tussen ‘poëzie’ en ‘gedicht’ is ook gebruikelijk in het literaire veld: ‘gedicht’ is in dit geval een telbaar zelfstandig naamwoord dat gebruik wordt voor het ontelbare ‘poëzie’. Toch is het gebruik van deze redenering door de respondenten opvallend, omdat deze een drogreden is; een cirkelredenering die eigenlijk nog steeds niets zegt over *waarom* de tekst poëzie is. Soms geven respondenten daar wel een extra reden voor, bijvoorbeeld: ‘Het is sowieso poëzie, dit is een rijmend gedicht’ en ‘[D]oor de juiste regelonderbreking lijkt het op een gedicht en dus poëzie’.
- *De tekst is poëzie, want het is een versje.* (En de variant: *De tekst is een versje, dus poëzie.*) Deze redenering is gestoeld op de aanname dat alle versjes poëzie zijn en impliceert dat alle poëzie uit versjes bestaat. Bijvoorbeeld: ‘Overduidelijk een versje. Dus poëzie’, ‘Omdat het een versje is’ en ‘Het is een versje dus in die zin poëzie’. Dit is een argumentatie die veel minder voorkomt in het literaire veld.
- *De tekst is geen poëzie, want het is een gedicht.* (En de variant: *De tekst is een gedicht, dus geen poëzie.*) Deze redenering houdt in dat ‘poëzie’ en ‘gedicht’ twee verschillende categorieën zijn die elkaar uitsluiten. Bijvoorbeeld: ‘[E]en gedicht ipv poëzie’.
- *De tekst is geen poëzie, want het is een versje.* (En de variant: *De tekst is een versje, dus geen poëzie.*) Deze redenering houdt in dat ‘poëzie’ en ‘versje’ elkaar uitsluiten. Bijvoorbeeld: ‘Versjes, geen poëzie’ en ‘[Ik] maak [...] in mijn hoofd vaak een onderscheid tussen “poëzie” en “versjes/rijmpjes” waarin ik versjes ondergeschikt vindt [sic] aan poëzie. Dit valt voor mij in de categorie versjes.’
- *De tekst is een gedicht, maar geen poëzie.* Deze redenering impliceert dat sommige gedichten poëzie zijn en andere niet. Bijvoorbeeld: ‘[E]en gedicht zeker, maar te weinig om poëzie te noemen’.
- *De tekst is poëzie, maar geen gedicht.* Deze redenering houdt in dat een tekst poëzie kan zijn, zonder een gedicht te zijn. Een voorbeeld van deze redenering is bijvoorbeeld te vinden in deze reactie: ‘Het is maar 1 zin. Daardoor is het geen gedicht. Het is voor mij ook geen poëzie’. De respondent constateert eerst dat de tekst geen gedicht is (omdat het te kort is)

⁷²¹ Wanneer respondenten een komma gebruiken in plaats van een voegwoord, kan hun uitspraak ambigu zijn. Over sommige opmerkingen van de respondenten die ik in dit overzicht gebruik, kan daarom gediscussieerd worden.

en constateert daarna dat het ook geen poëzie is. Dit is anders dan de opvatting die gangbaar is in het literaire veld, namelijk dat als een tekst geen gedicht is, het dus ook geen poëzie kan zijn.

- *De tekst is een versje, maar geen poëzie.* Deze redenering impliceert dat sommige versjes poëzie zijn en andere niet. Bijvoorbeeld: '[E]en leuk versje maar geen poëzie' en 'Dit is een vers of een rijm maar geen poëzie'.
- *De tekst is een versje en toch poëzie.* Deze redenering impliceert dat de meeste versjes geen poëzie zijn maar dat er uitzonderingen bestaan. Bijvoorbeeld: '[He]t is een versje maar toch poëzie'.
- *De relatie tussen poëzie, gedicht en versje is een glijdende schaal.* Deze redenering houdt in dat, afhankelijk van de kenmerken van een tekst, een tekst in meerdere of mindere mate poëzie, een gedicht of een versje kan zijn. Bijvoorbeeld: '[M]eer versjes dan "echte poëzie"', 'Het heeft de vorm van een gedicht, maar ik vind het meer een "versje"', '[V]alt wel onder poëzie, maar ik vind het eerder een soort gedichtje', 'Wel poëzie, maar meer een versje door de eenvoudige rijm' en 'Voor mij meer een gedicht en niet zo zeer poëzie'.

Hiernaast valt op dat er kenmerken bestaan die de respondenten zowel noemen als de reden dat een tekst wél poëzie is, als de reden dat een tekst géén poëzie is. Dat gebeurt bijvoorbeeld met het label 'rijm'. De respondenten schrijven bijvoorbeeld 'De [sic] rijm maakt het poëzie', maar ook 'De [sic] eenvoudige rijm maakt het meer een rijmpje, maar de vorm is wel die van een gedicht' en '[W]el poëzie, maar meer een versje door de [sic] eenvoudige rijm'.

Ook lijken er betekenisverschillen te ontstaan als er verkleinwoorden worden gebruikt – vers vs. versje, gedicht vs. gedichtje, rijm vs. rijmpje – bijvoorbeeld: 'Hoe aardig Lars me als persoon ook lijkt, ik vind zijn werk geen poëzie. Het zijn versjes, korte gedichtjes, maar het mist voor mij een zekere diepgang die poëzie meestal heeft.'

Daarnaast geven sommige respondenten blijk van een besef dat over sommige definities gediscussieerd kan worden (bijvoorbeeld: 'Hij maakt versjes en je kan natuurlijk discussiëren of dat valt onder poëzie maar ik vind van wel') of juist dat er geen discussie over gevoerd zou moeten worden (bijvoorbeeld: 'Ook een zin vind ik poëzie. Poëzie is een term om vrij in te vullen').

Meer onderzoek is nodig om een scherper beeld te krijgen van hoe deze termen zich tot elkaar verhouden en welke tekstinterne en -externe zaken bijdragen aan het categoriseren van een tekst door gebruikers.

Bijlage VIII

Hieronder bespreek ik de acht posts uit het eerste deel van de Instagrampoëzie-enquête op volgorde van 'poëziegehalte' volgens de respondenten, op basis van de antwoorden op de verplichte schaalvraag 'In hoeverre vind je deze Instagrampost poëzie?' en de optionele open vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?'. Hieronder zijn per post het gemiddelde, de standaarddeviatie en de modus te vinden. De antwoorden op de open vraag codeerde ik zonder maximaal aantal labels per antwoord.

1. Instagrampost B. @larsvderwerf (Lars van der Werf)

Gemiddeld: 8,0

Standaarddeviate: 1,9

Modus: 10



2. Instagrampost A. @vervlogen (Elianne van Elderen)

Gemiddeld: 7,7

Standaarddeviate: 1,9

Modus: 8



3. Instagrampost E. @deelmejouwochtend (naam onbekend)

Gemiddeld: 6,3

Standaarddeviate: 2,4

Modus: 7



4. Instagrampost D. van @versjesvancher (Cherish Rose)

Gemiddeld: 5,8

Standaarddeviate: 2,5

Modus: 7



5. Instagrampost G. van @merelmorre (Merel Morre)
Gemiddeld: 5,6
Standaarddeviate: 2,6
Modus: 7



6. Instagrampost F. @christelijke_gedichten (Leo Heuvelman)
Gemiddeld: 5,3
Standaarddeviate: 2,5
Modus: 7



christelijke_gedichten [Volgend](#)

christelijke_gedichten #gedichten #poezie #geloof #christus #jesus #christen



211 vind-ik-leuks

8 JULI

Een reactie toevoegen...

7. Instagrampost H. @mariannes_art_and_craft (Marianne Jonker-Slager)

Gemiddeld: 4,7

Standaarddeviate: 2,5

Modus: 4



mariannes_art_and_craft [Volgen](#)

mariannes_art_and_crafts 📷 📁

#teksten #quotes #mindfulness #geduld #positiefdenken #flowmagazine #hopeful #mooieteksten #schrijfsel #depressie #geluk #omdenken #flairnl #zon #writing #schrijvenleuk #writingstherapie #beach #sunset #zonsondergang #zeeland



loicialtrema, bequietquotes en mariehauet vinden dit leuk

9 MINUTEN GELEDEN

Een reactie toevoegen...

8. Instagrampost C. @bijliek (Liek)

Gemiddeld: 2,7

Standaarddeviate: 2,0

Modus: 1



Lars van der Werf

Instagrampost B, van @larsvdwerf (Lars van der Werf), wordt het meest als poëzie beschouwd: de respondenten geven gemiddeld een 8, met een lage standaarddeviatie (1,9) en een 10 als modus. Slechts 10% van de respondenten gaf aan de post geen poëzie te vinden (zij gaven een 5 of lager). Opvallend is dat Van der Werf geen hashtag gebruikt met het woord 'poëzie', wel gebruikt hij de genre aanduiding 'versjes' in de hashtag #versjesvanLars, die ook naar zijn poëziedebuutbundel verwijst.⁷²²

1.	rijm	85
2.	lay-out	44
3.	mooi	38
4.	emotie	23
5.	gedicht	18
6.	ritme	15
7.	auteur	15
8.	beeld	12
9.	versje	11
10.	denken	7

Tabel 1. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost B (@larsvdwerf) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

De respondenten noemen 'rijm' het vaakst als de reden om de post van Lars van der Werf als poëzie te beschouwen, bijvoorbeeld: 'Het rijmt', 'De [sic] rijm maakt het poëzie', 'Vanwege het rijmen'. Enkele respondenten geven overigens aan dat rijm geen vereiste is, maar dat het toch een kenmerk is dat voor hen meespeelt in de vraag of iets poëzie is, bijvoorbeeld: 'Ik weet dat poëzie niet hoeft te rijmen, maar ben er wel gevoelig voor'.

⁷²² #ElkeDagEenZoen verwijst naar zijn derde boek en #Heblief naar zijn tweede.

Op de tweede plaats volgt 'lay-out' als de vaakst genoemde reden, waarmee voornamelijk de regelafbrekingen en de vormgeving worden bedoeld, bijvoorbeeld: '[H]et is niet pagina vullend en niet wat ik me voorstel bij proza', '[H]et uiterlijk van een gedicht', 'Dichtvorm', 'Weergave van zinnen', '[C]reatief op visueel vlak', '[H]eel herkenbaar door de vormgeving van de gedichten'.

Op de derde plaats staat 'mooi', een label dat blijkt geeft van een normatieve definitie van poëzie op basis van waardering en esthetische ervaring, bijvoorbeeld: 'Mooie tekst', 'Mooie zinnen, mooi taalgebruik', 'Pakkend en talig sterk', '[M]ooi verwoord'.

Het argument 'ritme', dat op plaats zes is geëindigd, geven de respondenten bijvoorbeeld door te stellen: 'Hij speelt met de cadans van woorden' en 'Het ritme is goed/de zinnen "lopen" lekker'. Ook noemen sommige respondenten het metrum als de reden dat ze de post als poëzie beschouwen: '[H]et heeft een fijn metrum', '[O]ok metrum en rijm toegepast' en 'Metrum klopt'. Dit is echter niet het geval: het gedicht van Lars van der Werf in post A heeft geen metrum. De woorden kennen een ritme, zoals alle taaluitingen een ritme kennen, maar die ritme is niet gestructureerd in heffingen en dalingen. Ook het aantal heffingen per regel is niet constant. De kans bestaat dat de respondenten de term 'metrum' anders bedoelen dan in de poëzieanalyse gebruikelijk is en eigenlijk iets bedoelen als 'ritme' of 'cadans'. Een andere verklaring is dat de lay-out van de tekst (zinnen die zijn opgebroken in regels, die weer zijn opgedeeld in twee strofen), het eindrijm, het taalgebruik, de thematiek en de verwijzingen in de paratekst naar 'versjes', ervoor zorgen dat sommige respondenten de tekst als een *light verse*-gedicht lezen en er daardoor vanuit gaan dat de tekst metrisch is, net als de gedichten die ze kennen van bijvoorbeeld Toon Hermans.⁷²³

Tabel 1 laat ook zien dat de institutionele positie van de auteur een rol speelt in het besluiten of een post poëzie is of niet. Lars van der Werf is een bekende Instagramdichter en heeft daarnaast veel poëzieboeken verkocht (aantallen). Zowel zijn bekendheid als auteur, als de bekendheid van zijn bundels zijn voor de respondenten een reden om zijn post als poëzie te beschouwen, blijkt uit bijvoorbeeld: 'Dit gedicht komt uit een bundel wat ik zelf heb', '[V]an een schrijver met bundels', 'Gedicht van een bekendere schrijver'.

Andere opvallende labels in deze top tien zijn ten slotte 'gedicht' en 'versje'; ze worden beide vooral gebruikt als reden om de post als poëzie te beschouwen, bijvoorbeeld: 'Overduidelijk een versje. Dus poëzie', 'Het is een gedicht', 'Gedicht is zeker poëzie'. Daarentegen worden beide termen ook af en toe gebruikt om juist uit te leggen dat de post géén poëzie is, bijvoorbeeld 'Vind ik meer een gedicht ipv poëzie' en 'Versjes, geen poëzie'. Andere redenen die mensen geven voor hun opvatting dat de post géén poëzie is, zijn onder andere dat de tekst te simpel is, te clichématig, te lang en dat de tekst diepgang en kwaliteit mist.

Elianne van Elderen

Op nummer twee eindigt Instagrampost A, van @vervlogen (Elianne van Elderen), met een 7,7 als gemiddelde op 'poëziegehalte' (sd: 1,9; modus: 8). De paratekst bevat hashtags die duiden op poëzie: #dichter, #dichten, #dichtersvaninstagram, #gedicht en #poezie.

1. lay-out	52
2. beeld	38
3. emotie	33
4. complex	32

⁷²³ Hier zou meer onderzoek naar gedaan kunnen worden. Wat denken mensen dat metrum is? Wanneer denken mensen dat een tekst een metrum heeft?

5. mooi	31
6. woordgebruik	24
7. denken	19
8. stijl	17
9. gedicht	11
10. boodschap	9

Tabel 2. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost A (@vervlogen) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

De top tien vaakst genoemde redenen waarom de post van Elianne van Elderen poëzie is, zijn opgenomen in Tabel 2. Op de eerste plaats staat de lay-out, waarbij vooral de regelafbrekingen als reden worden aangehaald, bijvoorbeeld 'Klassieke vorm van een gedicht', '[H]et heeft de vorm van een gedicht', '[A]fbreken zinnen', '[Z]innen die halverwege een enter hebben', 'De afgebroken zinnen laten dit zien'.

Op plaats twee staat het label voor alle redenen die gaan over beeldend en figuurlijk taalgebruik, bijvoorbeeld 'Beeldend', 'Beeldspraak', 'Gebruik van beeldende zinnen', 'Omdat het niet letterlijk zegt wat het bedoeld [sic]'.

Het label 'emotie' staat op de derde plaats. Daaronder vallen alle redenen die met gevoelens te maken hebben, zowel de gevoelens die de auteur in de tekst heeft gelegd, als de gevoelens die door de tekst worden opgewekt bij de lezer, bijvoorbeeld 'Er wordt taal gebruikt om gevoelens te schilderen', 'Emotioneel geladen', 'Het raakt me', '[H]et sleept je mee'.

De redenen die de respondenten geven waarom de tekst géén poëzie is, komen neer op de opmerking dat de tekst onsamenhangend is, geen ritme of rijm heeft en geforceerd overkomt.

Deelmeijouwochtend

Op nummer drie eindigt Instagrampost E, van @deelmeijouwochtend (echte naam onbekend). De respondenten gaven gemiddeld een 6,3 (sd: 2,4; modus: 7). Deze post kent heel veel hashtags die duiden op poëzie, zoals #poëzie, #poezie, #gedicht, #gedichten, #dichter, #dichtersvaninstagram, #poems, #poem en #poetsofinstagram.

1. mooi	44
2. complex	31
3. lay-out	30
4. denken	30
5. emotie	28
6. beeld	15
7. verbeelding	11
8. kort	10
9. woordgebruik	7
10. stijl	4

Tabel 3. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost E (@deelmeijouwochtend) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

Net als bij de posts van Van der Werf en Van Elderen zijn ook hier, zoals te zien is in Tabel 3, de labels 'mooi', 'lay-out' en 'denken' belangrijk voor de respondenten die de post poëzie vinden.

Onder het label ‘denken’ schaarde ik alle opmerkingen over de constatering dat de tekst tot denken aanzet en alle opmerkingen over het vermoeden dat de auteur er (lang) over nagedacht heeft, bijvoorbeeld: ‘Het wekt vragen op, stelt aan tot denken’ en ‘Het is mooi en goed overna gedacht dus is het poëzie’.

De respondenten die de post géén poëzie vinden, geven als reden dat de tekst te kort is, te simpel is en te weinig beelden bevat. Respondenten geven bovendien aan dat ze de tekst vooral door de lengte meer een spreuk vinden dan een gedicht, bijvoorbeeld: ‘[E]en poetische quote’, ‘Ik stel mij poëzie iets langers voor dan één regel, dit is gewoon een quote’, ‘Een zin. Zou in een gedicht kunnen, mooi genoeg. Maar 1 zin is geen gedicht’.

Cherish Rose

De post die op nummer vier eindigt is Instagrampost D, van @versjesvancher (Cherish Rose), met een 5,8 gemiddeld (sd: 2,5; modus: 7), vinden de respondenten de tekst een voorbeeld van poëzie, maar minder overtuigend dan de posts die op de eerste drie plaatsen eindigen. De toegevoegde hashtags categoriseren de tekst als verschillende genres en vormen, waaronder #gedicht #rijmpje #versje #poezie #poem #quotes #tekst #woorden #instadichter #instapoem #dichtersvaninstagram en #spokenword. De gebruikersnaam verwijst daarnaast naar ‘versjes’.

1. rijm	60
2. gedicht	18
3. emotie	14
4. mooi	13
5. lay-out	12
6. versje	7
7. inhoud	7
8. beeld	4
9. ritme	4
10. complex	3

Tabel 4. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag ‘Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?’ (optioneel; open) bij Instagrampost D (@versjesvancher) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

1. versje	37
2. simpel	23
3. cliché	19
4. spreuk	15
5. rijm	8
6. gedicht	7
7. geen emotie	6
8. niet denken	3
9. sinterklaas	2
10. geen inhoud	1

Tabel 5. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag ‘Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?’ (optioneel; open) bij Instagrampost D (@versjesvancher) als reden voor het besluit dat de post géén poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

Tabel 4 en Tabel 5 laten zien dat er kenmerken bestaan die de respondenten zowel noemen als de reden dat een tekst wél poëzie is, als de reden dat een tekst géén poëzie is. Dat gebeurt bijvoorbeeld met ‘rijm’, het label dat op de eerste plaats staat in lijst met redenen waarom de tekst wél poëzie is en op de vijfde plaats in de lijst met redenen waarom dat niet zo is. De respondenten schrijven bijvoorbeeld ‘De [sic] rijm maakt het poëize’, maar ook: ‘De eenvoudige rijm maakt het meer een rijmpje, maar de vorm is wel die van een gedicht’ en ‘[W]el poëzie, maar meer een versje door de eenvoudige rijm’. Het label ‘sinterklaas’ in Tabel 5 hangt samen met ‘rijm’: de respondenten vinden bijvoorbeeld dat het voorspelbare rijm meer doet denken aan een Sinterklaasgedicht dan aan poëzie.

Hetzelfde geldt voor ‘versje’, het label dat op de zesde plaats staat in de lijst met redenen waarom de tekst wél poëzie is en op de eerste plaats in de lijst met redenen waarom dat niet het geval is. De respondenten gebruiken het als reden voor een hoog ‘poëziegehalte’, bijvoorbeeld: ‘Overduidelijk een versje. Dus poëzie’. Maar ook voor het tegenovergestelde: ‘[H]et is met recht meer een versje dan poezie’. Ook het label ‘gedicht’ wordt voor beide conclusies over het ‘poëziegehalte’ gebruikt. De respondenten schrijven bijvoorbeeld ‘Dit een gedichtje voor mij, dus ook wel poëzie’, maar ook: ‘Is een gedichtje, poezie heeft voor mij een diepere lading’.

Merel Morre

De post van @merelmorre (Merel Morre), Instagrampost G, kreeg gemiddeld een 5,6 (sd 2,6; modus: 7), waarmee de post op de vijfde plaats eindigt. De gebruikte hashtags plaatsen de tekst zowel binnen als buiten de poëzie: #quote #oneliner #tekst #gedicht #dichtersvaninstagram #poëzie.

1. woordgebruik	28
2. denken	18
3. mooi	17
4. complex	16
5. auteur	7
6. lay-out	5
7. kort	3
8. emotie	3
9. ritme	3
10. beeld	3

Tabel 6. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag ‘Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?’ (optioneel; open) bij Instagrampost G (@merelmorre) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

1. spreuk	119
2. simpel	5
3. kort	9
4. geen emotie	5
5. cliché	3
6. boodschap	2
7. geen lay-out	1
8. geen denken	1
9. geen boodschap	1
10. geen beeld	1

Tabel 7. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost G (@merelmorre) als reden voor het besluit dat de post géén poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

In de lijst met redenen waarom de post wél poëzie is, staat het label 'woordgebruik' op de eerste plaats. Onder dit label schaar ik alle redenen die iets te maken hebben met woordkeuze en woordspelingen, bijvoorbeeld: 'Prachtige woordkunst van Merel Morre, altijd raak, erg mooi taalgebruik' en 'Er is hier gespeeld met woorden en de betekenis hiervan. Daarom vind ik dit poëzie.'

Het label 'spreuk' komt het vaakst voor in de redenen waarom de respondenten de post géén poëzie vinden. Woorden die ik ander dit label heb geschaard zijn onder andere 'spreuk', 'quote', 'citaat', 'one-liner', 'catch phrase', 'kreet', 'tegeltjeswijsheid' en 'slogan'. Ook alle opmerkingen waarin 'Loesje'⁷²⁴ wordt genoemd heb ik onder dit label geschaard, bijvoorbeeld: 'Doet me denken aan loesje, spelen met taal, maar geen poëzie'.

Het label 'kort' komt in beide tabellen voor en wordt dus zowel gebruikt als reden waarom de post poëzie is waarom niet. Bijvoorbeeld: 'Kort krachtig', maar ook: '[B]eetje te kort voor poëzie'.

Leo Heuvelman

De drie Instagramposts die het laagst eindigen op het gebied van poëzie zijn F, H en C. Post F is van @christelijke_gedichten (Leo Heuvelman), met een gemiddelde score van 5,3 (sd: 2,5; modus: 7). De tekst van Leo Heuvelman wordt door de gebruikersnaam @christelijke_gedichten en de hashtags #gedichten en #poezie gepresenteerd als poëzie. Dat maakt het des te opvallender dat de post in de enquête geen voldoende scoort op 'poëziegehalte'.

1. beeld	17
2. lay-out	15
3. emotie	14
4. mooi	12
5. woordgebruik	10
6. gedicht	9
7. techniek	9
8. denken	8
9. complex	8
10. ritme	6

Tabel 8. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost F (@christelijke_gedichten) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

1. bijbel	43
2. Spreuk	31
3. Cliché	7
4. Simpel	4
5. Versje	3
6. lay-out	3
7. geen emotie	3
8. geen woordgebruik	2
9. geen klank	2

⁷²⁴ Met 'Loesje' wordt verwezen naar de posters met korte kritische, grappige, poëtische teksten die de stichting Loesje sinds 1983 verspreidt en met 'Loesje' ondertekent.

Tabel 9. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost F (@christelijke_gedichten) als reden voor het besluit dat de post géén poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

De vaakst genoemde reden waarom de post géén poëzie is, is het label 'bijbel', bijvoorbeeld: 'Religie is geen poëzie', 'Dit doet mij denken aan een psalm, niet aan poëzie', 'Het is meer een bijbeltekst'. Voor veel respondenten sluiten religieuze teksten en poëzie elkaar blijkbaar uit.

De vaakst genoemde reden waarom de post wél poëzie is, is het label 'beeld', waar alle opmerkingen onder vallen die te maken hebben met beeldend en figuurlijk taalgebruik, bijvoorbeeld: '[E]r wordt gebruik gemaakt van beeldspraak', 'Figuurlijke taal', 'Mooie metaforen'.

Marianne Jonker-Slager

Post H is van @mariannes_art_and_craft (Marianne Jonker-Slager) en kreeg een gemiddelde score van 4,7 (sd: 2,5; modus: 4). De post kent geen hashtags die naar poëzie verwijzen, maar wel bijvoorbeeld #teksten #quotes #mindfulness #schrijfsel en #writingastherapy.

1.	lay-out	14
2.	mooi	11
3.	gedicht	8
4.	foto	8
5.	complex	3
6.	beeld	7
7.	emotie	6
8.	boodschap	3
9.	woordgebruik	2
10.	denken	1

Tabel 10. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost H (@mariannes_art_and_craft) als reden voor het besluit dat de post wél poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

1.	spreuk	87
2.	cliché	25
3.	bijbel	7
4.	gender	5
5.	geen woordgebruik	5
6.	geen beeld	4
7.	geen ritme	4
8.	geen emotie	4
9.	foto	3
10.	geen techniek	3

Tabel 11. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost H (@mariannes_art_and_craft) als reden voor het besluit dat de post géén poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

De respondenten vinden de post vooral poëzie op basis van de lay-out (de regelafbrekingen en de vormgeving), op basis van waardering en esthetische ervaring en op basis van de constatering dat de tekst een gedicht is. De respondenten vinden de post vooral géén poëzie omdat ze vinden dat er

eerder sprake is van een spreuk, quote of tegeltjeswijsheid en omdat ze de tekst clichématig vinden. Bij de reacties op deze post valt op dat het label 'gender' op de vierde plaats is geëindigd in de lijst met redenen waarom de post géén poëzie is.

Liek

Post C, van @bijliek (Liek), wordt van de acht getoonde Instagramposts door de respondenten het minst als poëzie beschouwd, met een gemiddelde van een 2,7 op 'poëziegehalte' (sd: 2,0; modus: 1). 89% van de respondenten vindt de tekst geen poëzie (zij vulden een 5 of lager in).

1. spreuk	256
2. cliché	20
3. simple	19
4. geen beeld	8
5. kort	7
6. geen emotie	6
7. geen rijm	3
8. gender	3
9. geen klank	2
10. geen stijl	2

Tabel 12. De tien vaakst genoemde antwoorden op de vraag 'Waarom vind je deze Instagrampost wel of geen poëzie?' (optioneel; open) bij Instagrampost C (@bijliek) als reden voor het besluit dat de post géén poëzie is. Ik labelde de antwoorden (geen maximum aantal labels per antwoord).

Een overweldigend groot aantal respondenten geeft als reden waarom deze post géén poëzie is dat de tekst een 'spreuk' is (of een andere term, zoals 'quote', 'motto', 'kreet'), bijvoorbeeld: 'Ik vind dat je quotes niet echt poëzie kunt noemen' en 'Spreuken zijn geen poëzie'. De parateksten van de post van Liek komen hiermee overeen; die verwijzen niet naar poëzie maar naar een spreuk, bijvoorbeeld #citaat.

Ook het clichématige en het simplistische van de tekst zorgen ervoor dat de respondenten de tekst niet als poëzie beschouwen. Het ontbreken van figuurlijk of beeldend taalgebruik speelt ook een rol, naast de lengte van de tekst, bijvoorbeeld: 'Het is maar 1 zin. Daardoor is het geen gedicht. Het is voor mij ook geen poëzie maar een quote of leuze.'

Het kleine aantal respondenten dat de post wél als poëzie beschouwt, doet dat voornamelijk omdat de tekst aanzet tot denken, of op basis van een onuitgesproken motivatie, bijvoorbeeld: 'Ook een zin vind ik poëzie. Poëzie is een term om vrij in te vullen.'

Redenen waarom de respondenten een Instagrampost wel en niet als poëzie beschouwen

Een kijk op alle top-tien-lijsten met de redenen waarom de respondenten de getoonde posts wél als poëzie beschouwen, geeft ons inzichten op hoe mensen het woord 'poëzie' definiëren en gebruiken. Op basis van die lijsten kan geconcludeerd worden dat rijm (vooral eindrijm), lay-out (vooral regelafbrekingen), waardering (vooral esthetische ervaring), emotie (van zowel lezer als auteur), beeldend taalgebruik (metaforen), woordgebruik (vooral woordspelingen) en aan het denken gezet worden, ervoor zorgen dat mensen een tekst als poëzie beschouwen.

Op dezelfde manier kan een blik op alle top-tien-lijsten met de redenen waarom de respondenten de posts niet als poëzie beschouwen ons meer leren over de manieren waarop het woord 'poëzie' wordt begrepen en gebruikt. Vaak genoemde redenen voor het niet als poëzie

beschouwen van de tekst zijn dat er sprake is van een spreuk (vooral een quote), dat de tekst clichématig, simpel, en/of te kort is, geen beelden bevat en geen emotie overbrengt of oproept.

Rol van hashtags

Het blijkt uit de resultaten van het eerste gedeelte van de enquête dat de respondenten zelden aangeven dat de hashtags die de dichters zelf toevoegden aan hun posts meespelen in het besluit om de tekst poëzie te vinden of niet. Slechts veertien keer in alle antwoorden verwijzen de respondenten naar de hashtags. Dit doen ze als reden om de post wél als poëzie te beschouwen, bijvoorbeeld: '[I]n de tags staan dingen als dichten, dichtersvaninstagram en poëzie', 'De tags laten zien dat het hier om poëzie gaat', '[H]ier speelt mee dat de schrijver het zelf als poëzie bedoeld [sic], te zien aan de hashtags'. Ze gebruiken hashtags ook om een tekst juist niet als poëzie te beschouwen: 'Zoals bij de hashtags ook staat, vind ik dit meer een oneliner of spreuk' en 'De auteur zelf noemt het een citaat'.

Af en toe gebruiken de respondenten de hashtags om te reflecteren op de vraag of ze de tekst poëzie vinden, bijvoorbeeld: 'Ik vraag me af of deze post wel bedoeld is als poëzie... Zie hashtags #schrijfsel #writingastherapy'. Bovendien gaan de respondenten soms expliciet tegen de hashtags in, bijvoorbeeld: '[H]oewel de schrijfster die zelf wel als poëzie bedoeld heeft (zie tags)', 'De auteur spreekt hier zelf van "poetry", maar dit is te veel cliché, te veel rijmelarij om "poëzie" genoemd te kunnen worden' en 'Tags zeggen "poëzie", ik denk vooral "propaganda"'.

Bijlage IX

Hieronder ga ik dieper in op de rol van hashtags in het gebruik van Instagrampoëzie, op basis van de resultaten van de Instagrampoëzie-enquête.

In Tabel 13 staan de hashtags die de respondenten het vaakst noemden in hun antwoorden op de optionele open vraag 'Kun je voorbeelden geven van hashtags die je gebruikt om naar poëzie te zoeken op Instagram?'.⁷²⁵

1. #poezie	54
2. #poetry	51
3. #poëzie	47
4. #gedicht	44
5. #dichtersvaninstagram	37
6. #gedichten	27
7. #versjes	19

Tabel 13. Een overzicht van de vaakst genoemde hashtags door de respondenten van de Instagramenquête op de optionele open vraag 'Kun je voorbeelden geven van hashtags die je gebruikt om naar poëzie te zoeken op Instagram?'

Opvallend is dat de respondenten vaker aangeven te zoeken op #poezie dan op #poëzie. Dit is vermoedelijk te verklaren door het feit dat hoofdletters en leestekens (dus ook trema's) veel minder worden gebruikt in online schrijftaal dan in offline schrijftaal. Dit komt voort uit gemakzucht en efficiëntie, maar in het geval van het trema ook uit technische beperkingen. Het trema kan bijvoorbeeld niet gebruikt worden in URLs of in Instagramnamen. Daarnaast valt op dat de respondenten aangeven te zoeken op de Engelstalige hashtag #poetry. Zowel Engelstalige als anderstalige Instagramdichters gebruiken deze hashtag voor hun poëzieposts, waardoor ook via deze hashtag Nederlandstalige poëzie gevonden kan worden op het sociale medium.

In Tabel 14 zijn de vaakst gebruikte Engelstalige hashtags voor poëzieposts te vinden en in Tabel 15 de Nederlandstalige, met het aantal posts op vier meetmomenten in 2017 en 2018, om een beeld te krijgen van hoe vaak de hashtags gedurende *een maand* en *een jaar* gebruikt worden. De vaakst gebruikte Engelstalige hashtag voor poëzie is #poetry (op 20 juli 2018 was die hashtag bijna 22 miljoen keer gebruikt), daarna #poem (bijna tien miljoen), op de derde plaats #wordporn (bijna zes miljoen)⁷²⁵, daarna #poetsofinstagram (meer dan vijfeneenhalf miljoen) en op de vijfde plaats #instapoet (bijna twee miljoen). In absolute getallen groeide #poetry het snelst (bijna negen miljoen nieuwe posts in één jaar), terwijl #poetrygram relatief het hardst groeide (een toename van 208% in één jaar).

De vaakst gebruikte Nederlandstalige hashtag voor poëzieposts op Instagram is #gedicht (op 20 juli 2018 meer dan honderddertig duizend keer gebruikt)⁷²⁶, daarna #poezie (meer dan

⁷²⁵ Van de vijf vaakst gebruikte Engelstalige hashtags bij poëzieposts op Instagram is #wordporn de hashtag die het breedst wordt ingezet en het minst specifiek aan poëzie gerelateerd is. Het woord 'porn' is overigens een gebruikelijke suffix in hashtags op Instagram en wordt gebruikt om de liefde voor, obsessie met en verheerlijking van bepaalde fenomenen te uiten (vooral in combinatie met esthetische ervaring en opwindings), zie ook #poetryporn (op 20 juli 2018 bijna 800 duizend keer gebruikt) en #foodporn (op dezelfde datum meer dan 150 miljoen keer gebruikt).

⁷²⁶ De hashtag #gedicht kan natuurlijk ook het voltooid deelwoord zijn van 'dichtmaken'. Bovendien kan de hashtag gebruikt worden voor Duitstalige poëzieposts. Om een beeld te geven van het gebruik van deze hashtag door Nederlandstalige Instagramdichters: op 20 juli 2018 waren 30 van de 100 meest recente posts

vijfenvijftig duizend)⁷²⁷, op de derde plaats #dichter (meer dan tweeëndertig duizend)⁷²⁸, daarna #poëzie (bijna eenendertig duizend)⁷²⁹ en op de vijfde plaats #dichtersvaninstagram (bijna zevenentwintig duizend). In absolute getallen groeide #gedicht het snelst (meer dan zesenzestig duizend nieuwe posts in één jaar), terwijl #instapoezie relatief het hardst groeide (een toename van 371% in één jaar). De populariteit van de hashtag #instapoezie is vermoedelijk te danken aan de groeiende aandacht voor het fenomeen en daarmee samenhangend het gebruik van het woord 'Instapoëzie' door grote media.

De populaire hashtag #poetsofinstagram vertelt, net als de Nederlandstalige variant #dichtersvaninstagram, veel over het fenomeen: de auteurs en lezers van Instapoëzie vormen een gemeenschap, de leden van die gemeenschap zijn verbonden via het medium waarvoor ze poëzie schrijven en waarop ze poëzie publiceren en lezen, en iedereen kan tot die gemeenschap toetreden door de hashtag toe te voegen aan een post en posts met die hashtag op te zoeken.

Hashtag	20 juni 2017	20 juli 2017	Aantal posts in één maand	20 augustus 2017	Aantal posts in één maand	20 juli 2018	Aantal posts in één jaar	Jaarlijkse groei in procenten
#poetry	12.488.126 posts	13.044.311 posts	556.185 posts	13.650.803 posts	606.492 posts	21.958.297 posts	8.913.986 posts	68%
#poem	5.881.204 posts	6.117.023 posts	235.819 posts	6.365.397 posts	248.374 posts	9.773.839 posts	3.656.816 posts	60%
#wordporn	3.096.786 posts	3.195.041 posts	98.255 posts	3.380.304 posts	185.263 posts	5.993.138 posts	2.798.097 posts	88%
#poetsofinstagram	2.761.928 posts	2.929.846 posts	167.918 posts	3.104.613 posts	174.767 posts	5.619.877 posts	2.690.031 posts	92%
#instapoet	920.441 posts	975.443 posts	55.002 posts	1.039.222 posts	63.779 posts	1.928.737 posts	953.294 posts	98%
#instapoetry	796.610 posts	839.981 posts	43.371 posts	889.182 posts	49.201 posts	1.653.876 posts	813.895 posts	97%
#instapoem	616.359 posts	645.863 posts	29.504 posts	679.500 posts	33.637 posts	1.153.152 posts	507.289 posts	79%
#poetryofinstagram	533.250 posts	559.895 posts	26.645 posts	591.467 posts	31.572 posts	1.041.003 posts	481.108 posts	86%

met de hashtag #gedicht Nederlandstalige teksten. De overige posts waren Duitstalige teksten, foto's zonder tekst en enkele Engelstalige teksten.

⁷²⁷ Er moet wel opgemerkt worden dat het woord 'poëzie' ook bestaat in het Roemeens en wordt gebruikt door Roemeense Instadichters.

⁷²⁸ De hashtag #dichter kan natuurlijk ook 'nabijer' betekenen. Bovendien kan de hashtag gebruikt worden voor Duitstalige poëzieposts. Om een beeld te geven van het gebruik van deze hashtag door Nederlandstalige Instagramdichters: op 20 juli 2018 waren 29 van de 100 meest recente posts met de hashtag #dichter Nederlandstalige teksten. De overige posts waren Duitstalige teksten, foto's zonder tekst, Franstalige teksten, Spaanstalige teksten en Engelstalige teksten.

⁷²⁹ Ook hier blijkt dat #poëzie populairder is dan #poëzie. De onofficiële spellingswijze (zonder umlaut) heeft bijna twee keer zoveel posts als de officiële spellingswijze.

#poetryporn	311.495 posts	332.418 posts	20.923 posts	356.622 posts	24.204 posts	775.345 posts	442.927 posts	133%
#igpoetry	293.786 posts	308.177 posts	14.391 posts	323.316 posts	15.139 posts	519.089 posts	210.912 posts	68%
#poetrygram	136.293 posts	148.766 posts	12.473 posts	166.107 posts	17.341 posts	458.845 posts	310.079 posts	208%
#poetrylover	44.562 posts	49.571 posts	5.009 posts	53.981 posts	4.410 posts	105.261 posts	55.690 posts	112%

Tabel 14. Engelstalige hashtags gerelateerd aan poëzie op Instagram.

Hashtag	20 juni 2017	20 juli 2017	Aantal posts in één maand	20 augustus 2017	Aantal posts in één maand	20 juli 2018	Aantal posts in één jaar	Jaarlijkse groei in procenten
#gedicht	61.493 posts	64.616 posts	3.123 posts	68.169 posts	3.553 posts	131.229 posts	66.613 posts	103%
#poezie	23.738 posts	24.839 posts	1.101 posts	25.901 posts	2.163 posts	55.611 posts	30.772 posts	124%
#dichter	14.704 posts	15.672 posts	968 posts	16.564 posts	892 posts	32.568 posts	16.896 posts	108%
#poëzie	11.244 posts	11.937 posts	693 posts	12.836 posts	899 posts	30.843 posts	18.906 posts	158%
#dichtersvaninstagram	7.879 posts	8.635 posts	756 posts	9.429 posts	794 posts	26.861 posts	18.226 posts	211%
#versje	6.436 posts	6.862 posts	426 posts	7.261 posts	399 posts	15.629 posts	8.767 posts	128%
#gedichtje	5.989 posts	6.371 posts	382 posts	6.755 posts	384 posts	13.693 posts	7.322 posts	115%
#instadicht	803 posts	826 posts	23 posts	854 posts	28 posts	1.160 posts	334 posts	40%
#instagramdichters	37 posts	47 posts	10 posts	55 posts	8 posts	280 posts	233 posts	496%
#instapoezie	55 posts	59 posts	4 posts	61 posts	2 posts	278 posts	219 posts	371%
#instadichter	82 posts	81 posts	-1 posts	86 posts	5 posts	237 posts	156 posts	193%

Tabel 15. Nederlandstalige hashtags gerelateerd aan poëzie op Instagram.

Een vergelijking tussen de termen die de respondenten het meest van toepassing vinden op de teksten van Instagramdichters (zie het hoofdstuk over Instagrampoëzie) en de hashtags die de respondenten gebruiken om naar poëzie te zoeken op Instagram (zie Tabel 13 hierboven) laat een aantal verschillen zien. De respondenten gebruiken vooral institutionele termen als 'poëzie' en 'gedicht' om te zoeken naar teksten van Instagramdichters, terwijl ze de meeste teksten van die dichters bestempelen als 'poëtische teksten' en 'versjes' en minder vaak als 'poëzie' en 'gedichten'. Deze verschillen zouden erop kunnen duiden dat Instagrampoëziegebruikers behoefte hebben om vaker teksten te lezen die ze als 'poëzie' en 'gedicht' beschouwen dan ze op dit moment doen. De

meeste teksten die ze tegenkomen zijn in hun ogen 'poëtische teksten' en 'versjes', terwijl ze eigenlijk op zoek zijn naar 'poëzie' en 'gedichten'. Het zou kunnen dat deze resultaten duiden op een behoefte onder de respondenten aan het lezen van teksten van hogere kwaliteit op Instagram.

Daarnaast blijkt dat de respondenten zelden aangeven dat de hashtags die de dichters toevoegden aan hun posts meespelen in het besluit om de tekst poëzie te vinden of niet. Slechts veertien keer in alle antwoorden (n = 2.128) in het eerste deel van de enquête, waarin de respondenten aangaven of ze de acht getoonde Instagramposts als poëzie beschouwen of niet (zie het hoofdstuk over Instgrampoëzie), verwijzen de respondenten naar de hashtags. Dit doen ze als reden om de post wél als poëzie te beschouwen, bijvoorbeeld: '[I]n de tags staan dingen als dichten, dichtersvaninstagram en poëzie', 'De tags laten zien dat het hier om poëzie gaat' en '[H]ier speelt mee dat de schrijver het zelf als poëzie bedoeld [sic], te zien aan de hashtags'. Ze gebruiken hashtags ook om een tekst juist niet als poëzie te beschouwen: 'Zoals bij de hashtags ook staat, vind ik dit meer een oneliner of spreuk' en 'De auteur zelf noemt het een citaat'.

Af en toe gebruiken de respondenten de hashtags om te reflecteren op de vraag of ze de tekst poëzie vinden, bijvoorbeeld: 'Ik vraag me af of deze post wel bedoeld is als poëzie... Zie hashtags #schrijfsel #writingastherapy'. Bovendien gaan de respondenten soms expliciet tegen de hashtags in, bijvoorbeeld: '[H]oewel de schrijfster die zelf wel als poëzie bedoeld heeft (zie tags)', 'De auteur spreekt hier zelf van "poetry", maar dit is te veel cliché, te veel rijmelarij om "poëzie" genoemd te kunnen worden' en 'Tags zeggen "poëzie", ik denk vooral "propaganda"'. Hashtags kunnen dus een sturende functie hebben voor volgers, maar vaker spelen de hashtags bij het bepalen van het genre geen rol, of gaan de lezers in tegen de in de hashtags gepresenteerde termen.

Summary in English

Poetry Off the Page. The Circulation and Use of Poetry

Chapter 1, in which the basis of this dissertation is formulated, opens with the question: where can one find the poem 'Low Tide' ('Eb') by M. Vasalis? An obvious answer would be: in the poetry book *Views and Faces (Vergezichten en gezichten)*, written by the Dutch poet M. Vasalis and published by G.A. van Oorschot in 1954. A slightly more extensive answer would be: in Vasalis' 1954 poetry book, in her collected poems (1997, 2006, 2009) and in the academic study *A Misunderstanding to Believe in (Een misverstand om in te geloven)* from 2006, in which Léon Hanssen cites and briefly discusses the poem. However, both of these responses are incomplete answers to the question. A more comprehensive answer, which focuses on *where* the poem actually is, would be: in people's houses and bags, in bookshops and libraries. Additionally the complete poem and quotes from the poem can be found on walls and windows in the public areas of Bruges, Oostende, The Hague and Leiden and on two posters and a tattoo sticker, published by the Plint Foundation. The poem, and quotes from the poem, can also be seen on many websites, in newspaper funeral announcements and on at least one person's body, in the form of a permanent tattoo.

The ways in which people understand, use and share the poem 'Low Tide' by Vasalis show that this poets' words have helped people celebrate a success, recover from surgery, rejoice after giving birth and express grief. It turns out that the circulation of this poem often occurs without an actual book being involved. Also, both the context of the poem – such as the material carrier and the lay-out of the words – and the language of the poem are constantly adjusted in the various versions, resulting in a diverse array of emphasis on the poem's meaning.

This extensive, yet still incomplete answer to the question where the poem 'Low Tide' by Vasalis can be found, asks for a redefinition of the concept of the literary field. In 2006, Gillis Dorleijn and Kees van Rees used Pierre Bourdieu's ideas to define the literary field as the collection of literary institutions, organisations and actors involved in the material and symbolic production, distribution and consumption of what is called 'literature'. Their influential view on the literary field can be characterised by, what I call, a 'bookcentric perspective'. From this perspective, the book is seen as *the* medium for literature and all institutions in the literary field evolve around the book. From such a bookcentric perspective, only a part of the discussed examples of the poem 'Low Tide' can be placed in the literary field, namely all the versions of that poem that exist in books. However, all remaining versions are left out, such as the tattoo, funeral announcements, mural poems and websites containing 'Low Tide', none of which were initiated or recognised by the institutions in Dorleijn and Van Rees' view on the literary field.

From a bookcentric perspective 'Low Tide' does not seem to be an important or well-known poem in the history of Dutch language literature, as it has not been included in any influential poetry anthology. However, the extensive answer I present here, shows clearly that 'Low Tide' is a widespread, well-known, often used and highly regarded poem, which actually might well be one of the best known poems in the Dutch language. While from a bookcentric perspective non-book poetry seems to exist only in the margins of the literary field, from the audience's perspective, which I call the 'bottom-up' perspective, poetry off the page turns out to be the main – and sometimes even the only – form of poetry that people experience.

By adding the element of 'circulation' to Dorleijn and Van Rees' idea of the literary field, all the ways, forms and situations in which people use and share poetry can be included in the concept

of a literary field. People do not in fact only produce, distribute and consume literature in books, they also let literature, especially poetry, circulate in non-book media. Viewing the literary field from the perspective of the audience, in which literature is acknowledged in all its medial instantiations, is what I call the 'inclusive perspective'. From this perspective, one looks at the literary texts that are being produced, distributed, consumed *and* circulated, while taking into account the variety of texts, media, users and types of use.

The main research question in this dissertation is how people use poetry, viewed from a bottom-up and inclusive perspective. A functionalistic definition of poetry is used, which means poetry is everything that is presented as being poetry. Conventional institutions, such as publishers and literary critics, can decide this but also less conventional ones can have a say, such as city council members who initiate mural poems, social media users and poetry's audience. Musical song texts are excluded from this research. Not because I do not believe song lyrics can be poetry, but because most lyrics are not presented as being poetry. Also, I wanted to be sure about what I was researching in the empirical research I conducted. Additionally, the two main partners I worked with, the Reading Foundation (Stichting Lezen) and the Dutch Literature Fund (Nederlands Letterenfonds), do not view song lyrics as a part of their strategy or focus.

An important theoretical idea in this research project is that the way people use poetry, shows us what poetry *can* mean. Thus, the meaning of a poem is the meaning a person assigns to or derives from that poem, which can differ from person to person and per moment. This is what E.D. Hirsch calls 'significance'. On the other hand, the 'meaning' of a poem, according to Hirsch, is the fixed and universal meaning of a poem; this is the type of meaning usually sought after by literary scholars, states Hirsch. In this research project, I am interested in the 'significance' of poems, and much less in the supposed fixed 'meaning' of poems.

A second essential notion is the concept of poetry's 'usability'. Contrary to the longstanding debates on the 'usefulness' of poetry – including stances towards poetry being entirely useless, potentially useful, or useful due to its uselessness – this research project focuses on the ways in which poetry is 'usable', by researching the manner, situations and forms in which people *actually* use poems. As 'Low Tide' shows us, the usefulness of a poem depends on the way people interact with the poem. By moving away from 'usefulness' and towards 'usability' I am following Rita Felski's ideas about this distinction from 2008. What literary studies need, according to Felski, is a non-utilitarian understanding of use. This could counter the 'unhappy undertones' which have been associated with the combination of modern literature and use since an autonomous stance towards literature became dominant. Due to this process of autonomisation, modern poetry – contrary to historical poetry – with heteronomous aspects, such as poems written for special occasions and with explicit political or religious aspects, has remained underexposed to academic literary research. The fact, however, that people do actually use literature – plus the recent development, according to some, of the literary field 'de-autonomising' – asks for a renewed type of poetry research. As Barend van Heusden and Liesbeth Korthals Altes wondered in 2004: 'How to deal with an art that is no longer autonomous, from within a science that was founded upon that same autonomy, and helped to define its foundations?' (Van Heusden & Korthals Altes 2004: xi) In my opinion, the answer to that question lies in a focus on the real users of the art and the ways in which that audience uses that art. Concerning literature, and poetry in particular, it is important to realise that the concept 'poetry' is rooted in Ancient Greek times, while 'literature' (which means 'that what is written') is a relatively recent notion, which originated during the eighteenth century, when the autonomous literary field was being formed. This historical view on the two concepts can form an explanation as to why prose,

especially novels, seem to fit so well in the 'mold' of the literary field, while poetry (which has existed and exists in both oral and written forms) only partly does so.

The small number of literary scholars, among whom Rita Felski, Joan Shelley Rubin, Mike Chasar and Bram Lambrecht, who have researched the way modern poetry is *used*, show a tendency of focussing on the ways *written* poetry was used in the interbellum, with a specific interest in the common use of 'highbrow' poetry. This leads to the conclusion that the heyday of modern poetry's use lies in the first half of the twentieth century. What this dissertation adds to existing research on this topic, is empirical knowledge on real poetry users, a focus on the late twentieth century and early twenty-first century and the introduction of an analysing tool for non-book poetry which I call 'material reading'.

'Material reading' is based on two concepts. The first is George Bornstein's distinction between a poem's linguistic code (the verbal elements of the text) and its bibliographical code, which I call the material code (the material form in which the texts exists). The second is the assumption that both the linguistic and the material code contribute to the 'significance' of a poem. This means that the 'significance' of a poem can differ per version, even if the linguistic code stays the same. For example, a funeral announcement can invite someone to read 'Low Tide' as a poem about death (the line 'I retreat and wait' ('Ik trek mij terug en wacht') can for example become a metaphor for dying), whereas reading the same poem while on the coast can be a reason to understand 'Low Tide' as a poem about the sea (the same line can then be read as a statement made by a personification of the sea during low tide). In a material reading, a close reading of the poem is carried out by paying careful analytical attention to both the linguistic and the material code.

Throughout this dissertation, a tension between 'outside' and 'inside' is explored to investigate the different forms and functions of poetry off the page in the Netherlands and Flanders. This tension can both be understood literally and figuratively. 'Inside' is literally inside the house, evoking both the idea of isolated poets writing their poetry in attics and people silently reading poetry alone at home. While 'outside' can literally be poets taking to the streets and poetry users experiencing poetry collectively in social contexts. On the other hand, the terms can be understood figuratively, as 'inside' and 'outside' literary institutions, literary history, the literary canon and the paper book. Also, poetry off the page can be seen as an invitation for people 'outside' to step 'inside', as many examples discussed in this research project are based on a wish to democratise poetry and to encourage people to read or listen to more poetry in their daily lives.

In Chapter 2, I present the empirical aspects of this research project's methodology. Due to the fact that firstly, literary studies in the Netherlands and Flanders have mainly been aimed at researching texts in books and have not been aimed at researching real readers' literary experiences, and secondly, because the existing literary-sociological empirical research focuses on the medium book and the act of reading, little is known about real poetry users and their poetry experiences in the Low Countries. Besides four smaller questionnaires, focused on specific groups of poetry users (Instagram poetry readers, Plint poetry users, people with permanent poetry tattoos and people who listen to the poetry and music radio programme Candlelight), a crowdsourced website aimed at collecting examples of street poetry (Straatpoezie.nl) and a database research aimed at analysing poetry in funeral announcements, I conducted a national questionnaire among 1,003 respondents who form a representative sample of the Dutch adult population. This survey's main goal was to map the ways and frequencies in which Dutch adults experience poetry. The results show that poetry is a widespread, predominantly social, collective and oral genre, which most people

experience by encountering poems in non-book media, without paying for that poetry. People mainly use poetry because they want to be emotionally moved, because they are looking for thought provoking content or because they are looking for a poem for a special occasion. The most frequently occurring poetry experiences among Dutch adults are: coming in contact with poetry during special events (such as funerals or weddings), while listening to a speech, while watching tv, while listening to the radio, in public areas, in magazines, in newspapers, in someone's house, on social media and on websites. Toon Hermans, Jules Deelder, Annie M.G. Schmidt, Gerrit Komrij, Ida Gerhardt, Hendrik Marsman and Nel Benschop turn out to be the most popular and well-known poets among Dutch adults.

The national survey shows that simply quoting the number of poetry book sales leads to unfairly pessimistic conclusions about the genre. The survey results do not directly contradict the declining sales numbers and time people spend reading books, but they do show that a bookcentric view on poetry is insufficient when it comes to describing the contemporary state of the genre. It is namely incorrect to put aside non-book poetry as an incidental or marginal aspect of the genre; for many people, reading and hearing poetry through non-book media are the main forms in which they experience poems. Moreover, the three media which are often presented as literature's greatest 'enemies' turn out to be the media in which most adults in the Netherlands most frequently experience poetry; namely radio, television and the internet.

Chapters 3 to 8 subsequently present six non-book poetry case studies. These chapters serve two main purposes. First of all, they present a detailed inventory overview of poetry off the page in the Netherlands and Flanders, imparting new knowledge, which is presented in an analytical manner based on a historical and empirical perspective on the six cases. Secondly, these chapters explore the aforementioned tension between 'outside' and 'inside', on which I elaborate from a theoretical perspective. The six case studies are grouped into three parts. The first part focuses on the mechanisms surrounding the use of poetry in non-book media, which I investigate via Plint's poetry products (Chapter 3) and street poetry (Chapter 4). The second part focuses specifically on non-book poetry that largely withdraws from the author's function, by researching poetry tattoos (Chapter 5) and poetry in funeral announcements (Chapter 6). The third and final part revolves around non-book poetry that circulates outside the traditional literary gatekeepers' control, by focusing on poetry recited during the radio programme Candlelight (Chapter 7) and Instagram poetry (Chapter 8).

Chapter 3 presents the case study of Plint's poetry products. Since its founding in 1979, the Plint Foundation's goal, comparable to the poetic goals of the Dutch and Flemish poets referred to as the New Realists ('nieuw-realisten') and 'Sixtiers' ('Zestigers'), has been to place poetry in the everyday lives of as many people as possible. By commodifying poems, Plint places poetry in the culture industry and has found ways to make the poems, which are largely available free of charge on the internet, commercially tradable in non-book media. Via posters, cards, bags, serviettes, cups and other paraphernalia, Plint has spread Dutch language poetry among a large group of people who, as the Plint questionnaire shows, display a high appreciation for the products and the foundation. The critical commentary Plint has received over the years, such as only selecting accessible poems and contributing to the end of the book, turns out to be not entirely justifiable. Plint's poetry products show that non-book media effect the institutional status, reception, types of users, types of use and thus also the 'significance' of poems. In this chapter, the material readings of a Plint passport sleeve with a poem by Hendrik Marsman on it and a Plint poster with a poem by Riekus Waskowsky, show how both the material code and the linguistic code can influence what a poem means. Plint turns out to be a convincing example of the claim that when one looks at the

literary field from a top-down and bookcentric perspective, a large part of poetry's users and poetry's 'significance' is overlooked. For many people, Plint's poetry posters and objects are not peripheral phenomena alongside poetry books, but rather the central entrance to poetry.

Chapter 4 focuses on street poetry, a phenomenon that has existed for centuries and is the third most occurring manner in which Dutch adults experience poetry at the beginning of the twenty-first century. The crowdsourced website *Straatpoezie.nl* shows that more than 2,500 poems can be found in the public areas of the Netherlands and Flanders. The aims with which street poems are initiated – aesthetically enriching a neighbourhood, educating people, democratising poetry, recollecting parts of history and literary history, creating a national or regional identity and/or presenting an alternative discourse – are sometimes, but certainly not always, achieved. Street poetry presents a complex web of power structures for both public spaces and poetry as a genre. The protest against the mural poem 'To a Little Rose' ('Aan een Roosje') by Jacob van Lennep and the vandalism of Hendrik Mattheus van Randwijk's poetry quote on the resistance monument in Amsterdam both show how political the linguistic and material code of street poetry can be and how complex the potentially democratising effect of street poems is. Moreover, the material readings of different versions of Ida Gerhardt's poem 'The Carillon' ('Het carillon') in the public area show that the 'significance' of a poem can differ according to the properties of the material code, even if the linguistic code stays the same.

Chapter 5, on poetry tattoos, shows that although tattoos were for a long time viewed as exotic body decoration for 'the Other', such as non-Western people and Western working class people, sailors, prostitutes, criminals, street artists and soldiers, from the 1960s onwards tattoos have become mainstream and thus the negative associations surrounding them diminished, albeit without completely vanishing. At the beginning of the twenty-first century, poetry tattoos show the general shifts around tattooing in an enlarged form: tattoos are no longer exclusively associated with non-Western culture, low social classes and masculinity, but in the case of poetry tattoos with Western hipster culture, highly educated classes and femininity. The poetry tattoo questionnaire shows that through poetry tattoos, people desire to express their love for literature, to present a remembrance of an event or person or, – and this is a unique characteristic of poetry tattoos compared to other types of tattoos – constantly remind themselves of their life motto.

Poetry tattoos turn out to be not only examples of poetry that circulates off the page, but also of poetry that is mainly used outside the traditional concept of the author's function. Users rarely, if ever, ask a poet's permission to tattoo a poem or a poetry quote on their body. As a result, most poetry tattoos exist without the permission, control or knowledge of the actors and institutes who ensure the production and distribution of poetry from a bookcentric and top-down perspective. Additionally, poetry tattoos mainly exist outside the author's function because the respondents show in various ways that they do not consider the author to be an important factor in their choice and use of their poetry tattoo. For example, the name of the author is rarely included in the tattoo and the respondents indicate that they find it relatively unimportant who the author is. The way the phenomenon of poetry tattooing is criticised most often is related to this absent author function. Critics argue that the choice for a poetry tattoo is rarely based on a genuine interest in literature and that the phenomenon is above all pretentious, hipster and trendy. However, my research shows that the 'emptiness' that critics accuse permanent poetry tattoos of conveying, is not apparent from the ways in which the respondents, who are remarkably frequent poetry book readers, describe the importance of their poetry tattoo and the way both the linguistic and the material code contribute to the 'significance' of the poetry. On the other hand, this 'emptiness' *can* be found in the way in

which literary organisations use this poetry phenomenon (in the form of temporary poetry tattoos), for example at poetry festivals.

Chapter 6 shows that the use of poetry in funeral announcements in Dutch newspapers is a relatively recent phenomenon. Poetry quotes have been used in this context since the 1970s, while the tradition of published funeral notifications originated in the late eighteenth century. The emergence of this type of poetry use is related to a cultural development in Europe in which the approach to death has become more personalised. People use poetry in funeral announcements to characterise the deceased, to express grief, to communicate with the deceased, to let the deceased speak, to comfort the reader and to show distinction. The rise in number of newspaper funeral notifications with a poem or poetry quote is also related to a growing secular approach to death. The results of my empirical research in the funeral announcement databases of Delpher and Mensenling show that since the 1950s the use of Bible quotes in funeral notifications in mainstream Dutch newspapers (national and regional) has decreased, while the use of poetry quotes has increased. Just as with poetry tattoos, the use of poetry in funeral announcements is largely done without the knowledge and permission of poets. Many funeral companies present 'authenticity' as being the greatest asset in dealing with poetry around death, applauding the adjustments of existing poetry and rarely mentioning the poets' names. Although poets are generally happy with and moved by the appearance of their poetry in funeral announcements, they disapprove of the omissions of their name and the modifications of their work. Nel Benschop's and Toon Hermans' poems turn out to be the most frequently used poetry quotes in Dutch funeral notifications. The poetry is mainly copied from non-book media and shows a great confidence in language; in the poems, the users find the words that they could not find elsewhere and through using the poems, they find a way to say what in other contexts is considered inexpressible.

Chapter 7 focuses on the poems that Jan van Veen has been reciting since 1967 during broadcasts of the Dutch radio programme Candlelight. Candlelight poems, which are written by amateur poets who listen to the radio programme, exists mainly beyond the control of the traditional literary gatekeepers. Jan van Veen shows a different understanding of poetry quality than 'inside' the literary field. His ideas about what a 'good poem' looks and sounds like, seem to be based on a pre-modern – especially nineteenth-century – conception of literature and result in predominantly clichéd, accessible, rhyming, sentimental and moral poems. This goes for the poems that he recites and for the poems he publishes in anthologies, which are published by a small, not well-known publishing house and which do not receive any attention from the traditional literary institutions. The type of poetry that Jan van Veen has been reciting for over fifty years is well-known, very popular and at the same time a beloved target of ridicule. From a top-down and bookcentric perspective, in which autonomistic views on poetry predominate, Candlelight poems do indeed seem to be 'failures'. Critics claim they are not original, they do not display any special attention to form and they are not emotionally moving. Although the poems can indeed not be considered original, due to the many clichés a typical Candlelight poem contains, the remaining two points of criticism do not turn out to be convincing. Candlelight poems specifically present a traditional poem form which strengthens the content: the communicative and affective functions of language are enhanced by the poetic function (end rhyme, enjambment, metre, repetition, imagery) and by the carrier of the text (Jan van Veen's characteristic deep and rich voice). Also, over the years the poems have proven to be immensely popular, something that is underscored by the Candlelight questionnaire results, and many listeners have displayed genuine and authentic emotional reactions

to this specific type of poetry, both by writing and sending in emotional poems in this style and by listening and reacting emotionally to the recited and published poems.

Chapter 8 shows how poetry that is published on the photo and video sharing application Instagram has had an immense impact on the form and content, the audience and the status of poetry since 2010. Above all, Instagram poetry has broken down many prejudices about poetry: that poetry is dead, that no one reads poetry (especially young people), that poetry is an old-fashioned genre, that poetry books do not sell, that poetry is difficult and that poetry has a small audience. In contrast to digital literature from the so-called first and second generations, Instapoetry in the third generation embraces popular culture and consists of short texts with striking visual aspects that can be 'consumed' in a quick and easy way. Both immediacy and authenticity are central concepts on Instagram, and via the remediation of the vintage polaroid camera and typewriter and the 'old-fashioned' handwritten form, they are also at the heart of the relationship between Instapoets and their audience. The Instagram questionnaire shows that Instapoetry users are mainly young, widely-read women who are up-to-date with contemporary poetry. These users stand in direct contact with the Instapoets they follow and have direct access to their latest poetry; an idea that is partly constructed. Poetry on Instagram is audience orientated, which stems from and is contained in its material code. Instapoetry's material code additionally influences the length of the poems, plays a role in defining the genre and themes of the texts via paratextual aspects and creates a direct line between the poet and the users. This chapter shows that online users seem to have largely taken the position of the traditional literary gatekeepers in the case of Instapoetry. They are the new quality connoisseurs and they do not only influence the popularity of the poems on the social medium but also in the national and international poetry book circuit. These gatekeepers propagate a different idea of authenticity than 'inside', which is related to millennials' views on authenticity and combining art and commerce.

Chapter 9 presents a general conclusion to this research project. In this research, the usual perspectives on poetry have been turned around, by focusing on the users of poetry off the page, instead of focusing on the producers of poetry in books. A result of this new perspective is a *Gestalt-switch* in which new insights into the circulation, the users, the use, the material carriers and the meanings of poetry were gained. From a bottom-up and inclusive perspective, a tension between 'inside' and 'outside' was explored, which showed two fundamentally different ways of dealing with poetry. At the core of the differences between these two types of uses of poetry lies the interpretation of 'authenticity'. The first type of authenticity is central to the academic study of poetry (thus 'inside') and revolves around the authenticity of poetry from the perspective of poetry as an author's product. This type of authenticity is all about guaranteeing the authenticity of what the poet has written down and how the poet conceived and designed the poetry. Thus poetry as *poiēsis* (production, something that is made, a creation), something that must be copied and studied as correctly as possible. The tradition of close reading is related to this form of authenticity: examining in detail the form and content that the 'genius' poet has created and deriving a universal meaning from it (thus 'meaning' in Hirsch's terms).

The second type of authenticity is central to the use of poetry in everyday life, by people in non-academic contexts (thus 'outside'). Emotion is its key concept. People want the poem to *feel* authentic: real, genuine and immediate. There must also be an experienced connection between the user and the poem, it must induce the emotion the user feels or wants to convey. In this type of poetry use, poems are sometimes adapted to *make* them authentic; for example, street poems are sometimes transformed to suit a particular location and texts in funeral announcements are

sometimes adapted to match the personal situation. The origin of the word 'poetry' in the sense of 'making form' (*poiein*) is important here; a poem is an artifact that is not only something someone made, but also something that you as a recipient can do something with, an object that you can use. The material codes of many of the non-book poetry case studies central to this research project include elements that can be linked to authenticity, including 'aura-rich media' such as handwriting, typewriters and polaroids, and through 'one-off material carriers' such as tattoos, street poems on specific locations, Jan van Veen's unique voice and Plint posters that are never reprinted.

These two types of authenticity in many ways are each other's opposites. While the idea of an 'original' plays a main role in dealing with poetry in the former type of authenticity, in the second type it does not matter which version is the 'original' and multiple versions of the same poem are used in different contexts and by different users for different purposes. In the first kind the careful handling of the linguistic code of poetry is important (an idea that is legally established in copyright law), while in the second kind the dominant idea is that poems can be adapted according to the user's wishes (resulting in large-scale infringement of copyright). Another difference between the two types of authenticity is an aversion to commerce in the 'inside' type and a much less strong disapproval of commerce 'outside'. The major part of the poetry discussed in this dissertation exists outside the 'protection' and support offered by literary funds, resulting in poetry off the page largely being a toy on the commercial market. This means that some of the aspects that people 'outside' regard as 'authentic' – self-publishing, direct contact between poets and users, promotion of poems via social media and web shops and much more – is mainly based on capitalist principles. Also, not being 'let in' by the traditional literary gatekeepers can be a 'non-authentic' motivation for poets to disseminate their work in non-book forms.

These differences between 'outside' and 'inside' underlie the sometimes large gap between the high appreciation that users 'outside' have for certain types of non-book poetry and the fierce criticism that some users 'inside' express about the same poetry. The lack of aspects that are associated with high quality 'inside', such as originality, complexity and focus on form, regularly leads to amazement among literature experts about the popularity of poetry they consider 'bad'. In those cases, the perspective of the literary 'highbrow' critic is often placed above that of the non-professional poetry users. The critic does not feel a connection with the poetry, is not moved, thus does not perceive the work to be authentic and concludes that the poetry must therefore be something other than 'sincere', while at the same time the poetry's popularity shows that their reaction is not representative. Other users show that there is a great amount of appreciation for that poetry and that authenticity plays a role in both the linguistic and the material code.

There are several ways in which 'outside' and 'inside' are related and connected. Not only do poems move from 'inside' to 'outside' (e.g. poems from canonical poetry collections are sometimes placed on Plint posters) and from 'outside' to 'inside' (e.g. some street poems end up in books published by major literary publishers), poetry users are also invited through various forms of non-book poetry to move between the two 'places'. For example, Instapoetry and Plint poetry are presented as 'entry level poetry' ('instappoëzie'). Of course there is also poetry that never leaves 'inside' (e.g. poems that only exist in limited edition books) and there is also 'outside' poetry that never ends up 'inside' (e.g. Candlelight poems that are recited on the radio but not published in a book).

The results of this research project strongly suggest that most poetry circulates in non-book media and that most poetry is experienced and used outside of books. The fact that this mainly happens without the poets' or their heirs' knowledge, means that poetry mainly has meaning

(‘significance’ in Hirsch’ terms) without ‘inside’ and ‘outside’ relating to each other. The ‘one-way picture’ of the literary field – authors produce, publishers distribute and readers consume literature – is largely true from a top-down and bookcentric perspective on poetry, but from a bottom-up and inclusive perspective, it turns out to be a very incomplete picture of how poetry works. Poetry does not move in a linear way, but in a circular way, with people using, adapting and distributing poetry in different situations and via different material carriers. However, this does not mean that ‘inside’ has no effect at all on the use of poetry ‘outside’. On the contrary: most poets whom the average Dutch adult knows and appreciates, are poets who have been consecrated by the literary field. Moreover, ‘outside’ there are persistent ideas about what a poem is – especially in terms of end rhyme and layout – that stem from the canonical poetry tradition. Another way in which ‘outside’ and ‘inside’ are related, is the way in which distinction works; distinguishing yourself from others based on uniqueness and knowledge about poetry. Choosing poetry in general and poetry from certain poets in particular, are ways of gaining symbolic capital. To distinguish yourself in this way, you need knowledge from ‘inside’. This type of distinction plays a greater role in the groups of poetry users who are closer to ‘inside’, such as Instapoetry users and Plint enthusiasts, than in groups who are positioned further ‘outside’, such as Candlelight listeners and average Dutch adults.

The frequently named, used and referred to poets in this research project (such as Toon Hermans, Nel Benschop and Annie M.G. Schmidt) show three main features of often circulated poetry. First of all, there appears to be a preference for light verse poetry (also in new media forms, such as in Instapoems). Secondly, the traditional form of poetry is dominant (especially end rhyme and – in written form – line breaks). Finally, there is a preference for poets who are also songwriters (even if music lyrics are excluded from the definition of poetry). Besides these trends, above all, the diversity in circulated poetry is high (although the work of male and white poets predominates).

If ‘outside’ and ‘inside’ are taken together, almost all Dutch adults are poetry users. Poetry therefore is a widespread phenomenon and cannot be called a ‘niche’ or ‘elite’ genre. However, the national survey shows that there are some factors that play a role in the experiences of poetry users, namely age and gender. Three of the four case study surveys show that women are overrepresented in those specific poetry users groups: 93% of the Plint poetry users, 83% of the Instapoetry users and 66% of the poetry tattoo wearers identify as women. This gender ratio is the opposite of the gender ratio among the poets whose poetry these groups use: more than three-quarters of the poems on the Plint posters are written by male poets, three of the four largest Dutch-language Instapoets are men and almost three-quarters of the respondents’ poetry tattoos consist of texts by male authors. The Candlelight case study, however, is an exception. Mainly men listen to that programme and more men than women listen to the programme for the specific reason to listen to poetry. Moreover, Candlelight is the only case study in which there are more women than men among the poems’ authors. The surveys show that in addition to age and gender, education level and reading behaviour can also play a role in the use of poetry ‘outside’. Most respondents in the case study surveys are highly educated and read more novels and poetry books than an average Dutch adult.

Also, the case studies show that it is not easy to reach people via poetry who are mainly ‘outside’ and who have no connection with ‘inside’. Remarkably enough, in addition to age and gender, the frequency in which someone *actively* chooses to use poetry plays a role in how often someone *incidentally* comes across non-book poetry, such as in public areas and on tv. As discussed in Chapter 4, this may be a reason to critically question the effect of democratising poetry via street poetry and other non-book media.

However, the research results indicate that most people appreciate encountering poetry in non-book media and that in nearly half of the cases, people want to read or hear more poetry after such an encounter. Regarding the satisfaction that people seek in the uses of poetry, a distinction must be made between people who *experience* poetry for a specific purpose (such as Plint enthusiasts and Instapoet followers) and people who *share* poetry for a specific purpose (such as the Plint Foundation and Instapoets). In the former case, people use poetry, for example, to be moved, comforted, entertained and as thought provoking input. People also use poetry to select a poem for a special occasion, to create an identity, to be part of a community and to keep memories alive. Poetry is also used as therapy, interior design, conversation starters and ways to spread hidden messages. In the second case, people use poetry to move, comfort, entertain, surprise and educate others. People also share poetry to improve neighbourhoods, to create a sense of community and to keep history alive. Poetry is also used as advertisements, protest and a source of income. Overall, two main trends can be distinguished in the uses of poetry: giving meaning to life and creating an identity. Both relate to the way in which poetry seems to partly replace the role of religion in the Netherlands and Flanders.

In the academic study of modern poetry, most attention goes to what happens 'inside' (exceptions exist mainly in the fields of pedagogics and investigative journalism). Not considering certain types of poetry as 'real' or 'full-fledged', such as Candlelight poems and self-written poems in funeral announcements, and claiming that poetry is 'dead' based on poetry book sales numbers, are both similar to the way the Dutch interbellum book market was considered to be an 'empty field' because it was dominated by books written and read by women. When both 'outside' and 'inside' are taken into account when looking at poetry, the genre turns out not to be dead at all. The way we 'look' clearly results in what is 'seen' and 'recognised' and what is not.

I believe potential follow-up research projects could take one of two paths. On the one hand, a historical path can be chosen, which focuses on the function of oral poetry in the past and present. This would be inspired by the fact that the national survey shows that the most common experiences of poetry in the early twenty-first century are oral and social and the historical views on the genre are also based on those characteristics. On the other hand, current insights call for an extension of the conducted empirical research on real poetry users. Focus groups and experiments could revolve around the effectiveness of poetry democratisation goals and the relationship between the material code and the 'significance' of poems.

A bottom-up and inclusive perspective on poetry has shown that 'poetry matters' in both senses of the word. On the one hand poetry matters, as poems are used extensively and 'significance' is constantly derived from poetry. On the other hand, the material code of poetry is important, as the material carrier of poetry is related to the users, the uses and thus also the meanings of poetry.

Samenvatting in het Nederlands

Poëzie buiten het boek. De circulatie en het gebruik van poëzie

Hoofdstuk 1, waarin de uitgangspunten van dit proefschrift worden geformuleerd, opent met de vraag: waar is het gedicht 'Eb' van M. Vasalis? Een voor de hand liggend antwoord luidt: in de poëziebundel *Vergezichten en gezichten* (1954) van M. Vasalis, uitgegeven door G.A. van Oorschot. Of, iets uitgebreider: in *Vergezichten en gezichten*, in de verzamelde werken van Vasalis en in *Een misverstand om in te geloven. De poëzie van M. Vasalis* (2006), waarin cultuurhistoricus en literatuurwetenschapper Léon Hanssen het gedicht volledig citeert en kort bespreekt. Beide antwoorden zijn echter beperkt. Een antwoord dat uitgebreider ingaat op waar het gedicht is, zou kunnen luiden: in de huizen en tassen van mensen en in bibliotheken en boekhandels. Daarnaast kan het gedicht – en citaten uit het gedicht – gevonden worden op muren en ramen in de openbare ruimte van Brugge, Oostende, Den Haag en Leiden en op twee posters en een tatoeagesticker van Stichting Plint. Ook staan (delen van) 'Eb' op websites, in rouwadvertenties en op ten minste één lichaam, in de vorm van een permanente tatoeage.

De manieren waarop mensen het gedicht 'Eb' van M. Vasalis begrijpen, gebruiken en delen, laten zien dat deze poëzie mensen onder andere heeft geholpen tijdens het vieren van een succes, het revalideren na een operatie, het aansterken na een bevalling en het uitdrukken van rouw. Ook blijkt dat dit gedicht in vele gevallen circuleert zonder dat er een boek aan te pas komt. Daarnaast passen mensen soms zowel de context van het gedicht – zoals de materiële drager en de lay-out van de woorden – als de taal van het gedicht aan, resulterend in vele verschillende betekenissen van het gedicht.

Dit uitgebreidere – maar alsnog niet volledige – antwoord op de vraag waar het gedicht 'Eb' van M. Vasalis is, vraagt om een herdefiniëring van het begrip 'literaire veld'. Gillis Dorleijn en Kees van Rees gebruikten in 2006 ideeën van Pierre Bourdieu om het literaire veld te definiëren als 'de verzameling literaire instituties, organisaties en actoren betrokken bij de materiële en symbolische productie, de distributie en consumptie van wat "literatuur" wordt genoemd' (Dorleijn & Van Rees 2006: 15). Hun invloedrijke kijk op het literaire veld kan worden beschreven als een 'boekcentrisch perspectief'. Vanuit dit perspectief staat het boek centraal als hét medium van de literatuur en functioneren de instituties in het literaire veld rond het boek als middelpunt. Vanuit zo'n perspectief valt op dat slechts een deel van de genoemde voorbeelden van 'Eb' een plaats krijgt in het veld, namelijk enkel de versies in boeken. Alle andere versies, zoals (delen van) het gedicht op het internet, in poëzietatoeages, in rouwadvertenties, op posters en in de openbare ruimte, worden niet geïnitieerd of erkend door de instituties die Dorleijn en Van Rees centraal plaatsen.

Vanuit een boekcentrisch perspectief bekeken, lijkt 'Eb' geen belangrijk of breed gekend gedicht te zijn. 'Eb' is namelijk in geen enkele bekende bloemlezing opgenomen. Het uitgebreidere antwoord dat ik hierboven geef, laat echter zien dat als er breder gekeken wordt dan het boek, 'Eb' van M. Vasalis wel degelijk wijdverspreid en veel gebruikt is en misschien juist wel tot de bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur behoort. Terwijl vanuit een boekcentrisch perspectief non-boekvormen van poëzie randverschijnselen lijken te zijn van de literatuur en het literaire veld, blijkt poëzie buiten het boek vanuit het perspectief van het publiek juist voor velen de ingang en voor sommigen zelfs de enige vorm te zijn waarin ze poëzie ervaren.

Het toevoegen van het concept 'circulatie' aan Dorleijn en Van Rees' ideeën over het literaire veld is een manier om alle voorbeelden van 'Eb' tot het literaire veld te rekenen. Naast het

produceren, distribueren en consumeren van literatuur in boeken, zorgen mensen er namelijk voor dat literatuur, vooral poëzie, *circuleert* en die circulatie gebeurt zowel in de vorm van boeken, als – en misschien wel vooral – in andere vormen, die ik ‘non-boekvormen’ noem. Het beschouwen van het literaire veld vanuit het publiek, waarbij mediabreed wordt gekeken naar de literatuur, noem ik het ‘inclusieve perspectief’. Vanuit dat perspectief wordt gekeken naar welke literaire teksten worden geproduceerd, gedistribueerd, geconsumeerd én welke er circuleren, waarbij de verscheidenheid van zowel de teksten, de dragers, de gebruikers en de manieren van gebruik in ogenschouw worden genomen.

In dit onderzoek staat de vraag centraal op welke manieren mensen poëzie gebruiken, vanuit een bottom-up en inclusief perspectief beschouwd. Een functionalistische definitie van poëzie wordt gehanteerd, wat betekent dat poëzie alles is wat als poëzie gepresenteerd wordt. Traditionele instituties, zoals uitgeverijen en de literaire kritiek, bepalen wat poëzie is, maar ook bijvoorbeeld gemeentes (die straatgedichten realiseren) en het publiek van poëzie. Gezongen poëzie op muziek valt buiten de kaders van dit onderzoek. Deze keuze is niet gebaseerd op de aanname dat teksten op muziek geen poëzie *kunnen* zijn, maar op de constatering dat de meeste songteksten niet worden gepresenteerd als poëzie. Daarnaast wilde ik grip houden op de vraag wat ik precies aan het meten was in de afgenomen enquêtes. Bovendien beschouwen de twee instituten met wie ik samenwerkte rond de nationale enquête – Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds – teksten op muziek niet als onderdeel van het veld waar hun beleid op gericht is.

Een belangrijk theoretisch idee in dit onderzoek is dat de manieren waarop mensen poëzie gebruiken, laten zien wat poëzie *kan* betekenen. Het gaat hierbij om de betekenis die mensen toekennen en ontlenen aan poëzie, een persoonlijke en sociale betekenis dus, die per persoon en per moment kan verschillen. Dit is wat E.D. Hirsch ‘significance’ noemt. Aan de andere kant is de ‘meaning’ volgens Hirsch de vastliggende en universele betekenis van een gedicht; dat is het type betekenis waar letterkundigen meestal naar op zoek zijn, stelt hij. In dit onderzoeksproject ben ik echter vooral geïnteresseerd in de ‘significance’ van gedichten.

Een tweede belangrijke notie is het concept van de *bruikbaarheid* van poëzie. In tegenstelling tot de bestaande discussies over het *nut* van poëzie – inclusief overtuigingen dat poëzie inherent nuttig is, inherent nutteloos, potentieel nuttig, of nuttig dankzij haar nutteloosheid – richt dit onderzoek zich op de wijze waarop poëzie bruikbaar is, door de manieren, situaties en vormen te onderzoeken waarin mensen daadwerkelijk poëzie gebruiken. Zoals de casus rond ‘Eb’ laat zien, hangt het nut van een gedicht samen met de manier waarop mensen met het gedicht omgaan. Door de focus te verschuiven van nut naar bruikbaarheid, volg ik de ideeën van Rita Felski uit 2008 over dit onderscheid. Wat de literatuurwetenschap hard nodig heeft, stelt Felski, is een niet-utilitair begrip van gebruik. Dat zou namelijk de kritiek op het gebruik van literatuur kunnen tegenspreken en de ‘unhappy undertones’ kunnen relativeren die geassocieerd worden met de combinatie van moderne literatuur en gebruik, sinds een autonomistische opvatting van literatuur dominant is geworden. Dankzij het autonomiseringsproces is moderne poëzie – anders dan historische poëzie – met heteronomistische aspecten, zoals gelegenheidspoëzie en gedichten met expliciete politieke of religieuze aspecten, onderbelicht gebleven in letterkundig onderzoek. Het feit dat mensen nu eenmaal literatuur *gebruiken* vraagt – in combinatie met een recente ontwikkeling waarin volgens sommigen het literaire veld aan het ‘de-autonomiseren’ is – om een nieuwe onderzoekshouding ten opzichte van poëzie. Zo vroegen Barend van Heusden en Liesbeth Korthals Altes zich in 2004 af: ‘How to deal with an art that is no longer autonomous, from within a science that was founded upon that same autonomy, and helped to define its foundations?’ (Van Heusden &

Korthals Altes 2004: xi) Wat mij betreft ligt het antwoord op die vraag bij het luisteren naar het reële publiek van die kunst en het in ogenschouw nemen van de manieren waarop dat publiek de kunst gebruikt. In het geval van literatuur is het belangrijk om te beseffen dat het concept 'poëzie' stamt uit de Griekse Oudheid, terwijl 'literatuur' (een term die 'dat wat geschreven is' betekent), een relatief recent concept is dat ontstond in een tijd waarin het literaire veld al vorm aan het krijgen was. Deze historische kijk op de concepten kan ons helpen begrijpen waarom literatuur – vooral romans – goed past in de 'mal' van het literaire veld, terwijl poëzie (een fenomeen dat oraal is ontstaan) slechts gedeeltelijk in het sjabloon van dat veld past.

Het beperkte aantal literatuurwetenschappers, onder wie Rita Felski, Joan Shelley Rubin, Mike Chasar en Bram Lambrecht, dat heeft onderzocht op welke manieren moderne poëzie gebruikt wordt, richt zich vooral op *geschreven* poëzie in het interbellum, met een specifieke interesse in het gebruik van 'highbrow'-poëzie door een breed publiek. Dit perspectief leidt tot de conclusie dat de hoogtijdagen van het gebruik van moderne poëzie te situeren zijn in de eerste helft van de twintigste eeuw. Wat dit proefschrift toevoegt aan het bestaande onderzoek naar dit onderwerp, is empirische kennis over reële poëziegebruikers, een focus op de late twintigste eeuw en vroege eenentwintigste eeuw en de introductie van een analysemethode die ik 'material reading' noem.

'Material reading' is gebaseerd op twee concepten. Het eerste is George Bornsteins onderscheid tussen de linguïstische code (de verbale elementen van een tekst) en de bibliografische code, die ik de materiële code noem (de materiële vorm waarin een tekst bestaat). Het tweede is de aanname dat zowel de linguïstische als de materiële code bijdragen aan de 'significance' van een gedicht. Dit betekent dat die 'significance' kan verschillen per versie, zelfs wanneer de linguïstische code ongewijzigd blijft. Bij 'Eb' kan de materiële code van een rouwadvertentie er bijvoorbeeld voor zorgen dat iemand het gedicht leest als een tekst over de dood ('Ik trek mij terug en wacht' wordt dan bijvoorbeeld een metafoor voor sterven), terwijl de Belgische kust als materiële code aanleiding kan zijn om het gedicht te begrijpen als handelend over de zee (en diezelfde regel bijvoorbeeld te lezen als een uitspraak van een personificatie van de zee tijdens eb). In een material reading wordt een close reading van een gedicht uitgevoerd, waarbij er gedetailleerde aandacht is voor zowel de linguïstische als de materiële code.

Een rode draad in dit proefschrift is de spanning tussen 'buiten' en 'binnen', die wordt onderzocht om meer te weten te komen over de vormen en functies van non-boekpoëzie in Nederland en Vlaanderen. Die spanning kan zowel letterlijk als figuurlijk zijn. 'Binnen' is in letterlijke zin 'binnenshuis': zowel het idee van dichters die eenzaam op hun zolderkamer poëzie schrijven, als het idee van poëzielezers 'met een boekje in een hoekje'. Terwijl 'buiten' letterlijk 'buitenshuis' is: zowel het idee van dichters die de straat op gaan en een publiek opzoeken, als het idee van het poëziepubliek dat collectief en in sociale contexten poëzie ervaart. De spanning speelt ook een rol in de vorm van 'binnen' en 'buiten' de literaire instituten, de literatuurgeschiedenis, de canon en het boek. Daarnaast kan non-boekpoëzie in sommige gevallen beschouwd worden als een uitnodiging aan mensen 'buiten' om naar 'binnen' te stappen, zoals de casussen in dit proefschrift laten zien die (deels) gebaseerd zijn op de wens om poëzie te democratiseren.

Hoofdstuk 2 bevat een uitleg over de empirische methodologie van dit onderzoek. Omdat ten eerste de neerlandistiek en literatuurwetenschap in Nederland en Vlaanderen hoofdzakelijk gericht zijn op het onderzoeken van teksten in boeken en niet op reële lezers, en omdat ten tweede het bestaande literatuursociologische empirische onderzoek gericht is op het medium 'boek' en de handeling 'lezen', is er weinig bekend over de reële poëziegebruikers in de Lage Landen. Naast vier kleinere enquêtes die gericht zijn op specifieke groepen poëziegebruikers (te weten

Instagrampoëzielezers, Plintpoëziegebruikers, poëzietatoeagedragers en luisteraars naar het poëzie-en-muziek-radioprogramma Candlelight), een crowdsourcingswebsite waarop voorbeelden van straatgedichten worden verzameld (Straatpoëzie.nl) en een databaseonderzoek gericht op poëzie in rouwadvertenties, nam ik een nationale enquête af onder 1.003 respondenten die een representatieve steekproef vormen van de Nederlandse volwassen bevolking. Het hoofddoel van de nationale enquête was het in kaart brengen van de manieren en frequenties waarop Nederlandse volwassenen poëzie ervaren. De resultaten laten zien dat poëzie een wijdverspreid, overwegend sociaal, collectief en mondeling genre is, dat de meesten ervaren door gedichten zomaar tegen te komen in non-boekdragers, zonder voor die poëzie te betalen. Mensen gebruiken poëzie vooral om geraakt te worden, om aan het denken gezet te worden en voor speciale gelegenheden. De vaakst voorkomende poëzie-ervaringen onder Nederlandse volwassenen zijn: poëzie tegenkomen tijdens speciale gelegenheden (zoals uitvaarten en bruiloften), tijdens het luisteren naar een speech, tijdens het tv-kijken en radioluisteren, in de openbare ruimte, in tijdschriften en kranten, in het huis van iemand anders, op sociale media en op andere websites. Toon Hermans, Jules Deelder, Annie M.G. Schmidt, Gerrit Komrij, Ida Gerhardt, Hendrik Marsman en Nel Benschop blijken de populairste en bekendste dichters te zijn onder Nederlandse volwassenen.

De nationale enquête laat zien dat het enkel aanhalen van de verkoopcijfers van poëziebundels tot onterecht pessimistische conclusies over het genre leidt. De enquêteresultaten spreken de cijfers over de dalende verkoop- en uitleencijfers van poëziebundels en de verschuivingen in de besteedde tijd aan mediagebruik niet direct tegen, maar laten wel zien dat een boekcentrische kijk op de poëzie ontoereikend is wanneer het om een stand van zaken van het genre gaat. Het is namelijk onvoldoende om non-boekpoëzie terzijde te schuiven als een bijkomstigheid of marginaliteit van het genre; voor veel mensen zijn het lezen en horen van poëzie via non-boekdragers namelijk de hoofdvormen waarin ze poëzie ervaren. Bovendien blijken de drie media die in de vrijetijdsbestedingsonderzoeken worden gepresenteerd als de grootste 'vijanden' van literatuur, juist de media te zijn waarin de meeste volwassenen in Nederland poëzie ervaren; namelijk de radio, de televisie en het internet.

Hoofdstukken 3 tot en met 8 zijn de casushoofdstukken in dit proefschrift en beantwoorden aan twee hoofddoelen. Ten eerste presenteren ze een gedetailleerd en inventariserend overzicht van poëzie buiten het boek in Nederland en Vlaanderen, waarbij nieuwe kennis op een analytische en soms opsommende manier wordt gepresenteerd op basis van een historisch en empirisch perspectief op zes hoofdcasussen. Ten tweede stellen ze de spanning tussen 'buiten' en 'binnen' centraal, uitgewerkt vanuit een theoretisch perspectief. De zes casushoofdstukken zijn gegroepeerd in drie delen, die gebaseerd zijn op de belangrijkste aspecten van de spanning tussen 'buiten' en 'binnen', te weten de rol van non-boekdragers, de rol van de auteursfunctie en de rol van traditionele literaire poortwachters.

Hoofdstuk 3 presenteert de casus rond Plintpoëzieproducten. Plint heeft sinds de oprichting in 1979 als doel, vergelijkbaar met de poëtische doelen van de nieuw-realisten en de Zestigers, om poëzie in het alledaagse leven van zoveel mogelijk mensen te plaatsen en daarmee de gebruikers aan het denken te zetten en te verheffen. Door gedichten te commodificeren, plaatst Plint poëzie in de cultuurindustrie en heeft de stichting een manier gevonden om gedichten – die grotendeels gratis beschikbaar zijn op het internet – commercieel verhandelbaar te maken in non-boekvorm. Gedichten vinden via Plintposters, -kaarten en -gebruiksvoorwerpen hun weg naar een grote groep mensen die waardering toont voor de producten en de stichting. De kritiek op Plint, zoals het enkel selecteren van toegankelijke gedichten en het bijdragen aan het einde van het boek, blijken niet

geheel verdedigbaar. Plint laat zien dat de non-boekvorm consequenties heeft voor de institutionele status, de receptie, de gebruikers, het gebruik en dus ook de 'significance' van de Plintpoëzie. In dit hoofdstuk wordt aan de hand van de material readings van een paspoorthoesje van de stichting met daarop een gedicht van Hendrik Marsmans en een Plinposter met een gedicht van Riekus Waskowsky laten zien dat zowel de linguïstische als de materiële code betekenissen toekennen aan de poëzie. Plint blijkt een overtuigend voorbeeld te zijn van het idee dat wanneer vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief naar het literaire veld wordt gekeken, een groot deel van de gebruikers en de betekenissen van poëzie over het hoofd worden gezien. Voor velen zijn de Plintposters en Plintpoëzievoorwerpen namelijk geen perifeer verschijnsel naast poëziebundels, maar juist de centrale ingang tot de Nederlandstalige poëzie.

Hoofdstuk 4 gaat over straatpoëzie, een fenomeen dat al eeuwenlang bestaat en aan het begin van de eenentwintigste eeuw op nummer drie staat in de vaakst voorkomende poëzie-ervaringen onder Nederlandse volwassenen. De website Straatpoezie.nl laat zien dat er meer dan 2.500 gedichten te lezen zijn in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen. De doelen waarmee straatpoëzie wordt gerealiseerd – het esthetisch verrijken van een buurt, het verheffen van het volk, het democratiseren van poëzie, het in herinnering houden van een deel van de (literatuur)geschiedenis, het creëren van een nationale of regionale identiteit en het bieden van een alternatief discours – worden soms, maar zeker niet altijd, behaald. Straatpoëzie laat zien dat macht en zeggenschap over zowel de openbare ruimte als de poëzie complex zijn in deze vorm van non-boekpoëzie. Het muurgedicht 'Aan een Roosje' van Jacob van Lennep problematiseert door de top-down-uitvoering bijvoorbeeld de democratiserende werking van straatpoëzie en de activistische aanpassing van het Hendrik Mattheus van Randwijk-citaat op het verzetsmonument in Amsterdam laat bijvoorbeeld zien hoe politiek en zwaar beladen zowel de linguïstische als materiële code van straatpoëzie kunnen zijn. De material readings van het gedicht 'Het carillon' van Ida Gerhardt laten bovendien zien dat de 'significance' van een gedicht kan verschillen naargelang de eigenschappen van de materiële code, ook wanneer de linguïstische code hetzelfde blijft.

Hoofdstuk 5, over poëzietatoeages, laat zien dat hoewel tatoeages voor een lange tijd bekendstonden als 'exotische' lichaamsversiering van 'de Ander', onder wie niet-Weserse mensen en Westerse arbeiders, matrozen, prostituees, straatartiesten en soldaten, ze sinds de jaren zestig van de twintigste eeuw mainstream zijn geworden. De negatieve associaties namen af, al bestaan die tot op de dag van vandaag nog steeds. Poëzietatoeages laten deze verandering in een uitvergroete vorm zien: tatoeages worden niet meer uitsluitend geassocieerd met niet-Westerse cultuur, lage sociale klasse en/of mannelijkheid, maar in het geval van poëzietatoeages juist met Westerse hipstercultuur, de hoogopgeleide klasse en vrouwelijkheid. De poëzietatoeage-enquête laat zien dat mensen vooral poëzietatoeages dragen met het doel om een liefde voor literatuur in het algemeen of poëzie in het bijzonder uit te dragen, om een herinnering aan een gebeurtenis, persoon of plaats op de huid te tonen en vooral – uniek voor tatoeages – door een levensmotto (uit) te dragen, als constant aanwezige *reminder*. De poëzietatoeage is niet enkel een voorbeeld van poëzie die buiten het boek circuleert, maar ook van poëzie die grotendeels buiten de auteursfunctie om wordt gebruikt. Gebruikers vragen zelden tot nooit toestemming aan de dichter of erven om een gedicht of poëzicitaat te laten tatoeëren. Hierdoor bestaan de meeste poëzietatoeages zonder toestemming, controle of kennisname van de actoren die zorgen voor de productie en distributie van poëzie vanuit een boekcentrisch en top-down perspectief op het literaire veld. Ook de plekken waar de meeste poëzietatoeagedragers de getatoeëerde tekst oorspronkelijk hebben gevonden zijn non-boekbronnen; plekken waar wederom de poëzie hoogstwaarschijnlijk zonder kennisname van

de dichter en erven bestaat, circuleert en wordt gebruikt. Daarnaast wijzigen poëzietatoeagedragers soms zaken waar de dichter actief voor gekozen heeft – zoals de material reading van een Neeltje Maria Min-tatoeage in dit hoofdstuk laat zien – en geven sommigen aan dat het ze niet uitmaakt wat de auteur met de tekst bedoeld heeft. De grootste kritiek op poëzietatoeages hangt samen met deze afwezige auteursfunctie; critici stellen dat de keuze voor een poëzietatoeage meestal niet gebaseerd is op een liefde voor en een interesse in literatuur, dat poëzietatoeagedragers dus niet échte poëzieliefhebbers zijn en dat het fenomeen boven alles vooral pretentius, hipster en *trendy* is. De ‘leegheid’ die critici permanente poëzietatoeages verwijten, blijkt echter niet uit de manieren waarop de respondenten de betekenis en het belang van hun poëzietatoeages beschrijven en de wijze waarop zowel de linguïstische als de materiële code functioneren in de betekenisontstandkoming van deze non-boekpoëzie. Wel kan die ‘leegheid’ teruggevonden worden in de manier waarop literaire organisaties het fenomeen inzetten, bijvoorbeeld in de vorm van tijdelijke poëzietatoeagestands op literaire festivals.

Hoofdstuk 6 laat zien dat het gebruik van poëzie in rouwadvertenties een relatief recent fenomeen is: poëziedicaten worden sinds de jaren zeventig van de vorige eeuw in deze context gebruikt, terwijl de rouwadvertentie al sinds het eind van de achttiende eeuw bestaat. De opkomst van dit poëziegebruik hangt samen met een ontwikkeling waarin de omgang met de dood in Europa gepersonaliseerder werd. Mensen gebruiken poëzie in rouwadvertenties om onder andere de overledene te typeren, het verdriet van de nabestaanden te uiten, iets te vertellen aan de overledene, de overledene te laten spreken, de lezer te troosten en distinctie te tonen. Ook hangt de opkomst samen met een seculierder wordende omgang met de dood. De resultaten van het databaseonderzoek in Delpher en Mensenling laten zien dat het gebruik van Bijbelcitatens in rouwadvertenties in de onderzochte kranten sinds de jaren 1950 is afgenomen, terwijl het gebruik van poëziedicaten is toegenomen. Net als bij poëzietatoeages, gebeurt het gebruik van poëzie in rouwadvertenties grotendeels buiten de auteursfunctie om. Veel uitvaartbedrijven presenteren ‘authenticiteit’ als het grootste goed in de omgang met poëzie rond de dood, waardoor het aanpassen van bestaande poëzie wordt toegejuicht, de naam van de dichter zelden bij het citaat wordt vermeld en het werk van amateurdichters en professionele dichters op gelijke voet lijkt te staan. Alhoewel dichters over het algemeen blij zijn met en ontroerd worden door het gebruik van hun poëzie in rouwadvertenties, verhouden ze zich kritisch tot het weglaten van hun naam en het aanpassen van hun poëzie. Vooral de poëzie van Nel Benschop en Toon Hermans is populair in de onderzochte rouwadvertenties en de poëzie wordt vooral uit non-boekdragers gehaald. Veel van de gebruikte gedichten circuleren in verschillende media, waar zowel de materiële als de linguïstische codes tot betekenisverschillen leiden. Daarnaast toont de gebruikte poëzie een groot taalvertrouwen; de gebruikers vinden in de citaten de woorden die ze elders niet konden vinden en spreken via de poëzie uit wat in andere contexten normaliter als onzegbaar wordt beschouwd.

Hoofdstuk 7 is gericht op de gedichten die Jan van Veen al sinds 1967 voordraagt in het radioprogramma Candlelight. Candlelightpoëzie, geschreven door amateurdichters die luisteren naar het programma, bestaat grotendeels buiten de macht van de traditionele literaire poortwachters. Jan van Veen's ideeën over ‘goede gedichten’ lijken gebaseerd te zijn op pre-moderne – vooral negentiende-eeuwse – poëzieopvattingen en resulteren in overwegend clichématige, toegankelijke, rijmende, sentimentele en moralistisch gedichten. Dit geldt voor zowel de gedichten van luisteraars die hij online en offline op de radio voordraagt, als die hij publiceert in papieren bloemlezingen, die verschijnen bij een kleine onbekende uitgeverij. De gedichten die Jan van Veen al meer dan vijftig jaar voordraagt, zijn heel bekend, zeer geliefd en tegelijkertijd een populair mikpunt van spot. De

kritiek op de gedichten vanuit een literair-geïstitutionaliseerde hoek laat zien dat Candlelightpoëzie duidelijk als 'de Ander' wordt gepositioneerd in vergelijking met geconsacreerde poëzie. Vanuit een top-down en boekcentrisch perspectief, waarin autonomistische opvattingen over poëzie overheersen, zijn Candlelightgedichten inderdaad mislukt; ze zijn niet origineel, niet vormelijk en niet ontroerend. Wat betreft het eerste kenmerk hebben de critici gelijk: de gedichten bevatten zoveel clichés en lijken in zowel vorm als inhoud zo sterk op elkaar, dat de meeste niet origineel genoemd kunnen worden. Op het gebied van vormelijkheid en ontroering schieten de commentaren echter tekort. De traditionele gedichtenvorm van Candlelightpoëzie versterkt namelijk juist de inhoud: de communicatieve en affectieve functies van taal worden versterkt door de poëtische functie (eindrijm, regelafbreking, metrum, herhaling, beeldspraak) en door de drager van de tekst (de stem van Jan van Veen). Bovendien is over de jaren heen gebleken dat Candlelightgedichten immens populair zijn, iets wat onderbouwd wordt door de resultaten van de Candlelightenquête, en juist opvallend veel authentieke emotionele reacties teweegbrengen, zowel in de vorm van ingezonden emotionele gedichten in deze specifieke stijl, als emotionele reacties van luisteraars en lezers op de voorgedragen en gepubliceerde Candlelightgedichten.

Hoofdstuk 8 laat zien dat Instampoëzie, naast een impact op de vorm en inhoud, het publiek en de status van poëzie in de jaren tien, vooral gezorgd heeft voor het doorbreken van vele vooroordelen over poëzie: dat poëzie dood is, dat niemand poëzie leest (vooral jonge mensen niet), dat poëzie een ouderwets genre is, dat poëzie niet verkoopt, dat poëzie moeilijk is en dat poëzie een klein publiek heeft. Anders dan digitale literatuur uit de zogenoemde eerste en tweede generatie, omarmt Instampoëzie in de derde generatie de populaire (internet)cultuur door korte teksten te plaatsen die snel en makkelijk te 'consumeren' zijn. De onmiddellijkheid en authenticiteit die centraal staan op Instagram, via de remediatie van de vintage polaroidcamera en typemachine en het 'ouderwetse' handschrift, vormen ook de kern van de relatie tussen de Instadichters en hun publiek. Instampoëziegebruikers zijn voornamelijk jonge, vrouwelijke veellezers die in direct contact staan met de dichters en directe toegang hebben tot de nieuwste poëzie; een beeld dat deels geconstrueerd en schijn is. Die 'publieksgerichtheid' van Instampoëzie komt voort uit en zit vervat in de materiële code, die daarnaast via vormbepalingen invloed heeft op de lengte van de gedichten en via parateksten het genre en de thema's van de poëzie kan definiëren, zoals onder meer de material readings lieten zien. De online gebruikers lijken in het geval van Instampoëzie grotendeels de positie van de traditionele literaire poortwachters te hebben ingenomen. Ze zijn de nieuwe kwaliteitstoekenners en beïnvloeden niet alleen de populariteit en het bereik van de gedichten op het medium, maar ook in het poëzieboekencircuit. Deze poortwachters dragen een ander idee uit van authenticiteit dan 'binnen' de norm is, wat onder andere samenhangt met de opvattingen van hipsters en millennials over authenticiteit en het combineren van kunst en commercie.

Hoofdstuk 9 presenteert een algemene conclusie van dit onderzoeksproject. In dit onderzoek is het gebruikelijke perspectief op poëzie omgedraaid, door de gebruikers van poëzie buiten het boek centraal te stellen, in plaats van de producenten van poëzie in boeken. Deze omkering heeft geresulteerd in een *Gestalt-switch* die nieuwe inzichten heeft voortgebracht over de circulatie, de gebruikers, het gebruik, de dragers en de betekenis van poëzie. Vanuit een bottom-up en inclusief perspectief beschouwd, werd een spanning blootgelegd tussen 'buiten' en 'binnen', die samenhangt met twee fundamenteel verschillende manieren van omgaan met poëzie. De kern van het verschil tussen die twee typen poëziegebruik ligt in de invulling van 'authenticiteit'. De ene soort authenticiteit staat centraal in de academische bestudering van poëzie (oftewel 'binnen') en draait om de authenticiteit van poëzie vanuit het perspectief op poëzie als het product van een auteur. In

dit type authenticiteit draait het om het waarborgen van de authenticiteit van wat de dichter heeft opgeschreven als gedicht en hoe de dichter de poëzie heeft bedacht en vormgegeven. Poëzie dus als *poiēsis*, 'productie', iets wat gemaakt is, een schepping, een creatie die zo correct mogelijk overgenomen en bestudeerd moet worden. Met deze vorm van authenticiteit hangt de traditie van close reading samen: nauwkeurig ingaan op de details in de vorm en inhoud die de (geniale) dichter geschapen heeft en daar een universele betekenis uit halen ('meaning', in de termen van E.D. Hirsch). Ook de editiewetenschap en het auteursrecht horen hier thuis.

Het tweede type authenticiteit staat centraal in het gebruik van poëzie in het alledaags leven, door mensen in niet-academische contexten (oftewel 'buiten'). Hierbij staat emotie centraal. Mensen willen dat het gedicht authentiek *voelt*: echt, oprecht en onmiddellijk. Het gedicht moet ook aansluiten op de gebruiker: op de emotie die de gebruiker voelt en/of wil overbrengen. Poëzie moet raken. Om poëzie authentiek te *maken*, worden gedichten soms aangepast. Hierbij is de oorsprong van het woord 'poëzie' in de betekenis van 'het maken van vorm' (*poiein*) van belang; een gedicht is een ding of artefact dat niet enkel iets is wat iemand heeft gemaakt, maar ook iets waar je als ontvanger iets mee kunt doen, een voorwerp dat je kunt gebruiken. Het concept 'vorm' dat centraal staat in de etymologie van 'poëzie' is hier dus cruciaal; niet alleen de vorm van de taal, maar ook de vorm van de drager. De materiële codes van veel non-boekpoëzie bevatten bijvoorbeeld elementen die aan authenticiteit gekoppeld zijn, onder andere via aurarijke media, zoals handschriften, typemachines en polaroids, en via eenmalige dragers, zoals tatoeages die op één uniek lichaam staan, straatgedichten die op één specifieke plek te vinden zijn, de unieke stem van Jan van Veen en Plintposters die nooit worden herdrukt.

Deze twee typen authenticiteit staan in een gespannen relatie met elkaar omdat ze in velerlei opzichten elkaars tegenpolen zijn. Speelt het idee van een 'origineel' dat voortgekomen is uit en gekoppeld is aan de auteur de hoofdrol in de omgang met de poëzie vanuit het eerstgenoemde type authenticiteit, in de tweede soort is het niet van belang welke versie het 'origineel' is en circuleren er meerdere versies van hetzelfde gedicht die in verschillende contexten en door verschillende gebruikers voor verschillende doeleinden worden gebruikt. Heerst er in de eerste soort het idee dat authenticiteit draait om het heel nauwkeurig omgaan met de linguïstische code van de poëzie (een idee dat juridisch is vastgelegd in het auteursrecht), in de tweede soort domineert het idee dat gedichten gebruiksvoorwerpen zijn die kunnen worden aangepast naargelang de wensen van de gebruiker (waarbij het auteursrecht op grote schaal wordt geschonden). Worden aanpassingen in de eerste soort gezien als fouten, in de tweede vorm worden ingrepen niet als fouten maar als toe-eigeningen gezien die de poëzie juist authentiek maken, want persoonlijker.

Een ander verschil tussen de twee soorten authenticiteit is een aversie tegen commercie in het type 'binnen' (daar heerst het idee dat het produceren van poëzie met commerciële doeleinden niet authentiek is) en een veel minder sterke afkeur van commercie 'buiten'. In het tweede geval is de poëzie slechts een van de vele cultuuruitingen die bestaan en die mensen gebruiken. Het allergrootste deel van de in dit onderzoek besproken poëzie valt bijvoorbeeld buiten de 'bescherming' en ondersteuning die de twee Letterenfonds en grotendeels buiten de subsidies uit de culturele sector. Ook de vaste boekenprijs en leenrechtvergoedingen gelden niet voor non-boekpoëzie. Dit betekent in de praktijk dat een deel van de aspecten die mensen 'buiten' als authentieke onderdelen van bepaalde dichtersschappen beschouwen – het 'ambachtelijke' van alles zelf doen, uitgaves in eigen beheer, gedichten met de hand geschreven en ingepakt, het 'onmiddellijke' van direct contact met gebruikers, de promotie van eigen werk via social media, het verkopen via een eigen webshop etc. – voornamelijk gestoeld is op kapitalistische uitgangspunten.

Ook het niet 'binnengelaten' worden door de traditionele poortwachters van het literaire veld en de ambitie om bekend te worden, kunnen ('niet-authentieke') motivaties zijn voor dichters om hun werk in non-boekvormen te verspreiden.

De beschreven verschillen tussen 'buiten' en 'binnen' staan aan de basis van de soms grote kloof tussen de hoge waardering die gebruikers 'buiten' hebben voor bepaalde soorten non-boekpoëzie en de felle kritiek die gebruikers 'binnen' uiten op diezelfde poëzie. Het ontbreken van aspecten die 'binnen' verbonden worden aan 'hoge kwaliteit', zoals originaliteit, complexiteit en vormelijkheid, leidt geregeld tot verbazing onder letterkundigen aangaande de populariteit van poëzie die zij 'slecht' achten, zoals Candlelightpoëzie en Instagrampoëzie. Het perspectief van de literaire ('highbrow')-criticus wordt in die gevallen vaak boven dat van de dagelijkse gebruikers van de desbetreffende poëzie geplaatst. De critici voelen geen band met de desbetreffende poëzie, worden niet geraakt, ervaren het werk dus niet als authentiek en concluderen dat de poëzie daarom iets anders moet zijn dan 'oprecht', terwijl de populariteit van de poëzie laat zien dat hun reactie niet representatief is. De vele gebruikers van de poëzie laten zien dat er volop waardering is voor wat de dichters maken en dat authenticiteit daarbij juist – zowel in de linguïstische als in de materiële code – een rol speelt.

Er bestaan vele manieren waarop 'buiten' en 'binnen' in relatie staan tot elkaar. Niet alleen bewegen gedichten in de circulatie van poëzie van 'binnen' naar 'buiten' (gedichten uit canonieke poëziebundels worden soms bijvoorbeeld op Plintposters geplaatst) en van 'buiten' naar 'binnen' (sommige Instagedichten en in opdracht geschreven straatgedichten worden bijvoorbeeld in bundels uitgegeven door erkende literaire uitgeverijen), ook poëziegebruikers worden via verschillende vormen van poëzie buiten het boek uitgenodigd om te bewegen tussen die twee 'plaatsen'. Zo wordt Instapoëzie als 'instapoëzie' gepresenteerd en heeft ook Plint het doel om via hun non-boekpoëzieproducten mensen 'binnen' te halen in het genre. Uiteraard bestaat er ook poëzie die nooit 'binnen' verlaat (bijvoorbeeld gedichten die uitsluitend in bundels met zeer beperkte oplages staan) en circuleert er bovendien 'buiten' poëzie die nooit in een boek terechtkomt (zoals de Candlelightgedichten die voorgedragen maar niet gebloemleesd worden).

De resultaten van het onderzoek doen sterk vermoeden dat de meeste poëzie buiten het boek circuleert en de meeste poëzie ook buiten het boek ervaren en gebruikt wordt. Dat dit alles voornamelijk gebeurt op plekken, momenten en in situaties waar de dichters en/of erven geen weet van hebben, betekent dat poëzie vooral betekenis heeft zonder dat 'binnen' en 'buiten' met elkaar in contact staan. Het beeld van een eenrichtingsverkeer in het literaire veld – de auteurs produceren, de uitgevers distribueren en de lezers consumeren – klopt grotendeels vanuit een boekcentrisch perspectief op poëzie, maar blijkt vanuit een inclusief perspectief een zeer incompleet beeld te zijn van hoe poëzie functioneert. De beweging van poëzie is niet lineair maar circulair, waarbij mensen poëzie gebruiken, aanpassen en verspreiden in verschillende situaties en met behulp van verschillende dragers. Dit betekent echter niet dat 'binnen' geen effect heeft op het poëziegebruik 'buiten'. In tegendeel: de meeste dichters die de gemiddelde Nederlandse volwassene kent en waardeert zijn dichters die door het literaire veld zijn geconsacreerd. Bovendien bestaan er 'buiten' hardnekkige ideeën over wat een gedicht is – vooral op het gebied van eindrijm en lay-out – die voortkomen uit de canonieke poëzietraditie. Een andere manier waarop 'buiten' en 'binnen' elkaar 'raken', is de manier waarop distinctie werkt; je van anderen onderscheiden op basis van uniciteit en kennis over poëzie. Het kiezen van poëzie in het algemeen (in plaats van niet-poëzie) en poëzie van bepaalde dichters in het bijzonder ('highbrow'-dichters in plaats van 'middle'- of 'lowbrow'-dichters) zijn manieren om symbolisch kapitaal te vergaren. Om je op deze manier te

onderscheiden, heb je kennis nodig over de status van bepaalde poëzie en de relatie tussen dichters in het literaire machtsveld. Relevant is dat dit soort distinctie een grotere rol speelt in de groepen gebruikers die dichterbij 'binnen' staan, bijvoorbeeld door opvallend veel poëziebundels te lezen (poëzietatoegedragers) en/of opvallend veel levende dichters te kennen (Instapoëziegebruikers, Plintliefhebbers), dan in groepen gebruikers die verder naar 'buiten' staan, zoals Candlelightluisteraars en de gemiddelde Nederlander.

De poëzie van de vaakst genoemde, gebruikte en gewaardeerde dichters in dit onderzoek (onder wie Toon Hermans, Nel Benschop en Annie M.G. Schmidt) kennen drie hoofdkenmerken. Er blijkt ten eerste een voorkeur te bestaan voor *light verse*-poëzie (ook in nieuwere vormen, zoals bij Instagedichten). Ten tweede is de traditionele vorm van gedichten dominant (vooral eindrijm en – in geschreven vorm – regelafbrekingen). Ten slotte is er een voorkeur aan te wijzen voor dichters die ook liedschrijvers waren of zijn (ook als teksten op muziek worden uitgesloten van de definitie van poëzie). Naast die trends is de diversiteit onder gecirculeerde poëzie hoog (al is het werk van witte mannelijke dichters dominant).

Als 'buiten' en 'binnen' samen worden gezien, zijn nagenoeg alle Nederlandse volwassenen poëziegebruikers. Poëzie heeft dus een groot bereik en kan – wanneer alle soortenpoëziedragers en frequenties worden meegenomen – geen 'niche' of 'elitegenre' worden genoemd. Wel laat de nationale enquête zien dat er enkele factoren een rol spelen in de ervaringen van poëziegebruikers, te weten leeftijd en gender. Drie van de vier casusenquêtes laten zien dat ook in *specifieke* poëziegebruikersgroepen 'buiten' vrouwen domineren: 93% van de Plintpoëziegebruikers, 83% van de Instapoëziegebruikers en 66% van de poëzietatoegedragers zijn vrouw. Deze genderverhouding is het tegenovergestelde van de genderverhouding onder de dichters wier poëzie deze groepen gebruiken: meer dan driekwart van de gedichten op de Plintposters zijn van mannen, drie van de vier grootste Nederlandstalige Instadichters zijn mannen en bijna driekwart van de poëzietatoeages van de respondenten bestaan uit teksten van mannelijke dichters. De Candlelightcasus is op beide vlakken een uitzondering. Onder die respondenten vormen mannen de meerderheid; slechts 42% is vrouw. Bovendien luisteren meer mannen dan vrouwen naar het programma met de specifieke reden dat er gedichten worden voorgedragen. Candlelight is bovendien de enige casus waarbij zich onder de makers van de gedichten meer vrouwen dan mannen bevinden. De enquêtes laten zien dat naast leeftijd en gender ook opleidingsniveau en leesgedrag een rol kunnen spelen in het gebruik van poëzie 'buiten'. De meeste respondenten in de casusenquêtes zijn hoogopgeleid en lezen meer romans en poëziebundels dan de gemiddelde Nederlandse volwassene.

Het blijkt niet vanzelfsprekend of makkelijk te zijn om mensen te bereiken die vooral 'buiten' zijn en geen connectie hebben met 'binnen'. De democratiserende functie van poëzie buiten het boek moet dan ook deels genuanceerd moeten worden. Naast leeftijd en gender speelt namelijk opvallend genoeg ook het actief kiezen voor poëzie een rol in het zomaar tegenkomen van poëzie buiten het boek. Zoals ik besprak in het hoofdstuk over straatpoëzie, kan dit resultaat een reden zijn om de democratiserende functie van straatpoëzie ter discussie te stellen.

De onderzoeksresultaten wijzen er echter op dat de meeste mensen het tegenkomen van poëzie buiten het boek waarderen en dat in bijna de helft van de gevallen mensen na het zomaar tegenkomen van poëzie meer poëzie willen lezen of horen. Wanneer een poëzie-ervaring *actief* wordt opgezocht, gaat het mensen vooral om geraakt worden en om het uitzoeken van een gedicht voor een gelegenheid, waarmee ze anderen willen raken. Wat betreft de voldoening die mensen zoeken in het gebruik van poëzie, moet er een onderscheid gemaakt worden tussen mensen die poëzie *ervaren* met een bepaald doel (zoals Plintliefhebbers) en mensen die poëzie *verspreiden* met

een bepaald doel (zoals de medewerkers van Stichting Plint). In het eerste geval gebruiken mensen poëzie bijvoorbeeld om geraakt, getroost, verblijd, vermaakt en aan het denken gezet te worden, om een gedicht uit te zoeken voor een gelegenheid, een identiteit te creëren, tot een gemeenschap te behoren en herinneringen levend te houden. Mensen gebruiken poëzie ook als therapie en als interieurdesign. Ze zetten het genre bovendien in als aanleiding om in gesprek te gaan met vreemden en als een manier om geheime boodschappen te verspreiden. In het tweede geval gebruiken mensen poëzie onder andere om anderen te raken, aan het denken te zetten, te troosten, te verblijden, te vermaken, te verrassen en op te voeden. Ook verspreiden mensen poëzie om een buurt te verbeteren, een gemeenschapsgevoel te creëren, (literatuur)geschiedenis in herinnering te houden, mensen stil te laten staan en verzuring tegen te gaan. Poëzie wordt ook ingezet als reclame, als protest en als inkomstenbron. Het genre is bovendien een manier om fans te verzamelen, om prestige te genereren en om de liefde aan iemand te verklaren. Overkoepelend kunnen er twee hoofdtendensen onderscheiden worden in het gebruik van poëzie, waar alle bovenstaande redenen onder geschaard kunnen worden: zingeving en identiteit. Beide hebben te maken met de manier waarop poëzie deels de functie van religie aan het overnemen is in Nederland en Vlaanderen.

In de bestudering van moderne poëzie is er vooral academische aandacht voor wat er 'binnen' gebeurt (uitzonderingen bestaan op het gebied van didactiek en onderzoeksjournalistiek). Het niet beschouwen van bepaalde typen poëzie als 'echte' of 'volwaardige' poëzie is, net als het constateren dat de poëzie 'dood' is omdat poëziebundels slecht verkopen, te vergelijken met de manier waarop de boekenmarkt in het interbellum in Nederland werd gezien als een 'empty field' omdat er vooral boeken door vrouwen werden geschreven en gelezen. Wanneer er zowel 'buiten' als 'binnen' naar poëzie wordt gekeken, blijkt poëzie echter helemaal niet dood te zijn, net zo min als de boekenmarkt achteraf gezien in het interbellum leeg was. In al deze gevallen gaat het erom *hoe* er wordt gekeken en wat er wel en niet wordt 'gezien' en erkend.

Potentieel vervolgonderzoek bestaat mijns inziens uit twee paden. Ten eerste kan een historische weg ingeslagen worden, met een focus op de functie van mondelinge poëzie in het verleden en heden. De nationale enquête laat zien dat de vaakst voorkomende poëzie-ervaringen aan het begin van de eenentwintigste eeuw mondeling en sociaal zijn. De huidige omgang met poëzie sluit dus aan bij de – vaak als 'vroegere' en 'voorbijge' beschouwde – historische omgang met poëzie als oraal genre. Het opstellen van een alternatieve poëziegeschiedenis door mondelinge poëzievormen centraal te stellen, kan een manier zijn om die historische lijn helderder door te trekken en om een completer beeld te krijgen van de gebruikers, het gebruik en dus ook de betekenissen van poëzie door de jaren heen. Daarnaast vragen de huidige inzichten om een uitbreiding van het empirisch onderzoek naar reële poëziegebruikers, waar in dit onderzoek een begin mee is gemaakt. Vooral focusgroepen en experimenten die gericht zijn op het gebruik van poëzie zouden hiaten kunnen opvullen die nu nog bestaan in de kennis over de 'significance' en toe-eigening van poëzie, de effectiviteit van verheffings- en democratiseringsdoelen en de relatie tussen de materiële code en de betekenissen van gedichten.

Het innemen van een bottom-up en inclusief perspectief op poëzie heeft laten zien dat 'poetry matters', in beide opvattingen van die uitspraak. Poëzie maakt namelijk uit: gedichten worden volop gebruikt en aan poëzie wordt constant betekenis ontleend. En de materiële code van poëzie is van belang: de materiële drager van poëzie hangt samen met de gebruikers, het gebruik en dus ook met de betekenissen van poëzie.

Curriculum Vitae

Kila van der Starre (Cuckfield, 1988) rondde de bacheloropleidingen Literatuurwetenschap en Taal- en Cultuurstudies met de hoofdrichting Moderne Letterkunde cum laude af aan de Universiteit Utrecht en voltooide aldaar de Universitaire Honours Minor. Na een jaar gewerkt te hebben bij onder andere Poetry International in Rotterdam, verhuisde ze naar Gent, waar ze de masteropleiding Vergelijkende Moderne Letterkunde met een grootste onderscheiding behaalde. Daarna rondde ze de interuniversitaire Master-Na-Master Literatuurwetenschappen (KU Leuven, UGent, UA, VUB) met een grote onderscheiding af. Tijdens haar opleidingen liep ze stage bij SLAU (nu Het Literatuurhuis), Poëziecentrum Gent en de onderzoeksgroep CLIC in Brussel. Daarnaast werkte ze bij Jeugd en Poëzie in Antwerpen en deed ze vrijwilligerswerk bij De Voorleesexpress en Taal Doet Meer.

In 2014 begon ze dankzij een persoonlijke beurs van NWO aan de Universiteit Utrecht aan een promotietraject waarvan deze studie het resultaat vormt. Daarnaast verzorgde ze onderwijs aan de Universiteit Utrecht en de Hogeschool van Amsterdam en behaalde ze haar Basiskwalificatie Onderwijs. Ze gaf meer dan zeventig lezingen en gastcolleges in Nederland, België, Engeland, Duitsland, Italië, Tsjechië en Zuid-Afrika over poëzie buiten het boek en poëzieonderwijs. Daarnaast publiceerde ze meer dan vijftig artikelen over poëzie in onder andere *Spiegel der Letteren*, *Internationale Neerlandistiek*, *Performance Research*, *De Groene Amsterdammer*, *DW B*, *Poëziekrant*, *Awater*, *Ons Erfdeel* (nu *De Lage Landen*), *Neerlandia* en *Deus Ex Machina*.

Met Jeroen Dera en Sarah Posman stelde ze de essaybundel *Dichters van het nieuwe millennium* (2016) samen, in samenwerking met Stichting Lezen en het Nederlands Letterenfonds publiceerde ze het onderzoeksrapport *Poëzie in Nederland* (2017), samen met Babette Zijlstra bracht ze het poëzie-doe-boek *woorden temmen* (2018) uit, dat op verschillende universiteiten, hogescholen en middelbare scholen wordt gebruikt, en met Samuel Mareel stelde ze een themanummer van *Spiegel der Letteren* samen over 'buiten het boek' (2018). In 2017 lanceerde ze bovendien de crowdsourcingswebsite *Straatpoezie.nl*, waarop iedereen gedichten kan aanmelden die te lezen zijn in de openbare ruimte van Nederland en Vlaanderen.

Tijdens haar promotieonderzoek was Van der Starre lid van de commissie 'Slamlezingen' van het Vlaams Fonds voor de Letteren (nu Literatuur Vlaanderen) en van de commissie 'Literaire manifestaties' van het Nederlands Letterenfonds. Bovendien zetelde ze in de jury van onder andere de Hugues C. Pernathprijs, de C. Buddingh'-prijs, het Charlotte Köhler Stipendium en De Grote Poëzieprijs. Verschillende Nederlandse en Vlaamse media besteedden aandacht aan haar onderzoek naar poëzie buiten het boek, waaronder *NOS*, *NRC*, *de Volkskrant*, *De Telegraaf*, *Trouw*, *Het Parool*, *De Standaard*, *De Morgen*, *Knack*, *Onze Taal*, *Flow Magazine*, *Quest*, Radio 1, Radio 2 en 3FM.

Momenteel verzorgt Van der Starre onderwijs aan de Universiteit Utrecht en de Hogeschool van Amsterdam, is ze werkzaam bij *De Reactor* en *Schrijfkademie.nl* en realiseert ze samen met Interactive Culture een telefoonapplicatie rond straatpoëzie in Utrecht. In haar toekomstig onderzoek wil Van der Starre zich richten op (de geschiedenis van) mondelinge vormen van literatuur in Nederland en Vlaanderen. Meer informatie: www.kilavanderstarre.com