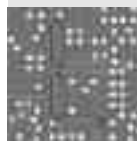


Over de nieuwe poëzie



Ter inleiding

De recente poëzie, het is nuttig daarover eens uit te weiden, zij blijft nieuws, niemand kent haar nog goed. Zo dachten wij (vrij naar de dichter), toen we werden uitgenodigd enkele vakbijdragen over dit thema voor te bereiden. Maar de recente poëzie bestaat niet, die ontstaat pas als je ernaar gaat kijken. En de positie van de beschouwer bepaalt de blik. Daarvan waren we ons terdege bewust. Zoals we ons ook bewust waren van de eisen die aan vakbijdragen worden gesteld: een artikel moet een wel gedefinieerd object beschrijven en verklaren, moet er vragen over stellen geleid door een theoretisch kader en die vragen proberen op te lossen; een artikel moet niet in dit object ingrijpen en er niet vanuit normatieve posities vorm aan geven (daarvoor dient de literaire kritiek en essayistiek). Zo kwamen we al snel in een impasse terecht. Deze bijeengebrachte artikelen zijn de weerslag van die impasse en van onze (tevergeefse?) pogingen eruit te komen.

Wat wilden we? De lezer (en ook onszelf) informeren over de Nederlandse poëzie van het laatste decennium. Daarvoor moesten we keuzes maken. En verkiezen is ook hier het droefst verliezen – in onze doodlopende steeg hebben we elkaar herhaaldelijk treurig toegeroepen dat we toch wel heel veel belangrijke dichters, critici, debatten, richtingen, verschijnselen, ontwikkelingen, processen en mechanismen ten onrechte links lieten liggen.

Maar laten we het positief benaderen (in het slop van onze onderneming hebben we ook zo nu en dan geglunderd over de schimmen die we tegen de wand geprojecteerd zagen) en vertellen wat we hebben gedaan. We hebben het licht op drie niveaus gezet: 1. de dichters (zonder hen geen poëzie); 2. het kritisch debat (zonder kritiek geen ruimte waarin poëzie zichtbaar kan worden); 3. de beginnende canonvorming (schrijven over literatuur impliceert canonvorming). Verder stond het voor ons van meet af aan vast dat Nederlandse poëzie betekent poëzie uit Nederland en Vlaanderen, ook al is duidelijk dat er tussen het Nederlandse en het Vlaamse literaire circuit wezenlijke verschillen bestaan, zoals uit het themanummer van *Nederlandse Letterkunde* (1999) over Noord en Zuid ook al gebleken is. Nogal

wat bijdragen die wij hier verzameld hebben bevestigen die visie.

De dichters. We zijn blij auteurs bereid gevonden te hebben die bijdragen willen leveren over vier belangrijke dichters die alle vier in de context van verschillende recente ontwikkelingen in de (omgang met) poëzie besproken kunnen worden. Het gaat om Arjen Duinker (zijn poëzie wordt, samen met die van H.H. ter Balkt, door Jan de Roder gezien vanuit een (biologisch-)linguïstisch perspectief, Tonnus Oosterhoff (van wie door Hans Groenewegen een nieuwe uitingsvorm, internetpoëzie, wordt voorgesteld), Peter Verhelst (door Dietlinde Willockx geplaatst in de context van de Vlaamse postmodernismediscussie), Peter Holvoet Hanssen (door Jos Joosten gepresenteerd als een voorbeeld van poëzie voor wie een radicaal andere leeswijze ontwikkeld moet worden). Andere keuzes waren mogelijk geweest – zo missen we node artikelen over het werk van vrouwelijke dichters – maar de selectie is mede bepaald door wie we aan het schrijven konden krijgen. De vier dichters zijn dus niet representatief voor de poëzie van de laatste jaren. Wel zijn Oosterhoff, Duinker, Verhelst en Holvoet Hanssen een goede keuze om in ieder geval enkele belangrijke vernieuwingen in vormgeving en wijze van benadering mee te illustreren. Ons initiatief moge de stoot geven tot veel meer beschouwingen over andere dichters. Een ander fenomeen dat recentelijk een nieuwe impuls heeft gekregen is de poëzie op het podium. Bertram Mourits zet de podiumdichters in een context en geeft een eerste schets van hun geschiedenis.

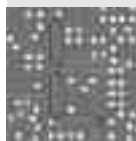
Het debat. In Nederland en in Vlaanderen is afgelopen tijd weer druk gediscussieerd over de poëzie. Dichters, critici, bloemlezers, uitgevers, redacteuren, journalisten en professoren zochten *media exposure*, gaven richtingen aan, sneden elkaar de pas af en verkondigden ieder voor zich en soms groepsgewijs hoe de literaire werkelijkheid eruit moest zien. Thomas Vaessens brengt orde in het debat aan voor Nederland, waarbij hij het optreden van de Maximalen als uitgangspunt neemt en de vraag stelt naar de weerslag op het poëziedebat van een mentaliteit die deze dichters aanduiden met de slogan ‘*anything goes*’. Pieter Van Dyck neemt Vlaanderen voor zijn rekening en betoogt dat het Vlaamse debat vooral op conto van de postmoderne dichters en critici kan worden geschreven, die zich – volgens hem – ondanks het luidop beweerde tegendeel, voegden naar de ‘vernieuwersregels’ en als winnaars uit de zangwedstrijd zijn gekomen. De ordeningen van Vaessens en Van Dyck geven ondertussen een nadeel aan van dit soort stukken over debatten: ze lijken een literair-historisch beeld te scheppen, terwijl ze zich alleen baseren op uitspraken van dichters en critici die hun mond hebben opengetrokken. Auteurs en recensenten die zich niet zo op de voorgrond hebben geplaatst verdwijnen op die manier. Ook hier mag een bijeffect van de bijdragen zijn in de toekomst dit soort stille krachten mede aandacht te geven. Nogal wat bijdragen doen een beroep op het concept postmodern of postmodernisme. De gastredactie heeft zich ontslagen gevoeld van de plicht de auteurs te dwingen hun concepten op elkaar af te stemmen. Ook hier is kritische aandacht en verder meedenken van de lezer gevegd.

Canonvorming. Alleen al het feit dat sommige auteurs aandacht krijgen (en anderen niet), bepaalde kritische visies worden geanalyseerd (en andere verzwegen), bepaalde leeswijzen worden omarmd (en andere al dan niet stilzwijgend afgewezen) kan mede een gewicht vormen op een waardeschaal die men verderop in de tijd elders in het veld zal gaan opstellen. Op deze manier dragen alle artikelen gewild of ongewild bij aan de canonisering van dichters, beschouwers en hun opvattingen. Sommige stukken reflecteren ook expliciet op dit aspect en demonstren hoe schrijvers en critici zelf dit proces beïnvloeden. In het slotartikel neemt Gillis Dorleijn expliciet het proces van waardetoekenning en reputatievorming in het literaire veld in het vizier door te laten zien hoe het poëzieaanbod van de laatste negen jaar behandeld wordt bij nominaties voor een belangrijke poëzieprijs en in hoeverre bepaalde parameters als verworven status en reputatie van de uitgeverij daarbij een rol spelen. Als bijlage wordt een overzicht van *grosso modo* de totale productie van negen jaar poëzie in boekvorm toegevoegd, in de vorm van *alle* inzendingen voor de VSB poëzieprijs. En daarmee zijn we weer terug bij af: het ruwe materiaal dat aan de visies van beschouwers in en over het veld voorafgaat. De lezer kan eraan aflezen hoe groot het gat is tussen teksten en visies op literair-historische ontwikkelingen. Dit besef, dat de redactie van dit nummer in haar *dead end street* gevangen hield, mag een ieder tot actie aanzetten op zijn of haar eigen manier de kloof tussen werkelijkheid en beeldvorming te overbruggen. De auteurs en redacteuren van deze beschouwingen over de recente poëzie hebben hier hun eigen noodbruggen geslagen. Ze nodigen de lezers uit die te betreden en ze te versterken dan wel af te breken en te vervangen. Zoals auteurs en critici driftig met elkaar van mening verschillen, bestrijden ook vakletterkundigen elkaar omtrent indelingen en benaderingen. Genoeg reden om de lezer te waarschuwen dat *alles* wat hier is afgedrukt met gepaste argwaan gelezen moet worden. Wij zijn nieuwsgierig naar een ieders reactie.

Bij de voorbereiding van dit nummer van *Nederlandse Letterkunde* bleek de kopij te omvangrijk voor een reguliere aflevering. De redactie van *Nederlandse Letterkunde* dankt het Willem Kloosfonds voor zijn steun die het mogelijk maakt dit themanummer in volle omvang te laten verschijnen.

Gillis J. Dorleijn
 Jos Joosten
 Thomas Vaessens

Gedicht neemt lezer in regie



DOOR EEN WEBGEDICHT VAN TONNUS
OOSTERHOFF NADER BESCHOUWD

Hans Groenewegen

Wie iets over de poëzie van een bepaalde dichter wil schrijven, slaat een van diens bundels open bij een voor dat doeleinde geschikt gedicht en schrijft dat over. Hij hecht zijn commentaar aan de beelden, de regels, de woorden, de zinnen, de ritmes, de klankschikkingen, kortom aan de velerlei verschillende structuren van de tekst en aan het ontbreken van zulke structuren.

Gaande een commentaar ordent de commentator de veelpolige bewegingsimpulsen van een dichterlijke oeuvre in de bewegingen van zijn interpretatie. Lezen is ordening, herordening op herhaling, variatie en herkenning. Vreemde wendingen wist men makkelijk uit zijn blikveld, bijvoorbeeld door ze überhaupt niet waar te nemen, of door ze slechts in abstracte zin te duiden als een symptoom, of algemeen kenmerk van tijdgeest of poëtische beweging. Het oog van een lezer, zelfs dat van een zorgvuldige die zichzelf steeds verantwoordt, is afwisselend witkwaast en markeert. Deze reducerende eigenschap van elk lezen, op zoek naar consistentie, heeft te maken met wat Wolfgang Iser habituele disposities van de lezer noemt. Die zorgen ervoor dat 'das Rollenangebot des Textes immer nur selektiv realisiert wird.'¹

Iser ontwikkelde zijn 'Wirkungstheorie' als antwoord op wat hij zag als het falen van de normatieve klassieke interpretatie.² Daarin worden literaire teksten gereduceerd tot discursieve betekenissen. In plaats van naar betekenis van een literaire tekst of van zijn functionele consistentie te zoeken zoals in het New Criticism gebeurde, moet volgens hem de interpretatie van een werk reflecteren op de wijze waarop zij tot stand komt, of om het in Isers woorden te zeggen, 'die Bedingung der Sinnkonstitution selbst zu ihrem Gegenstand machen. Sie hört dann auf, ein Werk zu erklären, und legt statt dessen die Bedingung seiner möglichen Wirkung frei.'³ Zoals bekend verschuift Iser het literatuurwetenschappelijk onderzoeksobject van wat de tekst is naar wat de tekst teweegbrengt als hij gelezen wordt. Een literair werk ontstaat in zijn visie pas door het lezen, als virtueel object.⁴

Het zijn recente gedichten van Tonnus Oosterhoff die nopen tot deze summiere preliminaire overweging. Vanwege de speciale vorm die Oosterhoff voor ze ont-

wierp, dwingen ze de lezer om zich rekenschap te geven van wat de rol van de tekst is als hij die leest, wat hij eigenlijk leest en hoe hij leest.

Allereerst stellen die nieuwe gedichten de commentator voor het probleem dat ze zich niet op traditionele wijze laten citeren. Zou ik om het werk van Oosterhoff te karakteriseren mijn uitgangspunt kiezen in zijn tot nu verschenen bundels *Boerentijger*, *De ingeland*, (*Robuuste tongwerken*,) *een stralend plenum*, ik zou bijna alle gedichten integraal kunnen citeren. Mijn lezers konden er de materiële verschijningsvorm bij denken. Op hun plaats op de bladspiegel, hun ruimtebezetting en lettertype hoefde ik slechts dan de aandacht te vestigen als ik dat voor mijn interpretatie van belang achtte. Alleen de laatste, laatstgenoemde bundel bevat enige typografische eigenaardigheden die slechts met afzonderlijke instructies voor de opmaker te visualiseren zijn. Ze lijken daarmee vooruit te lopen op de jongste gedichten. Die zijn te vinden op de website van de dichter en kunnen niet meer op traditionele wijze worden geciteerd. De voor winter 2002 aangekondigde bundel zal recht doen aan Oosterhoffs digitale experimenten. *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* is beoogd als een combinatie van traditioneel gedrukte gedichten en een cd-rom waarop de gedichten te vinden zijn die zich op het web manifesteren.

De term 'gebeurende poëzie' heeft met dit jongste werk van Tonnus Oosterhoff eindelijk een werkelijkheid gevonden die zij kan betekenen. Dat moge duidelijk worden uit de volgende beschrijving van het gedicht 'Kritiek' dat op het moment waarop ik dit schrijf (20 augustus 2002) te vinden is op www.tonnusoosterhoff.nl.

Aangekomen op de uitgangspagina ziet men in kapitaal de naam van de dichter, een wriemelende hoop petieterige tekeningetjes die elkaar in hoog tempo aflossen en rechts daaronder in klein kapitaal het woord 'gedichten'. Welke vragen de dichter ons via de digitale weg ook voorschotelt, wat hem betreft is het genre-vraagstuk daar niet bij. Hij presenteert 'gedichten'.

Wie 'gedichten' aanklikt, komt op een pagina terecht met onder andere een zestal nu beter te herkennen tekeningetjes. Boven elk van hen een titel. Voor wie zich speciaal aangetrokken voelt door de titel 'Kritiek', die aanklikt, ontvouwt zich op de volgende wijze een gedicht. Het reflexivum wint hier en in de andere digitaal gepresenteerde gedichten van Oosterhoff zijn volledige betekenis.

De volgende twee strofen verschijnen:

Vandaag zag ik in de Lange Wierszstraat
Job Rengeling lopen. Dat kan niet
want Job is al vier jaar dood.

Het raarste is hij belde mobiel.
Kun je je dat voorstellen? Job met een mobieltje.

De strofen blijven korte tijd staan en verflauwen dan tot ze weg zijn. Onder de leegte waarin de verwijderde tekst door het naijleffect op het netvlies nog even nadrukkelijk afwezig is, verschijnt:

Toen Wally dit las

Even later verschijnen boven dit zinnetje opnieuw de beide strofen, maar nu in cursief. Het zinnetje over Wally blijkt het begin van de derde strofe. Het vervolg ervan licht nu op. Voor de helderheid neem ik Wally er nog een keer bij:

Toen Wally dit las zei ze:
'Wel goed, wel ontroerend ...
maar tijdgebonden en te persoonlijk.'
'O. Nou, ik kan er wel 'jaren' van maken.
En 'Gelderse kade'. En 'Piet Meeuse'.
'Is die dan dood?' 'Nee, daarom juist:
zo houd je het algemener.'

Nauwelijks heeft de lezer de strofe uit, of de daad wordt bij het woord gevoegd. De zwarte drukletters van de woorden 'een jaar', 'Lange Wierszstraat', 'Job Rengeling', 'Job' en 'Job' worden met blauw doorgekrast. Onvermeld wordt ook het voorzetsel 'in' weggestreept. In een haastig handschrift komt erboven te staan: 'jaren', 'op', 'Gelderse Kade', 'Piet Meeuse', 'Piet' en 'Piet'. Even later volgt het commentaar van Wally in een nieuwe strofe:

'Hm', zei ze, iets aan haar kousnaad verschikkend,
'maar het is de aanpak. Het blijft Riekus Waskowsky.'
'Nou en? Dan Riekus Waskowsky!' Maar ik voelde dat ze gelijk had.

Opnieuw is er even een rust waarin de lezer zou kunnen controleren of boven de laatst verschenen strofe niet iets is veranderd. Dat is niet het geval. Wel wordt een vijfde strofe zichtbaar:

Later bedacht ik: 'Als ik wat jij zegt erbij zet ...'
'Ja', vond ze, 'daarvan wordt het anders.'

Waarop na eenzelfde rust de zesde strofe tevoorschijn komt:

De volgende dag zei ze nog:
'Dat zal Piet leuk vinden.' 'Wat?'
'Dat je hem doodschrijft.'
O. Wally. Ik beweer toch juist dat hij lééft?

Dit resultaat is bereikt in één minuut en twintig seconden. Het blijft ook staan, zes strofen, de eerste cursief met doorhalingen en verbeteringen. Ik vermeld dat omdat Tonnus Oosterhoff ook in zijn digitale gedichten zichzelf per gedicht andere regels oplegt. Bij andere gedichten hoort verdwijning of een gedurige circulatie van onderdelen tot hun gebeurende presentie.

Omdat je in het geval van ‘Kritiek’ kunt spreken van een eindresultaat, dient zich de vraag aan of en zo ja waarin dit eindresultaat verschilt van de onmiddellijke presentatie daarvan als een voltooid gedicht. Voor een lineair lezende lezer ontstaat een gedicht toch ook woord voor woord en regel voor regel?

Misschien is een lineair horende lezer voorstelbaar. Nadat ‘Kritiek’ voltoerd is in een leesbeweging die door het gedicht dwingend is opgelegd, is duidelijk dat bij het traditioneel gepresenteerde gedicht het lineair van het eerste naar het laatste woord lezen praktisch niet bestaat. Al voor het eerste woord tot het bewustzijn is doorgedrongen, is de totale tekstruimte waargenomen. De presentatie van ‘Kritiek’ maakt het echter onmogelijk onmiddellijk de lezing van details aan het totaal te meten.⁵ Strofen kunnen zelfs gewist worden en van lettertype wisselen als ze terugkomen. Wie steeds nieuwe versregels te voorschijn heeft zien komen, kan niet zeker weten of van Wally niet toch nog een laatste woord komt. Als men maar lang genoeg wacht. Met deze presentatie van de tekst raken enkele van de habituele disposities van de lezer ontregeld, die hij in het geval van een gedrukte tekst in vrede kan blijven koesteren, tenzij een andere lezer hem daar met een verwijzing naar diezelfde tekst op wijst. Oosterhoff herstelt het primaat van de tekst. Zijn digitale gedichten dwingen tot een ergocentrische benadering die elk gedicht nodig heeft om een ruime waaier van zijn ‘Wirkungsstrukturen’ te kunnen ontvouwen.

Het eindresultaat van ‘Kritiek’, beschouwd als een voltooid gedicht, is een complex anekdotisch gedicht. Vormgeving van de dialoog tussen dichter en zijn critica maken van het geheel een gedicht waarin het ‘oorspronkelijke’ gedicht dat er de aanleiding voor vormt een fragment is. De cursieve zetting van die eerste twee strofen indiceert een citaat. De inhoud van Wally’s kritische reactie kwalificeert de anekdote over Job Rengeling als gedicht. Door de overschrijving van naam, straatnaam en tijdsaanduiding zijn geciteerd gedicht en zijn verbetering beide leesbaar. Ook het verschillende richtingen uitwijzende karakter van de dialoog – thema’s zijn van esthetische en ethische en literair-historische aard, impliceren een opvatting over de verhouding van taal en werkelijkheid – tasten de principiële eenheid van de tekst niet aan. Als iemand wil betogen dat deze tekst een tekst in scherven is, dan kan dat alleen gebeuren op basis van deze tekst dus op de aanname van de eenheid van de tekst. Of zoals Hans Faverey in het openingsgedicht van *Hinderlijke goden* schrijft (ik weersta de verleiding alleen de hoofdzin te citeren die mij van pas komt):

Aan de vaas
die ik in mijn handen houd
en naar de keuken draag
om te vullen met water

ontbreekt noch de vaas
zoals hij is en blijft, noch

de vaas die kort hiervoor
éénmaal nog in alle hevigheid
ontvlamt, en zich dan pas tegen
de grond aan stukken slaat.⁶

De scherven maken integraal onderdeel uit van het gedicht zoals het is en blijft, zou je kunnen zeggen. De gebrokenheid komt uit de heelheid voort, de scherven omvatten het geheel.

Omdat de lezer getuige is geweest van het ontstaansproces van het ‘voltooid’ gedicht, kan hij zich niet onttrekken aan de overdenking van de consequenties daarvan. Ik geef enkele overwegingen.

De dichter maakt de lezer tot getuige van het gestileerd ontstaansproces van een gedicht.⁷ Door gebruik te maken van stijlmiddelen die improvisatie indiceren, zoals het doorhalen en wijzigen van woorden, wekt hij de indruk van een authentieke nabijheid. Hij biedt de lezer de rol van Wally aan (voor elke hij in het voorgaande en het nakomende dient men tevens zij te lezen).

Doordat het gedicht onder de ogen van de lezer ‘gebeurt’, dient zich bij elk interval de vraag aan of het niet al voltooid is. Ik wees al op de vrees dat ook na de één minuut twintig, na het vraagteken, nog het einde niet daar is. Waarom zou Wally niet kunnen repliceren: ‘Dat doe je niet. Tonnus.’⁸ Hoeveel gedichten krijgen we eigenlijk te lezen in dit ene?

Allereerst verschijnt het Job Rengeling-gedicht. Het vertelt een wonderlijke anekdote over een ontmoeting die niet kan hebben plaatsgevonden en toch plaatsvond in de fysische werkelijkheid. De opmerking over Job Rengeling en het mobieltje, geeft het gedicht een hilarische toon. Misschien schuilt in de naamkeuze ook nog een verwijzing naar dat mobieltje. De vermelding van de straat, al vinden we die in geen stratenboek terug, verleent de anekdote het waarmerk van echtheid. Juist omdat hij uit het leven gegrepen is, is de ontmoeting met de gestorven Job een wonderlijke zaak.

De verschijning van Wally keert dit gedicht. Het verdwijnt. Dat onderstreept zijn beoogd voltooide karakter. De verdwijning motiveert de verleden tijd van het zinnenetje ‘Toen Wally dit las’.⁹ De ikfiguur legde die kennelijk aan zijn bekende voor. Wat zich als vertelling presenteerde is nu definitief een geschreven tekst geworden. Het Wally-zinnenetje vormt de kiem van een ander gedicht, opnieuw anekdotisch

getoonzet. Het eerste gedicht wordt daarin als citaat opgenomen. Dat is zichtbaar gemaakt middels de cursivering. Misschien is de plaatsing van de twee strofen boven wat nu de derde strofe wordt niet noodzakelijk. Ze houden daardoor wel een aparte status. Alsof het gedicht van de ene hand in de andere gaat: 'Kijk Wally, een gedicht over Job Rengeling. Ik mis hem nog steeds'. En Wally geeft het terug met haar literaire kritiek. Zij houdt er een klassieke poëtica op na. Kunst moet een gooi doen naar de eeuwigheid en een bovenpersoonlijke thematiek aanslaan. Met het antwoord van de dichter, zou je kunnen zeggen, vormen de drie strofen een tweede gedicht.

Omdat de dichter zegt aan de bezwaren tegemoet te komen, bevat zijn antwoord een hilarisch addertje. Waaruit bestaat zijn voorstel het gedicht algemener te maken? De precieze tijdsaanduiding 'vier jaar' moet jaren worden. De verwijzing naar een straat die naar provincie geurt, wordt omgezet in één naar een Amsterdamse straat, net buiten de Grachtengordel. De particuliere Job Rengeling moet een bekende literaire figuur worden, de essayist en tijdschriftredacteur Piet Meeuse. De oncontroleerbare particuliere werkelijkheid, daarom ondanks zijn wonderlijk karakter als authentiek gemarkeerd, wordt vervangen door controleerbare algemenere werkelijkheid. Die laatste is aantoonbaar fictief – de werkelijke in de wereld van de fictieproductie werkzame Piet Meeuse publiceert nog regelmatig, verschijnt in openbare gelegenheden en heeft geen mobieltje – en moet daarom volgens de klassieke poëtica wel van een hogere waarheid zijn. Door deze vernuftige spiegelingen, mag de lezer niet uitsluiten dat met hem gespot wordt. Diezelfde vernuftige spiegelingen kunnen een naar structuren zoekende lezer doen vermoeden dat Job Rengeling werkelijk bestond en dood is.

Nadat dit tweede gedicht is afgerond, wordt volvoerd wat in de derde strofe als mogelijkheid door de ikfiguur is geopperd. Woorden worden doorgestreep en vervangen. In één beweging heeft de lezer er twee gedichten bij. Het gedicht over Job Rengeling is nu een gedicht over Piet Meeuse. Het zou zo in *Tirade* gepubliceerd kunnen worden. En het gedicht over het kritische gesprek tussen Wally en de dichter is daarmee een ander gedicht, waarin de consequenties van de kritiek zijn ingeschreven.

Hadden we de volgende twee strofen gemist als Tonnu Oosterhoff ze niet kort na elkaar op ons scherm had laten verschijnen? Ik vermoed van niet. Maar nu het vervolg wel gegeven is ontstaat een radicaal nieuw gedicht. De dialoog tussen critica en dichter over het oorspronkelijke gedicht wordt voortgezet. Zij bestrijdt dat de verandering van het provinciale Rengeling-gedicht in het hoofdstedelijke Meeuse-gedicht werkelijk het beoogde resultaat heeft. Wally komt met een literair-historisch argument. De aanpak is volgens haar persoonsgebonden en daarmee nogal gedateerd. Niets blijft er van de eeuwigheidsaanspraken over. Impliciet laat zij daarbij de modernistische norm van de originaliteit gelden. De kwaliteit van een dichter manifesteert zich onder andere in de originaliteit van zijn gedicht. Een gedicht

dat teveel het signatuur draagt van een collega-dichter, i.c. Riekus Waskowsky, kan niet geslaagd heten.

Nu ontstaat er opnieuw een gecompliceerde situatie, maar een van een andere orde dan het probleem dat er was voordat deze beide strofes aan de eerste drie waren toegevoegd. Allereerst rijst de vraag of het oordeel van Wally wel juist is. Is het oorspronkelijk Rengeling-gedicht in zijn aanpak typisch Waskowsky? De afwezigheid van de verwijzing naar geslachtsverkeer spreekt daar tegen; het concrete gebruik van de naam Rengeling en de geografische precisie van de situering van de anekdote spreken er voor. Maar meer nog valt te zeggen voor de opvatting dat de verandering van de naam in die van de bekende literaire figuur Meeuse – zowel in zijn sociologische betekenis (behorend tot een bepaalde literaire scene) als zijn literaire (verwijzend naar een bepaalde literaire productie) – de indicatie ‘Waskowsky-aanpak’ versterkt. De tweeledigheid die in de verwijzing ontstaat doordat de doorgestreepte naam zichtbaar blijft, citeert Waskowsky’s voorliefde voor een namedropping die zowel moest stipuleren dat hij van de straat was als ook dat hij niet van de straat was.

Dat maakt de lezer gevoelig voor nog een wending die het gedicht neemt. Na de eerste presentatie is het Wally die door haar kritiek de loop van het gedicht bepaalt. Zij brengt de esthetische normen in van eeuwigheidswaarde van de poëzie, van de algemeen menselijkheid en van vernieuwing. Zij zet het gedicht in zijn literair historisch verband. De vijfde strofe documenteert dat het gedicht tot en met diezelfde strofe tot stand is gekomen middels een door Wally gefiatteerde ingreep. Op die manier moest het naar de maat van haar normen mislukte gedicht gered worden. Of dat gelukt is? Mij lijkt dat de ikfiguur, die we in dit geval werkelijk dichter mogen noemen, zijn Wally op het verkeerde been zet. Weliswaar verschikt zij slechts ‘iets aan haar kousnaad’, waarmee zij haar distantie van Waskowsky accentueert daar deze haar van haar kousen had ontdaan en in zijn bed doen belanden – desnoods met foto’s om het werkelijkheidseffect te versterken. Toch zijn het de commentaartoon van spot en ernst, van badineren en verheffen en de dialogische elementen die de identificatie met de aanpak van Waskowsky compleet maken. En de critica laat het zonder het te merken passeren. Is zij slechts geïnteresseerd in de uiterlijkheden van een gedicht? De dichter haalt haar weer in. Misschien psychologiseer ik Wally te veel als ik haar onbegrepen onvrede verantwoordelijk maak voor het ontstaan van een nieuwe strofe die opnieuw zo’n sterke wending veroorzaakt dat welhaast wederom een nieuw gedicht ontstaat. In ieder geval verwaarloos ik de vragen naar Wally’s mogelijk geheel fictionele karakter of de mate waarin ze een literaire constructie is, zoals ook Piet Meeuse in aangeduide gedichten een literaire constructie is – gerelateerd aan zijn bestaan in de empirische werkelijkheid.

Die zesde strofe vertoont een orthografische bijzonderheid. De ikverteller opent met een regel die aanduidt dat de critica terugkomt op de esthetische discussie over het oorspronkelijke Rengeling-gedicht, die zelf een gedicht zou worden

met daarin opgenomen het herschreven Rengeling-gedicht. Zij brengt een ethische vraag te berde die herinnert aan de opstand van de werknemers van het Meerstens-instituut tegen de verdichting van hun persoon tot personage in J.J. Voskuils notulaire roman *Het Bureau*. Er ontspint zich een dialoogje waarin zij de dichter vraagt haar opmerking te preciseren. Die dialoog beslaat de twee middelste regels van de strofe. Hoewel de laatste regel een repliek is aan Wally, staat die niet tussen aanhalingstekens. Je kunt daarom denken dat die repliek niet in het gesprek is gegeven, maar eerst hier in en met het gedicht. De dichter neemt definitief de regie van zijn gedicht weer in handen met deze laatste regel die het digitale gedicht aan de lezer ontvouwt. Hij dient zijn lezer van repliek met het gedicht. De kritiek is ingebed in de poëzie.¹⁰

Bovendien dwingt de strofe tot het herlezen van het gedicht dat al zozeer de lezer in regie nam. Op welke posities in het gedicht betrekken de contrahenten zich? Wordt er niet ineens een heel nieuwe thematiek werkzaam? Het dispuut spitst zich toe op de vragen: wat is er precies gezegd, dus, wat staat er nu eigenlijk, wat is het effect van literatuur, naar welke werkelijkheid verwijst zij, welke creëert zij? Opnieuw lijkt de dichter zijn critica te slim af. Of is het beter om te zeggen dat zij beiden van positie wisselen. Of is hij haar te slim af door hun posities te wisselen?

Waar verwijst Wally naar als zij poneert dat haar gesprekspartner Piet Meeuse ‘doodschrijft’? Ik zou zeggen naar het volgende gedicht, of, voor wie niet van verschillende gedichten wil spreken, naar het volgende onderdeel van het gedicht (ik citeer voor het gemak zonder de doorhalingen):

Vandaag zag ik op de Gelderse kade
Piet Meeuse lopen. Dat kan niet
want Piet is al jaren dood.

Het raarste is hij belde mobiel.
Kun je je dat voorstellen? Piet met een mobieltje.

Daar staat het inderdaad in de realistisch aangezette anekdote (al kan ik me inderdaad Piet Meeuse niet met een mobieltje voorstellen): ‘Piet is al jaren dood’. Het werkelijkheidsgehalte, de geloofwaardigheid van de mededeling wordt misschien nog versterkt doordat we weten dat de naam van Piet is ingevuld voor die van de ons onbekende Job Rengeling. Juist de combinatie van diens onbekendheid bij mij als lezer en diens bekendheid bij Wally, geïmpliceerd door het vertrouwelijke ‘Job met een mobieltje’, doet mij niet twifelen aan het werkelijkheidsgehalte van zijn dood. Omdat voor Wally Jobs werkelijkheid nog in Piet doorklinkt, acht zij Piet werkelijk doodgeschreven. Wat een effect kan poëzie hebben!

Wally en de dichter praten langs elkaar heen. Hij zou kunnen verwijzen naar een heel ander deel van het gedicht, naar een ander gedicht. Heeft hij niet in de derde strofe, op de vraag of Piet dood is, ‘Nee’ geantwoord?

Tegelijkertijd praat de dichter niet langs Wally heen. Hij neemt haar tegenwerpingen zeer serieus. Alleen haalt zij de verschillende categorieën door elkaar. Zij voldoet niet aan Aristoteles' eis dat een karakter consistent moet zijn (hoe kan dat ook anders als noch de critica noch de dichter een Vent is¹¹). Hoewel zij als het ware de voorschriften van Aristoteles in het gedicht introduceert, gooit ze diens onderscheid tussen de historische en poëtische waarheid door elkaar. Volgens Aristoteles is het 'niet de specifieke taak van de dichter te spreken van gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden, maar van dingen die zodanig zijn dat ze zouden kunnen gebeuren, ik bedoel: van wat mogelijk is volgens de waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid (...) Daarom is poëzie ook filosofischer en serieuzer dan geschiedschrijving, want de poëzie heeft veeleer het algemene tot onderwerp, de geschiedschrijving het bijzondere.'¹² Poëtisch gezien is de dood van Piet Meeuse een ideale mogelijkheid, geen realistische. Het is precies dat geïmpliceerd beroep op de door Wally geïntroduceerde poëtica die de ikfiguur zijn peripetie van de slotregel ingeeft. Hij is door haar overtuigd. Zijn ontkenning van de dood van Piet Meeuse krijgt een poëtische lading. Juist de dichterlijke verklaring dat hij dood is, verleent hem een aan de tijd ontheven leven in de algemene, filosofische waarheid van dit gedicht – met dank aan Wally die van Tonnus Oosterhoff het woord kreeg. Hoeveel gedichten tel ik nu, vijf, zes? Verschijnender- en verdwijnenderwijs ontstond een conglomeraat van gedichten die de lezer bij de hand namen. Om mij een kritische opmerking te veroorloven, een goed conglomeraat. Goed in de betekenis die Tonnus Oosterhoff geeft aan een goed gedicht: 'Goede gedichten zijn tot de nok gevuld met zin en betekenis.'¹³

Wally en de dichter hebben wel vaker woorden gehad. Welbeschouwd, over vergelijkbare thema's. In *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum* is een gedicht te vinden dat illustreert dat de opheffing van het onderscheid high culture – low culture in de poëzie, de poëzie zelf niet noodzakelijkerwijs van dat onderscheid verlost.

'Wally, mogen wij schrijven
hoe je eruit ziet? Maar helemaal?'
Wally lacht. Na tuurlijk! Zij heeft niks
te verbergen. We mogen-moeten gelijk
noteren hoe ze zich voelt. Goed! (Beter dan jullie.)
Jan en alleman wete – Gids en Courant –
hoe het met Wally gesteld is.
We schrijven *Wally is superfors. Ze staat
naakt voor het raam. Voor het laatst ongesteld.*
'Hee! Helemaal niet waar! Nu moeten jullie
mijn naam veranderen.' Geschrokken
de hand voor de doorgrijze rok.

We doen wat ze zegt; het is niet meer verzonnen.
Wally's goudeerlijk gezicht straalt weer. Ze vindt
dit gedicht goed, raak, persoonlijk.¹⁴

Toon van het gedicht doet denken aan het populair paternalisme waarmee de 'gewone mensen' worden aangesproken in de programma's voor andere 'gewone mensen'. Net als de presentatoren van dergelijke programma's weet het gedicht meer dan onderwerp en lezer. Van die meerkennis maakt het vooral gebruik in de toonzetting. Het onderwerp wordt te kijk gezet. Die zich genietend hoofdpersoon waant is slachtoffer. De toon en een deel van het vocabularium van het gedicht zijn die van de low-culture. De vorm, het gedicht is high-culture. Het signaleert zijn eigen hybride karakter. Het is bedoeld voor Jan en zijn literaire tijdschrift *De Gids* en het is bedoeld voor alleman en zijn Courant.

Niet alleen met de naam Wally legt Oosterhoff een verbinding tussen beide gedichten. Dit Wally-gedicht behandelt eenzelfde thema als zijn hiervoor besproken opvolger, onder een tegengesteld voorteken. Het bevestigt wat Oosterhoff versextern, in interviews en essays, als zijn poëtica omschrijft. Hij noemt zichzelf 'een (agressieve) onderzoeker en demonstreerder'. Hij onderzoekt met wat hij noemt 'afwijking in uitdrukingswijze'.¹⁵ Kunst moet naar zijn opvatting 'het contact met de werkelijkheid herstellen'.¹⁶ Het gaat daarbij niet zo zeer om begrip, maar om het ontregelen van begrip. Werkelijkheidsservaring is niet iets discursief. Eerder ontstaat zij in de verstoring van de discursiviteit. 'Mijn verstand zorgt voor een beschermende, maar tegelijk isolerende laag tussen mij en de werkelijkheid. Het is blijkbaar mogelijk door begrijpen het contact met de werkelijkheid te verliezen'.¹⁷ De voorliefde voor de 'afwijking in uitdrukingswijze' is niet alleen zichtbaar op het stilistisch niveau. Oosterhoff probeert ook zoveel mogelijk te variëren in de andere vormaspecten. Zou hij zichzelf herhalen dan zou hij werken met wat hij kent. Dat levert niets op. De agressiviteit heeft daarmee ook een zelfdestructieve kant. Pijn en moeite signaleren het mogelijk begin van kennis. Wie zich stoot vindt een voorwerp. 'Gedichten mogen niet teveel op elkaar lijken; de tweede keer geloof ik mijzelf niet meer'.¹⁸ Hij zegt met zijn bundel (*Robuuste tongwerken,*) een stralend *ple-num* een 'maximale diversiteit' te hebben nagestreefd. Wie de gedichten op www.tonnusoosterhoff.nl beziet, kan een voortgaan op die weg constateren. Elk gedicht lijkt volgens andere regels ontworpen, aan andere wetten te gehoorzamen. Oosterhoff vindt zelf dat hij daarmee langs de rand gaat: 'Zolang gedichten contrasteren profiteren ze daar onderling van, er ontstaat een ruimtewerking; maar als ze het contact met elkaar verliezen vallen ze met zijn allen in de postmoderne leegte, waarin alles kan omdat niets er meer toe doet. Het verschil tussen maximaal contrast en contactverlies is natuurlijk maar klein en zal waarschijnlijk door elke lezer anders worden waargenomen'.¹⁹ Om contact gaat het Oosterhoff, contact tussen de gedichten, contact tussen gedicht en werkelijkheid en contact tussen gedicht en lezer.²⁰ De hier met elkaar in verband gebrachte gedichten thematise-

ren de verhouding tussen dichter en lezer. Oosterhoff brengt in beide gedichten een dichterfiguur in contact met een lezersfiguur. In het tweede gedicht maakt hij de muze zijn lezeres, of een lezeres zijn muze.

De mate van overeenkomst tussen beide gedichten, gecombineerd met de verschillen, maakt het waarschijnlijk dat Oosterhoff met het gedicht op het web andere mogelijkheden heeft willen onderzoeken van dezelfde thematiek. Beide Wally-gedichten hebben hun poëtische thematiek gemeenschappelijk, evenals enkele vormelementen. Ook het laatst geciteerde gedicht maakt gebruik van dialoog en citaat. Het bestaat uit een geciteerd gedicht en een gesprek daarover. Eveneens wordt een herschrijving bewerkt door de lezeres. Daar wordt naar verwezen. Het is niet meteen duidelijk of die herschrijving in het gedicht een plaats krijgt.

De gemeenschappelijke thematiek geldt de verhouding taal – werkelijkheid en de verbijzondering daarvan in respectievelijk de verhouding tussen poëzie en werkelijkheid en die tussen lectuur (een bepaalde categorie teksten) en werkelijkheid.²¹ De kwestie van de verhouding tussen verschillende soorten lezers en de poëzie is geïmpliceerd.

De cursieve regels kun je gelijk stellen met de beide Meeuse-strofen. Ze zijn tot stand gekomen door een poëtische transformatie. Dit keer is het er niet één die het branieachtig realistisch aura van een Waskowsky moet bereiken, maar één van een in spot gehanteerd autonomisme. Er zijn Wally's werkelijkheid, de woorden van de wij-verteller en Wally's taal. Die krijgen de vrijheid om het werk te doen. Het spontane 'Na tuurlijk' (ook het wit doet mee!) en het 'niks te verbergen' motiveren de naaktheid en de exhibitionistische plaatsing voor het raam. Het 'helemaal' wordt getransformeerd in het 'superfors'. Het 'gesteld' motiveert de uitsmijter over Wally's entree in de menopauze. Zo ontstaan er regels die bovenpersoonlijk en algemeen zijn. Deze muze in deze regels vertegenwoordigt een klassiek schoonheidsideaal, in banale bewoordingen.

Nu echter toont deze Wally de andere Wally niet te wezen. Ze eist realisme. Ze wil geen Meeuse-gedicht, ze wil een Rengeling-gedicht. Het gedicht moet 'raak' zijn of wel 'tijdgebonden'; het moet 'persoonlijk' zijn, terwijl onze eerste, Oosterhoffs tweede Wally spreekt van 'te persoonlijk'. Wat waar is moet ook werkelijk zijn. En in werkelijkheid is zelfs geen 'kousnaad' te zien, alleen een 'doodgrijze rok' waarvoor ze als een vijgenblad haar hand houdt.

De eerste persoon meervoud lijkt hier de paternalistische variant van de ikfiguur. Met die aantekening spreek ik verder van ikfiguur. Zijn relatie met zijn beschreven lezeres lijkt ongecompliceerd. De relatie met zijn lezers die over haar hoofd heengaat is in ieder geval hoogst gecompliceerd. Er blijft een gedicht staan dat Wally niet kent. Zij kent slechts de gecursiveerde regels, in een gedicht over haar en haar verhouding tot die regels, dat de lezers kennen. De lezer van dit gedicht mist echter eveneens essentiële informatie. Anders dan in het geval van Job Rengeling en Piet Meeuse zou je denken dat hij niet de herschrijving te zien krijgt. Maar waar verwijst 'dit gedicht' in de laatste regel? Naar de anderhalve gecursi-

veerde regel, of toch naar het totaal van deze twee strofen? Dan zouden we uit Wally's stralende gezicht mogen afleiden dat de ikfiguur deed wat hij zei en haar naam heeft veranderd. Dat zou betekenen dat de zo heerlijk ongecompliceerde vrouw in het gedicht niet werkelijk Wally heet (en dus werkelijk een ander is dan onze Wally). Alleen wordt ze om redenen van privacy Wally genoemd. Omdat de ten opzichte van de werkelijkheid van de keurige geklede vrouw met de onbekende naam ontspoorde autonome tekst nu door de ikfiguur/dichter aan een fictieve naam wordt gekoppeld, heet hij 'niet meer verzonnen'. De totale fictie die afziet van haar band met de werkelijkheid, maakt een waar, treffend contact met de realiteit van deze lezeres wier naam we niet kennen. Dus toch persoonlijk omdat het algemeen is. Toch mogelijk omdat het noodzakelijk is, in ieder geval in het jargon van de pulppers. De overgang van Wally naar de Aristotelische *esthetica* is zo wonderlijk nog niet. Dat zou de tekst tot zijn lezers kunnen zeggen.

Blijkens deze gedichten interesseert Tonnu Oosterhoff zich in hoge mate voor de relatie tussen tekst en lezer. Ook in andere gedichten, in zijn verhalen en essays reflecteert hij met regelmaat op de activiteit van het lezen. Hij blijkt zelf een actief lezer, voor wie lezen en schrijven wellicht zo uitwisselbaar of interactief zijn als in beide hier besproken gedichten. Hij leest met hetzelfde oogmerk als waarmee hij schrijft. Zo zegt hij met een typerend modernistisch pathos over Bruno Schulz: 'Bruno Schulz lezen is de vreugde van het opdoen van nieuwe ervaringen, het verwerven van kennis, van *leren*. Zijn werk demonstreert een manier van kijken en denken, die ik zonder zijn werk niet kon ontdekken.'²²

De op het web gebeurende gedichten van Oosterhoff, binnenkort op cd-rom verkrijgbaar, problematiseren apart en gezamenlijk de manier van lezen. Geen lezer kan vertrouwen op een aan de tekst voorafgaande leesstrategie, al is die ontwikkeld in jaren van trouw en nauwgezet poëzie lezen.²³ Evenmin kan hij vertrouwen op wat hij lezend geleerd heeft in één van de andere webgedichten. 'Kritiek' ontvouwt zich gaandeweg. In 'De kleine vlieg' wisselen de verschillende regels woorden uit. Andere woorden passen zich aan de nieuwe context aan. Als de lezer daaraan gewend is transformeert de tekst de vlieg in een bulldozer. 'Quintade' wisselt woorden in sommige regels zo snel dat de lezer niet meer in staat is de volgorde waarin verschillende zinnen zich aan hem voordoen vast te stellen. Hetzelfde gedicht maakt gebruik van reproducties van schilderijen. Om het contrast groot te maken, 'Eerst wordt' bestaat uit een kriebelig tekeningetje in zwart van, laat ik zeggen, een slang en een even minimalistisch tekeningetje van lippen. Onder het eerste tekeningetje staat met blauwe letters '(staand)', eveneens met blauwe letters onder de tweede '(bewegend)'. Het tekst- en tekeningbeeld bleef onbeweeglijk staan hoe lang ik ook op het net bleef.

Zo kent elk webgedicht van Oosterhoff weer andere bewegingswetten. Telkens is het maar afwachten hoe het het gedicht eigen is zich aan de lezer voor te doen. Daardoor is het niet mogelijk een andere leesregel op te stellen dan dat de lezer

elk gedicht aan zich moet laten gebeuren, dat hij zich het gedicht visueel laat voorlezen. Het gedicht schaft leesstrategieën af, schept zijn eigen leesregels waaraan de lezer te gehoorzamen heeft. De noodzaak dient zich aan om elk van deze gedichten met een andere metafoor te karakteriseren. De een neigt naar een videopresentatie, de ander zou je eerder een scenario noemen, weer een ander een taalchoreografie.

Idealiter laat een lezer zich ook bij de traditioneel gepresenteerde poëzie per gedicht door de tekst leiden. Hij heeft een grote vrijheid zich aan dat ideaal te onttrekken. Oosterhoffs webgedichten tonen de vrijheid die lezers zich aanmeten, door zelf het oplichten en uitlichten uit te voeren. Zij leggen de lezer het primaat van de tekst dwingend op. Sommige van de gedichten laten nieuwe woorden verschijnen, die als associatie bij een lezer hadden kunnen opkomen. Zo verheft het gedicht de associaties die in een traditioneel gedicht geen plaats zouden krijgen, wel echter in een commentaar, tot onderdeel van het gedicht.

Oosterhoff dwingt de commentator die zijn essay in een traditioneel medium als tijdschrift of boek publiceert tot een uiterst nauwkeurige beschrijving van de ontwikkeling van de tekst. Alleen diegene die zijn essay eveneens elektronisch publiceert kan daar nog onderuit komen, door het gedicht elektronisch te citeren. Hij moet dan wel het risico op de koop toe nemen dat lezers zijn betoog laten voor wat het is en zich gevangen laten nemen door het zich ontvouwende gedicht. Oosterhoff herstelt het gedicht in zijn rechten. Zijn gedichten nemen de lezers in regie. Bevrijd van de isolerende laag van zijn begrip, kan de lezer tussen zijn lippen een nieuw geluid horen ontstaan.

Literatuur

Aristoteles, *Poëtica*. Vertaling, inleiding en aantekeningen van N. van der Ben en M. Bremer, Amsterdam 1995.

Coninck, Herman de 'Ontsnapte fragmenten', in: Herman de Coninck, *Het proza*. Samenstelling en Verantwoording: Paul de Wispelaere en Jeroen de Preter, Amsterdam/Antwerpen 2000, 383-389.

Ekkers, Remco, 'Breek de botten opdat het merg', in: *Poëziekrant* 24 (jan/apr 2000) 1/2, 78-82. (i)

Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1994⁴, 65.

Kopland, Rutger 'De wereld van het lichaam', in: Kopland, Rutger *Mooi, maar dat is het woord niet*, Amsterdam 1998, 83-99.

Kregting, Marc 'Laden en lossen', in: *De gids*, 161 (april 1998) 4, 321-324.

Oosterhoff, Tonnus *Boerentijger*, Amsterdam 1990.

—, *Vogelzaken*, Amsterdam 1991.

—, *De Ingeland*, Amsterdam 1993.

—, *Het dikke hart*, Amsterdam 1994.

—, *Kan niet vernietigd worden*, Amsterdam 1996.

—, *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum*, Amsterdam 1997.

—, *Ook de schapen dachten na*, Amsterdam 2000.

—, *www.tonnusoosterhoff.nl*

Schouten, Rob 'Niet blij met de schuchtere rede allenig', in: Harry Bekkering, Ad Zuiderent (red.), *Jan Campert-prijzen 1998*, Nijmegen 1998, 51-62.

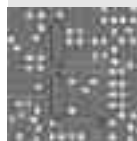
Waskowsky, Riekus *Verzamelde gedichten*. Samenstelling: Rien Vroegindewij en Erik van Muiswinkel, Amsterdam 1985.

Noten

- 1 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1999⁴, 65.
- 2 Iser onderscheidt zich met dezer term nadrukkelijk van de receptietheorie. 'Eine Wirkungstheorie ist im Text verankert – eine Rezeptionstheorie in den historischen Urteilen der Leser.' (Noot 1, 8).
- 3 Noot 1, 36.
- 4 'Dort also, wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, liegt der Ort des literarischen Werks, und dieser hat zwangsläufig einen virtuellen Charakter, da er weder auf die Realität des Textes noch auf die den Leser kennzeichnenden Dispositionen reduziert werden kann.' (Noot 1, 38).
- 5 Dit artikel is geschreven nadat dat wèl is gebeurd. Deze presentatie ontregelt de hermeneutische cirkel, verbreekt hem niet.
- 6 Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1993, 501.
- 7 Ik neem hier aan dat we hier niet werkelijk met de kladversies van een gedicht te maken hebben.
- 8 Welke naam zou er eigenlijk vallen? Hoewel Oosterhoff zijn naam wel eens in een gedicht gebruikte, spreekt de identificatie van de ik in het gedicht met de naamgever van de website niet vanzelf.
- 9 Wally neemt Wolfgang Iser letterlijk: 'Wirkung kommt über die Beteiligung des Lesers am Texte zustande'. (Noot 1, 23).
- 10 Oosterhoff schuift op verwarrende wijze Isers 'fictionele lezer', één van de werkingstructuren in de tekst, ineen met mogelijke lezerrollen die een concretisering zijn van de 'impliciete lezer'. Hij maakt feitelijke lezers fictioneel.
- 11 Kregting laat zien dat deze dichter gezien vanuit zijn gedichten niet de man uit één stuk is die een criticus als Herman de Coninck graag ziet: '[...] bij Oosterhoff staat dat het tegenwoordig gepropageerde "jezelf zijn" illusoir is en wellicht niet eens wenselijk'. Kregting 1998, 324.
- 12 Aristoteles 1995, 44.
- 13 Ekkers 2000, 80.
- 14 Oosterhoff 1997, 21.
- 15 Tonuus Oosterhoff, 'Zo is het', in: Oosterhoff 2000, 45.
- 16 Tonuus Oosterhoff, 'Achter een muur van begrip', in: Oosterhoff 2000, 23.
- 17 Ibidem.
- 18 Noot 14, 44.
- 19 Ibidem 45.
- 20 'De motor is het zoeken naar contact, "soul". Ik zou graag hebben wat Otis Redding met zijn publiek had. Contact met mensen. Met de wereld. Ik merk het bij het voorlezen, dat het ontstaat.' (Noot 13, 81).

- 21 Onze verhouding tot de werkelijkheid, de weergave ervan in de verschillende kunstdisciplines is een hoofdthema in het werk van Tonnus Oosterhoff. Het valt helaas buiten het bestek van dit artikel om de gedichten ook nog te belichten vanuit de historische roman *Het dikke hart*. Mogelijkheden en onmogelijkheden van een realistische schilderkunstige weergave van werkelijkheid worden daarin onderzocht door de negentiende-eeuwse schilders Mesdag, Sien Mesdag-Van Houten, Breitter, Gerrit van Houten en Vincent van Gogh naast elkaar te zetten. De termen 'realistisch' en 'weergave' krijgen een veellagige betekenis. In een woord achteraf verklaart Oosterhoff: 'De ware historie en dit verhaal zijn van elkaar gescheiden door een dikke wolk van leugens. Waarom dit zo is weet ik niet.' Misschien zijn de Wally-gedichten ook een onderzoek naar die vraag.
- 22 Tonnus Oosterhoff, 'Bruno Schulz', in: Oosterhoff 2000, 151.
- 23 Volgende passage uit een essay van Tonnus Oosterhoff kan benut worden om de verhouding tussen een leesstrategie en een gedicht nader te omschrijven: 'Het moet ongeveer zo zijn: om de wereld een beetje te begrijpen en te beheersen zijn we genooddaakt gigantische reducties te plegen. De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we die gereduceerde wereld aan voor de echte. Maar er valt duizelingwekkend veel meer te zien en te ervaren, en poëzie verwijst daarnaar. Elke dichter volgt zijn eigen 'zo is het'-gevoel, en heft zo, op zijn eigen manier, iets van die reductie op.' (Noot 14, 47).

Semantiek en poëzie



NAAR AANLEIDING VAN GEDICHTEN
VAN ARJEN DUINKER EN H.H. TER
BALKT¹

J.H. de Roder

1. Inleiding: betekenis als eigenschap?

In zijn boekje *De verstoorde lezer* probeert Thomas Vaessens een voorzet te geven tot een postmoderne benadering van Luceberts poëzie. Deze voorzet impliceert dat Vaessens zich afzet tegen wat hij een modernistische lectuur noemt en die vooral gericht is op een coherente, eenduidige interpretatie, of anders gezegd: op een zo volledig mogelijke verantwoording van alle aspecten van een gedicht. Uiteindelijk leidt deze verantwoording tot wat de 'totaalbetekenis' van het gedicht zou kunnen worden genoemd.² Zo'n totaalbetekenis werd vooral bij de symbolistische dichters gezocht en vrijwel altijd ook gevonden, met overigens soms prachtige resultaten.³ Pas de laatste tijd zijn we er ons van bewust geworden dat dit interpretatiemodel mede berust op een poëtische norm die behoort tot de symbolistische poëtica.⁴ Deze poëtica accepteert niet de grens tussen taal en werkelijkheid, die het gevolg is van het feit dat er geen natuurlijk verband tussen de vorm van een woord en zijn betekenis bestaat, maar slechts een verband dat door conventie is bepaald. De 'strategie' waarmee deze grens wordt uitgewist, waarmee het gedicht ontsnapt aan de willekeur van het taalteken, is het principe van de iconiciteit, dat we kennen uit de beeldende kunst. Op deze poëtische norm heeft W. Bronzwaer zijn *Lessen in lyriek* gebaseerd, dat een inleiding tot het genre van de poëzie wil bieden, maar toch vooral als een inleiding tot een manier van poëzie lezen moet worden gekwalificeerd. Illustratief is het volgende citaat, waarmee een beschouwing van het vrije vers wordt besloten:

Voor het overige is de dichter in geen enkel opzicht vrij: hij is gebonden aan de eis dat de vorm-taal van zijn gedicht een icoon dient te zijn van de betekenis die hij wil overdragen, en dat er geen betekenis is die niet door de vorm van zijn woorden wordt uitgedragen. (Bronzwaer 1993: 105)

Piet Gerbrandy (2000) merkt terecht op dat Bronzwaer in zijn leerboek een vorm van poëziekritiek bedreef. Want veel poëzie, waaronder uiteraard die van Gerbrandy zelf (de ene kritiek lokt de andere uit), onttrekt zich aan Bronzwaers

model. Het is niet eenvoudig ons dit te realiseren omdat er zelden een poëtische norm is geweest die ook zozeer een norm van poëzie lezen is geworden. Dat Bronzwaer zo consequent is in zijn opzet, heeft tot gevolg dat er moeilijk een betere en meer adequate inleiding kan worden gevonden tot het soort poëzie waarin het iconische principe inderdaad de norm is (het soort poëzie bovendien dat niet toevallig is geschreven door dichters die Bronzwaer het meest na aan het hart lagen).

Het citaat bevat overigens een opmerkelijke lapsus. Bronzwaer, die immers zeer goed op de hoogte was van het poststructuralisme en er ook veel affiniteit mee had, beweert hier immers dat er bij de dichter eerst sprake is van betekenis, waarna voor die betekenis een poëtische vorm wordt gezocht (die dan een iconische uitdrukking van die betekenis zou moeten zijn). Hiermee laat Bronzwaer niet alleen, en waarschijnlijk onbedoeld, het literair platonisme herleven, en dan ook nog onlosmakelijk verbonden met het principe van de iconiciteit, maar door te beweren dat er bovendien geen betekenis is die niet iconisch gemotiveerd is, schakelt hij ook de lezer uit in zijn benadering van poëzie, althans de lezer als individu. De betekenis van een gedicht ligt immers iconisch verankerd in het gedicht en wil de lezer wat beweren dan dient hij slechts te expliciteren hoe het principe van de iconisering wordt toegepast in het gedicht dat hij onder handen heeft. Wanneer er verschillen optreden tussen twee lezers in hun interpretatie van een gedicht, dan is dus objectief aan te tonen welke lezer de fout is ingegaan. Er bestaat dus een ideale, juiste lezing van een gedicht volgens Bronzwaer, en dat is opnieuw een vorm van platonisme onder het mom van een objectief en dus wetenschappelijk interpretatiemodel. Een *lecture bien faite* van een gedicht is dus altijd een wetenschappelijk correcte lezing, volgens *Lessen in lyriek*. In feite bevestigt Bronzwaer opnieuw de vooronderstellingen die vrijwel alle poëzietheorieën van de twintigste eeuw kenmerken: een gedicht staat in functie van zichzelf, is zijn eigen doel en houdt zich uitsluitend met zichzelf bezig. Kortom: het gedicht is een autotelische entiteit, of anders geformuleerd: het gedicht betekent precies dat gedicht, niet meer en niet minder (met de lezer is dus ook de dichter uitgeschakeld).

Bronzwaer schrijft apodictisch: 'dat er geen betekenis is die niet door de vorm van zijn woorden (die van de dichter, JHdR) wordt uitgedragen'. Hier is, zoals gezegd, de poëtische wens de vader van de gedachte die als een feit wordt voorgesteld. Want welke betekenis wordt hier uitgeschakeld? De betekenis die wij als lezers toekennen aan een woord, of dat nu een woord is in een gesproken taaluiting, in een krantenartikel of een woord in een gedicht. Het gaat hier om de kwestie of betekenis een eigenschap van woorden is of dat betekenis iets is wat woorden wordt toegekend. Is het eerste het geval dan is Bronzwaers iconische principe daar een bijzondere demonstratie van (met de klanknabootsing, zoals in *koekkoek* of *miauw*, als het prototype). Is het tweede het geval, dan is er sprake van een conflict met het iconische principe. Want in het iconische principe wordt betekenis *in de vorm* van een woord uitgedrukt, waardoor betekenis een eigenschap van dat woord wordt.

Volgens Frida Balk in haar grammatica *De woorden en hun zin*, moeten we betekenis opvatten als een eigenschap van woorden. Wanneer we echter de woordgroep uit de titel van Balks boek: 'de woorden en hun zin' als voorbeeld nemen, dan hebben de afzonderlijke woorden nogal wat betekenissen en connotaties, waardoor er ook heel wat betekenissen en connotaties zijn van de woordgroep als geheel. Wanneer Balk nu beweert dat het weinig zin heeft ons hoofd te breken over de vraag of woordbetekenis onderdeel is van menselijke kennis, of daarvan onafhankelijk bestaat, dan had ze dus beter een andere titel voor haar boek kunnen kiezen. Want zonder onze kennis - kennis van het bestaan van grammaticaboeken, van taalkundestudies of van de neiging dubbelzinnigheden te gebruiken in boektitels, om er maar een paar te noemen - zijn we niet in staat al die mogelijke betekenissen van de titel terug te brengen tot de volgende twee: a) de woorden en de taaluiting waarin ze voorkomen, en b) de woorden en hun inhoud (inhoud=betekenis=zin). Wat als een aardige dubbelzinnigheid bedoeld is (ik heb het niet eens gehad over 'zin' opgevat als 'nut'), kunnen we opvatten als een onbedoelde demonstratie van een van de wonderen van de taal: *polysemie*.

Polysemie is het verschijnsel dat één woord een scala van betekenissen en betekenisaspecten kan hebben. Zonder onze kennis betekent de titel van Balks boek heel veel en dus zo goed als niets. Polysemie is dan ook niet een weetje voor eerstejaars-studenten Nederlands, maar is er de oorzaak van dat woorden niets betekenen wanneer ze niet gebruikt worden in een context, zoals 'de woorden en hun zin' in de context van grammatica's of een taalkundestudie. De conclusie is dus onvermijdelijk dat woorden en zinnen niet op eigen benen kunnen staan, althans semantisch niet.

In het woordenboek is het niet anders.⁵ De betekenissen in het woordenboek worden omschreven door middel van andere woorden die op hun beurt door weer andere woorden omschreven worden, enzovoort. Bovendien hopen de woordenboekenmakers dat we de meeste van die woorden al kennen. Dat in een woordenboek de betekenis van woorden wordt vastgelegd, is dus een illusie. Een illusie die nog versterkt wordt door het veelvuldig citeren in onze belangrijkste woordenboeken van literaire voorbeelden, waardoor we de indruk krijgen een woord in actie te zien, wat echter niets afdoet aan de circulariteit die elk woordenboek principieel kenmerkt.⁶ Een veel interessanter vraag is natuurlijk hoe het mogelijk is dat kinderen die nog nooit een woordenboek hebben ingezien, zich een grote woordenschat eigen maken en daar ook nog eens mee uit de voeten kunnen, bijvoorbeeld later... bij het raadplegen van woordenboeken. Deze vanzelfsprekende prestatie van kinderen zou ons moeten doen inzien dat de betekenis van een woord niet kan worden afgeleid uit de relatie van dat woord tot andere woorden, maar tot de werkelijkheid waarin de taalgebruiker zich bevindt als het woord gebruikt wordt. Blijkbaar ziet het woordenboek in ons hoofd er heel anders uit dan in het woordenboek dat in onze boekenkast staat. Hoe precies ons mentale woordenboek eruit ziet is moeilijk te zeggen, maar dat het totaal anders gestructureerd is, totaal anders werkt dan een gewoon woordenboek, zoveel is zeker.

Toch komt onze intuïtie ongeveer op het volgende neer: we weten toch wel zo'n beetje wat een woord betekent? En het is toch ook zo dat die betekenis op zijn minst in de buurt komt van wat we in een woordenboek kunnen vinden? En kijk eens hoe ongelooflijk snel we tijdens een gesprek in staat zijn de betekenis van een pas uitgesproken zin te interpreteren? Met name deze enorme snelheid heeft volgens taalwetenschapper Jan Koster geleid tot het verschijnsel van het 'semantisch fundamentalisme': de illusie dat woorden en zinnen een betekenis hebben, onafhankelijk van een context waarin ze gebruikt worden. Koster's opvatting luidt dan ook als volgt:

Van de interpreterende mens losgesneden taalbouwsels en andere representaties zijn geheel betekenisloos. De interpretaties die we aan woorden en zinnen toekennen zijn het resultaat van een betrekkelijk vrij en creatief proces, waarbij we de ons beschikbare informatie proberen toe te snijden op context en situatie. (Koster 1992: 146)

Het gedicht opgevat als autotelische entiteit, dat alleen naar zichzelf verwijst en alleen zichzelf betekent is bij uitstek een van de interpreterende mens losgesneden taalbouwsel, dat niet vol van betekenis is maar juist geheel betekenisloos. De snelheid waarmee we zinnen interpreteren tijdens een gesprek, heeft alles te maken met het creatieve proces van interpretatie, niet met identificeren van betekenis. Er moeten dus constante elementen in het interpretatieproces aanwezig zijn, terwijl we die altijd in de betekenis hebben gezocht of aanwezig hebben gedacht. Eén van die constante elementen is cruciaal bij het lezen poëzie: wij delen in hoge mate een gemeenschappelijke cultuur, veel meer dan we ons bewust zijn, zoals we ook een gemeenschappelijke literaire, of poëtische, cultuur delen.

Wanneer Bronzwaer schrijft dat er geen betekenis mag zijn die niet door de vorm van de woorden van de dichter wordt overgedragen, dan wordt hiermee ontkend dat de lezer betekenis toekent aan een gedicht op grond van een creatief interpretatieproces waarin we onze kennis van de wereld activeren en inzetten. De illusie van een objectieve lezing van een gedicht is dan ook altijd mogelijk geweest omdat de kennis van de wereld van de ene lezer, grotendeels overeenkomt met die van een andere, waardoor zij een van de belangrijkste constanten in het interpretatieproces delen. Het veel geconstateerde verschijnsel dat een gedicht, na uitgebreid te zijn geanalyseerd, bij herlezing zich niets van die analyse lijkt aan te trekken (ik formuleer het bewust wat informeel), heeft minder met het gedicht dan met de lezer te maken, bij wie het interpretatieproces tijdens die herlezing opnieuw begint, met alle grotere of kleinere verschillen met de eerste lezing van dien, en wel als gevolg van een interferentie tussen de kennis van de wereld en de nieuwe kennis uit de analyse. De lezer is zich hier niet van bewust, zo snel gaat het interpretatieproces. Het is echter niet de onuitputtelijkheid van het gedicht dat de oorzaak is van dit verschijnsel, het is de ontwikkeling van de lezer, in zekere zin ook de onuitputtelijkheid van de lezer.

2. Betekenis en ervaring

Piet Meeuse heeft erop gewezen dat *de dingen* in de poëzie van H.H. ter Balkt een prominente plaats innemen, niet in de bekende en vaak al te moderne filosofisch-problematische zin, maar vooral *als verhaal*. Ter Balkt ‘bezingt ze met zijn eigen driftige temperament’ en ze worden ook regelmatig als handelende personen opgevoerd (Meeuse 1992: 118). De dingen en de mensen, maar ook de planten en de dieren zijn bij Ter Balkt lotgenoten, beweert Meeuse, en evenals het ding, kan ook de mens zich niet buiten, laat staan boven de natuur plaatsen. De poëzie van Ter Balkt is dan ook bijzonder plastisch te noemen en voor velen maakt dit mede de aantrekkelijkheid ervan uit. Deze aantrekkelijkheid kan door hersenonderzoek als dat van A. Martin (1996) in een nieuw licht geplaatst worden. Neem bijvoorbeeld het kwatrijn ‘Ode aan de triomfzang tegen de bijlen’ uit de bundel *Tegen de bijlen* (1998):

Door de rondvliegende spaander zien wij het bos niet meer
Eens, op de planeet, toen het later was dan na middernacht
Klink nog helder op, triomfzang tegen de bijlen nog laat aan het werk
Klink op, zangen in de keel al bijna door stikstof omgebracht

(Ter Balkt 2000: 654)

Martin heeft laten zien dat wanneer een proefpersoon tekeningen van dieren en stukken gereedschap moet benoemen, er activiteit in verschillende anatomische gebieden van de hersenen kan worden waargenomen. Bij het benoemen van bijvoorbeeld een bijl, wordt dát gebied van de hersenen geactiveerd dat ook geactiveerd wordt wanneer wij ons indenken dat we onze hand bewegen ter hantering van een bijl. Het benoemen van een dier activeert het gebied dat met visuele herkenning wordt geassocieerd. Wat kunnen we hieruit concluderen? In elk geval dat niet uitsluitend het taalgebied in de hersenen wordt geactiveerd wanneer we iets benoemen. Maar waar het mij hier om gaat is dat er informatie in de hersenen is opgeslagen die geactiveerd wordt bij het benoemen van een ding. We kunnen echter niet zeggen dat de betekenis van het woord *bijl* hetzelfde is als die informatie. Want dan zou de betekenis van het woord *bijl* niet meer zijn dan het activeren van een hersengebied dat met beweging te maken heeft. Wanneer we de betekenis van het woord *bijl* opvatten als een ervaring van het gebruik van dat woord in een context, in de stroom van het leven zoals Wittgenstein zei, dan moet de in de hersenen opgeslagen informatie die geactiveerd wordt bij het benoemen van het voorwerp *bijl* een rol spelen in de interpretatie van het gebruik van dat woord. Hoe precies is moeilijk vast te stellen, maar het is genoeg te weten dat de betekenis niet met die informatie samenvalt. Zoveel is zeker dat het appèl dat de wereld van de dingen

doet op de woorden, een opvatting die Meeuse ontleent aan Walter Benjamin en toepast op de poëzie van Ter Balkt – een opvatting overigens die tot nu toe alleen filosofisch en niet taalwetenschappelijk serieus werd genomen – door modern herenonderzoek wordt bevestigd. Er is zeker wat voor te zeggen dat er in de hersenen van de lezer van Ter Balkts poëzie heel veel gebeurt (in de zin dat veel hersengebieden geactiveerd worden) als gevolg van de plasticiteit van zijn verzen. Maar niet elke lezer beschikt over de informatie die ‘Het mos’ uit *Groenboek* (1973) tot zo’n ontroerend gedicht maakt. Alleen kennis van en vooral ook *ervaring met* de flora, het mos bijvoorbeeld, laat meerdere gebieden in de hersenen ‘oplichten’ (geur, tast, kleur). Met enige goede wil is ‘Het mos’ in het licht van het voorgaande te lezen als poëticaal-neuraal gedicht:

Brieven, mosgroen gekregen,
zwart geschreven, in regens
gelezen, zo wandelt en rust
zo spreekt en zwijgt het mos.

En als je het mos zou lezen
zijn fijne schrift, helder en los,
als je het mos zou begrijpen, dan
zou je lezen: *Ik ben het mos.*

(Ter Balkt 2000: 143)

We kunnen in elk geval concluderen dat er tegen de opvatting van het gedicht waarin betekenis als het ware ligt opgetast, als eigenschap van de woorden ervan, veel is in te brengen. Dat de opvatting van het autotelische gedicht zo hardnekkig is geweest, en nog steeds lijkt te zijn, zou mede kunnen worden verklaard door de grote invloed van Eliots theorie van de onpersoonlijkheid, waarin hij de dichter, en natuurlijk de lezer, ondergeschikt maakt aan het gedicht. In het gedicht worden niet de persoonlijke kwaliteiten van de dichter weerspiegeld, zoals in de romantiek de heersende gedachte was, maar heeft de dichter slechts de functie van intermediair. De dichter is dienstbaar aan iets dat zijn persoonlijkheid te boven gaat, ‘to something which is more valuable’, zoals in zijn essay ‘Tradition and the Individual Talent’ te lezen valt (Eliot 1951: 17). Dienstbaarheid is ook de centrale gedachte in Eliots idee van traditie waarin de dichter zich dient te voegen. Het geheel van de Europese literatuur vanaf Homerus vat hij op als een hechte samenhang die gekenmerkt wordt door gelijktijdigheid. Duidelijk verwijzend naar Eliot, schreef Kees Fens naar aanleiding van Borges’ essaybundel *De cultus van het boek*:

De literatuur gaat door de eeuwen heen ineens symmetrische vormen aannemen en de begrippen ‘voorloper’ en ‘nakomeling’ veranderen niet zozeer van inhoud, ze worden in feite bete-

kenisloos: er is geen opeenvolging en dus ook geen herhaling; er zijn hoogstens plotseling helder geworden gelijktijdigheden. (Fens 1994: 248)

Met elk gedicht wordt in deze opvatting de eenheid en de continuïteit van de literatuur opnieuw bevestigd: alle gedichten tezamen vormen een ideële orde die zich voegt naar een nieuw gedicht, zoals het nieuwe gedicht zich voegt naar die orde. Hier komt geen lezer aan te pas, waardoor ook de literaire traditie een autotelisch karakter krijgt. Bronzwaers *Lessen in lyriek* is dus terug te voeren op het in wezen religieuze ideaal van een poëzie die het menselijke te boven gaat omdat die waardevoller is dan het persoonlijke dat slechts tijdelijk is. Waar het mij nu vooral om gaat is dat de ideële orde *van de poëzie* die het persoonlijke te boven gaat, in werkelijkheid het ideaal is *van een gedeelde cultuur*, die zoals we hebben gezien maar al te persoonlijk is. En het is precies die cultuur die door een dichter als Lucebert niet werd gedeeld, al was het maar vanwege politieke redenen. En niet alleen door Lucebert, ook door hedendaagse dichters als Ter Balkt, Arjen Duinker, Marc Kregting, Lucas Hüsken, Tonnus Oosterhoff niet, zij het natuurlijk ieder op zijn eigen manier.

3. Betekenis, analogie en sympathie

Veel gedichten van Arjen Duinker zijn ver van het ideaal van het autotelische gedicht verwijderd, ver van wat de gemiddelde lezer van poëzie verwacht. Zo ver, dat als het om de betekenis van zijn gedichten gaat, de lezer zich bewust wordt van zijn interpretatieproces tijdens het lezen, al was het maar omdat die niet op gang lijkt te kunnen komen, althans niet altijd. Of anders gezegd: bij de poëzie van Duinker wordt het voor de lezer bijna tastbaar dat betekenis het *toekennen* van betekenis is. Dat betekenis dus geen eigenschap is van het gedicht. Wat moet de lezer bijvoorbeeld met het volgende, voor Duinkers poëzie typerende gedicht:

vooruitzicht

Enerzijds is de verte een gulle gever.
Vogels, liefdes, dromen, illusies,
Nabijheid, zekerheid, schuim, onbekends,
Veren, huiden, bomen, kopjes,
Angsten, trillingen, tijd, grimas,
Gewoontes, hout, fluweel, stenen,
Wind, wolken, echo's, echo's van echo's,
Getallen, gegappen, schouders, concurrentie.

Enerzijds schenkt de verte ons
Vruchten, stoelen, tafels, papier,
Armoede, knieën, woede, glinstering,
Koraalrif, ramp, monster, lijn,
Petten, kragen, mouwen, schoenen,
Verdriet, wapens, insecten, passie,
Besluiten, plattegronden, vulkanen,
Diamant, stroming, verhaal, koffie,
Dofheid, verbanden, motoren, adem.

Anderzijds is de verte een alleseter
Die ons opslokt, dat weet iedereen.

(Duinker 1998: 42)

Hoe moeten we betekenis geven aan dit gedicht? Natuurlijk kunnen we hier eenvoudigweg spreken van een opsomming, van parallelle nevenschikkingen, waarvan er vele in Duinkers poëzie zijn aan te treffen. Waardoor wordt deze opsomming bepaald? Zijn de elementen op een of andere manier met elkaar te verbinden? Hier en daar lijkt er sprake van een wittgensteiniaans taalspel, zoals in de regel: 'Petten, kragen, mouwen, schoenen'. Een demonstratie dus van het inzicht dat er geen *essentie* van het begrip 'kleding' kan worden geformuleerd en dat we alleen spreken van een familie waarvan de leden familiegelekenissen vertonen? Ook de regel 'Wind, wolken, echo's, echo's van echo's' zou immers zo begrepen kunnen worden, met betrekking tot zoiets als het begrip 'natuurverschijnsel'. Het zou kunnen, maar in 'Vogels, liefdes, dromen, illusies' is het taalspel alweer veel complexer (als we al in termen van taalspel kunnen spreken hier). We voelen als het ware dat we intensief een beroep doen op onze kennis van de wereld (vergelijk dat eens met de lectuur van een willekeurig gedicht van J.C. Bloem). In het geval van 'Diamant, stroming, verhaal, koffie' echter, lijkt het beroep op die kennis nauwelijks soelaas te bieden, al zijn we ons er misschien van bewust dat 'koffie' en 'verhaal' dichter bij elkaar liggen dan 'koffie' en 'diamant'. Maar dat bewustzijn (dat voor elke lezer anders kan liggen) wordt niet bepaald door de woordenboekbetekenissen van deze woorden. Deze poëzie lijkt zelfs de illusie van de woordenboekbetekenissen van woorden te demonstreren. Er gebeurt dus heel veel tijdens de lectuur van dit gedicht, maar het ideaal van een verantwoording door de lezer van het gebruik van juist deze woorden in de opsommingen, zal niet worden bereikt. Het gedicht is niet naar een eenheid toe te interpreteren. Dat er veel bij de lezer gebeurt tijdens het lezen van dit gedicht – het creatieve interpretatieproces, het activeren van de kennis en de ervaring van de wereld – ik denk dat de beleving daarvan deze poëzie is.

Ik schreef dat we ons er misschien van bewust zijn dat in de opsomming 'Diamant, stroming, verhaal, koffie' de woorden 'koffie' en 'verhaal' semantisch dich-

ter bij elkaar liggen dan bij de andere elementen. In werkelijkheid geldt dit vermoedelijk alleen voor mij persoonlijk als lezer. Een woord 'koffie' associeer ik blijkbaar met 'samenzijn', 'praten' of 'gezelligheid', die op hun beurt weer te associëren zijn met 'verhaal'. Er zal nog veel meer plaatsvinden in mijn brein waar ik geen idee van heb en dat door hersenonderzoek wellicht ook nooit zal kunnen worden verklaard. Ik zou natuurlijk een verband kunnen construeren tussen 'diamant' en 'koffie', met behulp van het woordenboek. Met het lezen van Duinkers gedicht heeft dit echter niets te maken, eerder met het oplossen van een kruiswoordraadsel. Waar het om gaat is de onmiddellijkheid en de snelheid waarmee ik de semantische nabijheid van de woorden 'koffie' en 'verhaal' vaststel *tijdens het lezen*. Bij een andere lezer is dit bij andere woorden het geval. De interessante vraag dient zich dan als vanzelf aan hoe de dichter zich verhoudt tot zijn eigen opsommingen. Hoe kunnen we die verhouding zien?

Michel Foucault had geschaterd om de lijst die door Jorge Luis Borges wordt aangehaald in een essay over John Wilkins: de al dan niet apocriefe Chinese encyclopedie *Hemels Emporium van welwillende kennis*. In een ver verleden, zo blijkt hieruit, werden dieren onderscheiden in 'a) toebehorend aan de Keizer, b) gebalsemd, c) getemd, d) speenvarkens, e) zeemeerminnen, f) fabeldieren, g) zwerfhonden, h) die welke in deze classificatie zijn opgenomen, i) die welke te keer gaan als dwazen, j) ontelbare, k) die welke zijn getekend met een heel fijn kameelharen penseel, l) enzovoort, m) die welke net een vaas hebben gebroken, n) die welke in de verte op vliegen lijken' (Borges 1990: 122). Deze lijst zou de directe aanleiding worden tot Foucaults meesterwerk *De woorden en de dingen* (1966). In het voorwoord tot deze studie probeert hij duidelijk te maken waar volgens hem de crux van deze opsomming uit bestaat. Het gaat Foucault erom dat er geen gemeenschappelijke ruimte bestaat waarin elk van deze dieren bij elkaar zouden kunnen komen, 'behalve in de immateriële stem die de opsomming ervan uitspreekt, en behalve op de bladzijde waar deze wordt opgeschreven. Waar zouden ze ooit naast elkaar kunnen komen te staan, tenzij in het alibi van de taal?' (Foucault 1982: 15) Foucault noemt verschijnselen als de lijst van Borges *heterotopieën*. Utopieën daarentegen brengen troost, want ook al zijn ze nergens op aarde te vinden 'toch ontvouwen ze zich in een wondermooie, gladgestreken ruimte; ze openen steden met brede lanen, fraaie beplante parken en gemakkelijk toegankelijke landen, ook al is toegang ertoe een droombeeld' (Foucault 1982: 17). Het zal duidelijk zijn dat in utopieën geen plaats is voor Duinkers varken uit het gedicht 'Varken eet mandarijn'. In eerste instantie lijkt dit gedicht alles te hebben van een utopie, maar die wordt wreed verstoord door de laatste twee regels:

Het varken eet een mandarijn.
Het varken eet met veel genoegten
Een eersteklas mandarijn,
Wetend dat hij iets betekent

En een waarde heeft
Voor iedereen, wetend
Dat hij een mandarijn eet,
Eerste klas, met veel genoegten,
Alleen niet zeker wetend
Waardoor hij explodeert.

(Duinker 2000: 7)

Heterotopieën veroorzaken vooral verontrusting ‘omdat ze verhinderen dat men kan zeggen “dit *en* dat”, omdat ze gemeenschappelijke namen stukbreken of door elkaar haspelen, omdat ze al van te voren de syntaxis “stukslaan”, en dan niet alleen die, welke zinnen construeert, - maar die, minder in het oog lopend, welke woorden en dingen (naast en tegenover elkaar liggend) *tot één geheel laat worden*’ (Foucault 1982: 17). Heterotopieën storen ons vermogen of onze wens tot ordenen, of misschien is het beter te zeggen: storen onze *manier* van ordenen. En zo storen de opsommingen van Duinker het ideaal van het autonome, autotelische gedicht en ons ideaal van een coherente interpretatie, beide trouwens voorbeelden bij uitstek van Foucaults utopie.

Foucaults archeologie van de menswetenschappen is een poging een geschiedenis te schrijven van de manier waarop wij, moderne mensen, de dingen en de verschijnselen ordenen, een geschiedenis dus van de culturele codes die hun orde opleggen aan de menselijke ervaring van die verschijnselen (het is niet overdreven te stellen dat de opvatting van het autotelische gedicht niet anders doet: een orde opleggen aan de lezer en daarmee abstraheren van diens meest persoonlijke ervaring). Nu is voor ons vooral interessant dat Foucault de heterotopie afzet tegen ‘de lyriek der volzinnen’. De heterotopie zou ‘elke mogelijkheid van grammatica reeds bij de wortel bestrijden’. Wat zouden we ons bij een lyriek van de heterotopie kunnen voorstellen? Het antwoord ligt voor de hand: zoals de poëzie van Arjen Duinker.

In het gedicht ‘Voor Charles Simic’ is, evenals voor de dieren in Borges’ lijst, geen gemeenschappelijke ruimte denkbaar, waarin plaats is voor enerzijds het varken, het scharminkel, het boek en de krant en anderzijds het varken en het scharminkel *als* boek en krant. Bij Duinker echter, zo zullen we zien, krijgen zij hun plaats niet in het alibi van de taal, maar in het alibi van de werkelijkheid.

Voor Charles Simic

Hier heb je een varken,
Daar heb je een scharminkel,
En prompt heb je hier –
Zo gaat dat nu eenmaal –

Een boek en heb je
Daar een krant.

Laat me even denken.

Laat me nog even denken, alsjeblieft.

Ziezo, varken en scharminkel
Zijn de straat op gegaan,
Als boek en krant,
Geen van twee bestand
Tegen zware kou.
De man die ze leest
Zal ze willen verkopen
En slagersknecht zijn.

Dit alles is werkelijk
Een rechtstreeks gevolg
Van hier en daar
En op en af
En nu en dan
En wel of niet
En zus en zo
En allerlei.

(Duinker 2000: 29)

Er blijkt dus toch zoiets als een grammatica van de heterotopie te bestaan: een grammatica van ‘dit *en* dat’. In de laatste strofe wordt het ‘dit *en* dat’ van Foucault het ‘hier en daar’, ‘op en af’, ‘nu en dan’, enzovoort, van Duinker. Het is hier dus niet de heterotopie die de grammatica stukslaat, onmogelijk maakt, maar we hebben hier te maken met een grammatica die de heterotopie *voortbrengt*. En dat is een gedachte die het gedicht met enige nadruk onder de aandacht wil brengen: ‘Dit alles is werkelijk/ Een rechtstreeks gevolg/ Van [...]’. Het denken in het gedicht (‘Laat me even denken’) voltrekt zich inderdaad anders dan in de lyriek van de volzin, die immers de lyriek is van de onderschikking, van het aanbrengen van een hiërarchie tussen de verschijnselen. In de lyriek van de onderschikking zou het varken en het scharminkel iets moeten representeren waardoor de verschijning in het gedicht van het boek en de krant een vanzelfsprekendheid is vanwege iets wat het boek en de krant op hun beurt representeren. Zo is immers ons moderne denken: een denken in representaties, in voorstellingen. En dit denken is ook in de poëziecritiek de norm. Critici die schreven dat Duinkers poëzie geen poëzie is of in elk

geval de vraag stelden of hier nog sprake is van poëzie, bevestigden deze norm van het moderne denken.

Tegenover het denken in representaties stelt Foucault het denken in overeenkomsten, dat dan als het voor-moderne denken moet worden opgevat. Twee vormen van dit denken, de *analogie* en de *sympathie*, zijn voor ons van belang. Bij analogieën gaat het minder om overeenkomsten dan om de *relaties* tussen overeenkomsten. Dat Foucault niet als taalkundige denkt, is vooral zo jammer omdat de nadruk die bij de analogie op relaties wordt gelegd niet wordt verbonden met de grammatica. En we zagen al dat bij Duinker de grammatica een grammatica van de nevenschikking is, beheerst door relaties van het type ‘en’, ‘of’, ‘bovendien’, ‘ook’, of ‘zelfs’, in tegenstelling tot onderschikkende relaties van het type ‘omdat’, ‘door-dat’, ‘aangezien’, ‘mits’, ‘zodat’, ‘teneinde’, enzovoort. Het denken in Duinkers poëzie wordt dus geordend door de nevenschikkende patronen van een grammatica waarmee de dichter mentaal is toegerust. Vandaar misschien ook de veelvuldige afwezigheid van een dichterlijk subject in Duinkers poëzie: de gedichten lijken te zijn ontstaan in opdracht van Duinkers grammatica, van zijn bijzondere grammaticale predispositie die de plaats inneemt van dat traditionele dichterlijke subject.

De volgende vraag is dan natuurlijk *wat* er geordend wordt, of wat het precies is dat ‘Een rechtstreeks gevolg’ is van deze grammatica. Dat is de kwestie van de overeenkomsten zelf, niet die van de formele relaties ertussen. Het antwoord verenigt het denken dat in het teken staat van de *analogie* met het denken van de *sympathie*. Sympathieën hebben volgens Foucault iets van een bliksemschicht: ze vallen plotseling neer en kunnen uit één enkel contact worden geboren. Ze hebben geen grenzen en zijn mateloos: ‘in een oogwenk leggen ze enorme afstanden af [...] ze zijn de oorsprong van beweeglijkheid’ (Foucault 1982: 45). Bij sympathieën is alles betrokken op alles. De bliksem slaat bij Duinker in de eerste strofe al in: ‘En *prompt* heb je hier...’ (denk ook aan het plotseling exploderend varken). Alleen wanneer het denken wordt bepaald door sympathieën, is vervolgens een uitspraak als deze mogelijk: ‘Zo gaat dat nu eenmaal’. Het is hier dat we weer zijn teruggekeerd bij de lectuur van Duinkers ‘Vooruitzicht’. Want mijn gevoel van de semantische nabijheid van ‘koffie’ en ‘verhaal’ in de opsomming ‘Diamant, stroming, verhaal, koffie’, is daarop niet dezelfde uitspraak van toepassing? En dat sympathieën iets hebben van een bliksemschicht, van iets onmiddellijks en ongehoord snels, herinnert dit niet aan de snelheid van het interpretatieproces bij betekenistoekenning? De metaforiek die Foucault gebruikt voor sympathieën, zou immers ook van toepassing kunnen zijn voor wat er zich in onze hersenen afspeelt tijdens het interpretatieproces. En zoals gezegd: misschien zullen we wel altijd veroordeeld zijn tot dergelijke metaforen, omdat het hersenonderzoek vermoedelijk nooit tot een sluitend model van betekenistoekenning zal komen. Hoe dan ook, in analogie met de dichter: ‘En *prompt* heb je hier’, kan de lezer op zijn beurt hetzelfde zeggen bij zijn lectuur van het gedicht want ook hij heeft geen toegang tot representaties van sympathieën.

4. Conclusie: de eenheid van de lezer én de eenheid van de dichter

Een dichter als Arjan Duinker ontmaskert de illusie van betekenis als eigenschap van woorden, de illusie van betekenis als woordenboekbetekenis, en met deze ontmaskering valt het autotelische gedicht van zijn voetstuk. In Duinkers poëzie is de lezer weer in ere hersteld en ontmoet hij in de dichter iemand met wie hij op voet van gelijkheid verkeert, onderhevig als ze beiden zijn aan fascinerende maar onverklaarbare sympathieën. En dat het gedicht in de eerste plaats de *ervaring* van het gedicht is door de lezer, vanuit diens kennis en de ervaring van de wereld, lijkt me een niet minder belangrijke conclusie. Betekenis als iets wat aan woorden wordt toegekend door de lezer, laat ook alleen maar deze conclusie toe. De academische poëziebeschouwing en -kritiek echter, is nog altijd in de ban van het adagium dat Kees Fens als volgt onder woorden brengt: 'wat als eenheid gepresenteerd wordt, wil ook als een eenheid gezien en verstaan worden, van welke aard die eenheid ook is, eenheid van tegendelen bijvoorbeeld' (Fens 1984: 13). Het autotelische karakter dat het gedicht wordt toegeschreven, verraaft zich in de formulering die suggereert dat het gedicht zelf iets zou willen, wat geheel in overstemming is met Eliots theorie van de onpersoonlijkheid. Het is echter, zo hebben we gezien, een poëtische norm die verbonden is met een bepaald soort poëzie. Wanneer we die norm verheffen tot een axioma in de academische poëziebeschouwing en de poëziekritiek, met een wetenschappelijke status zelfs, dan moet de poëzie van Duinker worden gediskwalificeerd. Maar tegen die diskwalificatie kan men zich moeilijk verweren op grond van veronderstelde postmoderne eigenschappen van deze poëzie. Deze strategie is althans niet onproblematisch. Want wanneer men het postmodernisme vooral afzet tegen het modernisme – waartoe Vaessens (2001) en Joosten en Vaessens (2001) neigen – wordt het modernisme immers tegelijk weer opgericht. Het is een dialectiek waaraan een dergelijke benadering moeilijk kan ontsnappen en waar de poëzie zelf uiteindelijk het slachtoffer van is.

Duinkers poëzie onttrekt zich dus aan benaderingen als die van Bronzwaer als gevolg van het feit dat in deze poëzie de wortels van het 'semantisch fundamentalisme' worden aangetast. En het is dit fundamentalisme dat ten grondslag ligt aan de opvatting van het gedicht als autotelische entiteit én van het gedicht als icoon van zijn betekenis. Als er al van 'eenheid' bij Duinkers gedichten sprake is, dan is het de eenheid van de kennis en ervaring van de wereld bij de lezer, als constante in het interpretatieproces van het gedicht, en daarnaast van eenzelfde eenheid bij de dichter als constante in het scheppingsproces. In het gedicht botsen die eenheden, botsen dichter en lezer op elkaar. De ervaring van die botsing is niet herhaalbaar, want bij herlezing van het gedicht is de kennis en de ervaring van de wereld vermeerderd met de ervaring van de eerste lectuur. Natuurlijk is van eenzelfde botsing sprake bij poëzie die in hoge mate beantwoordt aan de poëtische norm van de iconiciteit. Maar een poëtische norm is van een andere categorie dan het natuurlijke proces van betekenisgeving. Met 'natuurlijk' bedoel ik dan dat we

ons van dit proces niet bewust zijn, dat het zich automatisch voltrekt tijdens de lectuur. In *Lessen in lyriek* wordt juist deze cruciale eigenschap van betekenisgeving ontkend als gevolg van de gelijkstelling van het principe van de iconiciteit met het proces van betekenisgeving. De vraag of we de dichotomie van het modernisme en het postmodernisme nodig hebben om het oordeel te weerleggen dat er bij Duinkers poëzie geen sprake zou zijn van poëzie, lijkt hiermee beantwoord. Met de inzichten van de moderne semantiek zijn we echter al een heel eind gekomen.

Literatuur

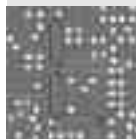
- Balk-Smit Duyzentkunst, Frida.** 1994. *De woorden en hun zin. Grammatica voor iedereen*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Balkt, H.H. ter.** 2000. *In de waterwingebieden. Gedichten 1953-1999*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Borges, Jorge Luis.** 1990. 'De analytische taal van John Wilkins'. In: *De cultus van het boek, en andere essays*. Vertaling en nawoord Barber van de Pol. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 119-124.
- Bronzwaer, W.** 1993. *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: sun.
- Duinker, Arjen.** 1998. *Ook al is het niet zo. Gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Duinker, Arjen.** 2000. *De geschiedenis van een opsomming. Gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Eliot, T.S.** 1951. 'Tradition and the Individual Talent' (1919). In: *Selected Essays*. Third Edition. London: Faber, p. 12-33.
- Fens, Kees.** 1984. *De tweede stem. Over poëzie*. Amsterdam: Querido.
- Fens, Kees.** 1994. 'Metaforen uit een onbekend universum' (1981). In: *Leermeesters. Een keuze uit de maan-dagstukken*. Amsterdam: Querido, p. 248-252.
- Foucault, Michel.** 1982. *De woorden en de dingen. Een archeologie van de menswetenschappen* (1966). Vertaling C.P. Heering-Moorman. Baarn: Ambo.
- Gerbrandy, Piet.** 2000. 'Schoonheid beschrijfbaar maken'. In: *Raster*, nr. 89, p. 52-57.
- Goedegebuure, J.L.** 1987. *Romantische tradities in literatuur en literatuurwetenschap*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Goedegebuure, J.L.** 2001. 'Postmoderne modernisten en modernistische postmodernen. Nederlands-talige schrijvers van de twintigste eeuw herlezen'. In: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 6, nr. 1, p. 13-31.
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens.** 2001. 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning'. In: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 7, nr. 1, p. 1-27.
- Kerstens, Johan.** 2001. 'Taalkunde en poëzie: dichter en boer. Over het vermeende nut van taalkunde voor poëzieanalyse'. In: *Voys*, 19, nr. 3, p. 132-148.
- Koster, Jan.** 1992. 'Semantisch fundamentalisme'. In: *Nieuwe Eskapades in de Neerlandistiek. Een bundel opstellen voor M.C. van den Toorn*. Onder redactie van Maarten Klein. Groningen: Wolters-Noordhoff, p. 138-155.
- Martin, A. (et al.)** 1996. 'Neural Correlates of category-specific knowledge'. In: *Nature*, 379, p. 649-652.
- Meeuse, Piet.** 1992. 'Oeroud verkeer (Over H.H. ter Balkt)'. In: *De jacht op Proteus. Essays*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 116-138.

- Oversteegen, J.J. 1982.** 'De grenzen van de wetenschappelijke interpretatie'. In: *Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*. Utrecht: HES.
- Sötemann, A.L. 1985.** *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Vaessens, Thomas. 2001.** *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen: Vantilt.
- Verkuyl, Henk. 2000.** *Semantiek. Het verband tussen taal en werkelijkheid*. Amsterdam: Amsterdam University Press. (Serie Weten)

Noten

- 1 In dit artikel wordt gebruik gemaakt van en doorgedacht op eerdere artikelen van mijn hand: 'De taal, het verlangen en de metafysica. Een experimentele lezing van Arjen Duinkers poëzie'. In: *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur*, jrg. 6, nr. 21 (januari 2001), p. 21-39; 'Een verdediging van de poëzie (opnieuw). Over Willem Jan Otten en Les Murray, over religie en poëzie'. In: *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur*, jrg. 7, nr. 23 (augustus 2001), p. 107-124; 'Poëzie door een wereld door poëzie. Een eerste en een tweede gebruiksaanwijzing van *De geschiedenis van een opsomming*. Over Arjen Duinker'. In: *Jan Campert-prijzen 2001*. Onder redactie van Harry Bekkering en Jos Joosten. Vantilt, Nijmegen 2001, p. 73-84; 'De zintuiglijkheid van taal. Over de verborgen polemieken van Piet Meeuse'. In: *Bzzlletin*, jrg. 31, nr. 280 (januari 2002), p. 63-71. De eerste twee artikelen zijn opgenomen in *Het onbehagen van de literatuur. Essays*. Vantilt, Nijmegen 2001.
- 2 Een probleem van het begrip 'modernistisch', zoals gebruikt door Vaessens, zou kunnen zijn dat er dan voorbij wordt gegaan aan 'uit het modernisme stammende opvattingen waarbij het literaire werk juist als een noodzakelijkerwijs fragmentarisch blijvend fenomeen wordt gekenschetst' (Goedegebuure 1987: 21). Het begrip is dus niet zo eenduidig als voor een gebruik ervan door Vaessens in zijn postmoderne benadering van Lucebert, wenselijk zou zijn (zie ook Goedegebuure 2001).
- 3 Exemplarisch in de Nederlandse context is Sötemann (1985) .
- 4 Zie Oversteegen (1982).
- 5 Verkuyl (2000) is de bron voor deze alinea. Deze inleiding tot de semantiek mag geen enkele literatuuronderzoeker ongelezen laten. Het is jammer dat een onbedoeld neveneffect van Kerstens (2001) de bevestiging is van het vooroordeel onder letterkundigen dat de taalwetenschap het literatuuronderzoek niets te bieden heeft, waardoor het gevaar dreigt dat men waardevolle en toegankelijke studies als die van Verkuyl ook ongelezen laat.
- 6 In het eerste jaar (1979-1980) van mijn studie Nederlands aan de KUN werd ons tijdens het college poëzieanalyse op het hart gedrukt dat elke analyse diende te beginnen met het in het woordenboek opzoeken van alle mogelijke betekenissen van de woorden uit het gedicht.

Neemt en eet



DE POËZIE VAN PETER VERHELST EN HAAR RECEPTIE

Dietlinde Willockx

Het is een veel gehoorde klacht onder de lezers van Vlaamse cultuurbijlagen: de overkill aan artikelen over Peter Verhelst. Geen theaterproductie of Verhelst heeft een mythe naar zijn hand gezet, geen lifestyle-issue of Verhelst mag zijn opinie spuien, geen cultuurjaar of Verhelst verleent zijn medewerking. Sinds Verhelst in 1999 voor zijn roman *Tongkat* zowel de reguliere Gouden Uil als de jonge Gouden Uil mocht ontvangen, hebben de media zich op hem gestort. Zijn populariteit werd bevestigd toen het publiek hem tot winnaar van de Gouden Uil publieksprijs 2002 koos, voor *Memoires van een luipaard*. Tussen dat boek en prijsbeest *Tongkat* publiceerde hij nog de 'roman in sprookjes' *Zwellend fruit* en *Aars!*, een bewerking van de Oresteia, want het kost Verhelst blijkbaar geen moeite om tussen alle heisa door uiterst productief te blijven.

Wat de media grotendeels ontsnapt, is 's mans dichterschap. Ten tijde van *Tongkat* had Verhelst de poëzie vaarwel gezegd door het medium in zijn laatste bundel *Verhemelte* (1996) op te blazen. Al in 1994 had hij zich in een interview 'zwaar ontgoocheld' getoond in de poëzie die hij 'een belachelijke vorm' noemde die 'anachronistisch, totaal uit de tijd' is. Tegelijk vond hij het 'de vorm van de toekomst: de enige vorm die bij manier van spreken nog verder kan gaan dan de videoclip.' De kritiek maalde niet om de verloren dichter en beschreef zijn proza als 'poëtisch'. Daarbij werd verwezen naar de beeldende aanpak, de onverwachte woordkeus en bepaalde semantische velden die in schier eindeloze reeksen terugkeren. Opvallend is dat vooral negatief oordelende recensenten het proza in termen van poëzie zien:

'Achter de zogenaamd poëtische stijl van Verhelst schuilt een onoprecht koketteren met het onbehagen'¹ (over *Tongkat*), 'net als bij zijn beoogde zinnelijkheid bestaat de poëtische zeggingskracht van Verhelst vooral uit een behendig jongleren met woorden ('diamanten', 'sterren', 'vonken') die op het kitscherige af 'poëtisch' zijn'² (over *Zwellend fruit*).

Wat in het proza als 'poëtisch' wordt ervaren, keert ook terug in de bevindingen bij de zeven gedichtenbundels die Verhelst in een hoog tempo bij elkaar schreef –

tussen het debuut *Obsidiaan* (1987) en het afscheid *Verhemelte* (1996) zit geen tien jaar.³ Verhelst wordt 'een bodybuilder van taal'⁴ (over *Witte bloemen*) genoemd, zijn poëzie 'Bengaals vuurwerk: een woordenstroom die gesuis voortbrengt, een doffe knal in het conventionele betekeniscentrum en dan een veelkleurige explosie van associaties, metaforen en contaminaties waarin het lichaam als verheerlijkte icoon in de liefdespoëzie in uiterst fijne deeltjes over de hoofden neerdaalt'⁵ (over *Verhemelte*). De metaforen, de lichamelijkheid van het taalgebruik en de versplinterde vorm worden stevast benadrukt, maar nog vaker komt de gewelddadige inhoud aan bod. Ontploffingen, verminkingen en aan SM herinnerende beelden trekken de aandacht. In een interview klaagt Verhelst dat zijn gedichten op dezelfde manier worden gelezen als klassieke poëzie terwijl zijn invloeden te situeren zijn in de film, in muziek en schilderijen, elementen die volgens hem over het hoofd worden gezien.⁶ Het is inderdaad zo dat de meeste recensenten en essayisten alleen terloops vermelden dat *Obsidiaan* een aantal schilderijen van Francis Bacon als inspiratiebron heeft en dat slechts enkelen het werk van de kunstenaar Thierry De Cordier herkennen in *De Boom N*, terwijl Verhelst dat achter in zijn bundel expliciet aan geeft. Dat geldt echter in nog grotere mate voor Verhelsts proza. Hoewel *De Kleurenvanger* een motto draagt van De Cordier, verwijst enkel Paul Demets naar de rol van diens werk in de roman.⁷ Over de vele kunstenaars die wel bij naam worden genoemd, van Michelangelo tot Goya, valt hier en daar een woord maar het belang voor Verhelsts poëtica wordt nergens onderzocht of bevraagd. Op welke manier worden tekst en context van Verhelsts oeuvre dan benaderd?

'Niet dat gedoe met handjes en een schaar'



Zelf nodigt de dichter critici en lezers uit om zijn poëzie te lezen door een bril van structuren en metaforiek, met de nadruk op het oeuvre als geheel. Verhelst heeft zijn poëtische werk in het keurslijf van een rigide structuur gestopt waarover hij in interviews bereidwillig uitweidt en waarvan hij zelfs een tekening heeft gemaakt die de reden is geworden waarom de bloemlezing van Vlaamse literaire talenten, *Jonge sla* (1994), nog regelmatig wordt opengeslagen. Als basis geldt het pentagram, de vijfpuntige ster met zes vlakken. Elk vlak bevat een symbool waarbij een cijfer en een letter horen en een boekje met eveneens een letter. Dat resulteert, in volg-

orde van de cijfers, in: een afgehaakt hoofd (D – Decapitatie), een stierenkop (T – Tauromachie), een spiegel (R – Reflectie), een schaar (C – Castratie), een mes (D – Dissectie) en een kruis (K – Kruis). In een overzichtsartikel van Verhelsts voorlopige gehele oeuvre brengt Bart Vervaeck, aan de hand van diezelfde tekening, elk symbool en het bijhorende thema in verband met een specifieke dichtbundel, zodat alle bundels samen het pentagram vormen. Vreemd is dat hij niet bij elke toewijzing rekening houdt met Verhelsts tekening. De schaar van Castratie zou centraal staan in het lange gedicht *Angel* (1990). Inderdaad wordt de A geassocieerd met een schaar: 'Zoals de open benen van een schaar / begint haar naam.'⁸ Verhelst echter tekent bij de schaar en de C een boek met op de cover de M, die voor *Master* (1992) staat. *Angel* wordt afgebeeld bij het kruis en dat sluit aan, zoals Vervaeck toont, bij de thematiek van het lijden en bij de religieuze symbolen in de bundel. Bij *Master* benadrukt Vervaeck het concept van het spiegelpaleis of de viewmaster waarbij de dichter zichzelf als talloze andere personages weerspiegeld ziet. Nochtans valt de schaar op, als voorwerp ('Niet dat gedoe met handjes en een schaar'),⁹ als middel tot fragmentatie ('in mijn hoofd de kermende touwen losknijpt zodat ik / een schip op drift ben'),¹⁰ als de 'snijbloem' die herhaaldelijk opduikt en het vergankelijke van het schone visualiseert en als de castratie ('[...] / Castratie';¹¹ 'Rein moet ik worden als haar schort; arduin / staat van mijn vel te lezen nu ze buigt naar mijn geslacht. / Een wolkje lachgas blaast ze: hoeveel bloemen ik wel ken?')¹²). De spiegel hoort, zoals het palindroom in de titel verradt, bij *Otto. De juwelen het geweld het geweld de juwelen* (1989); het debuut *Obsidiaan* (1987) stond in het teken van de stier en de matador en in *Witte bloemen* (1991) ging Baudelaire onder het mes. In het midden van het pentagram staat de onthoofding, dikwijls weergegeven via de Bijbelse Salome. Verhelst plaatst er zijn debuutroman *Vloeibaar harnas* (1993) naast waarin kwistig wordt omgesprongen met onthoofde hondjes en ananassen op zilveren schalen. *De boom N* (1994) verscheen na *Jonge sla* en ontbreekt op de tekening maar kan daar rustig bij de onthoofding staan: 'Je begint te zwemmen. / Je wordt niet door het wateroppervlak onthoofd; / het is het andere deel dat, weggesneden, trappelt.'¹³ De bundel moet ook het pentagram onthoofden, onbruikbaar maken; in het Latijnse slot is het woord 'nihil' flink vertegenwoordigd. De Nederlandse versie eindigt niet met een punt maar met 'want', waarna het begin weer kan volgen in de eindeloze cirkel van de slang die in haar eigen staart bijt: 'Zoals de boa zichzelf bij zichzelf / naar binnen zuigt en zodoende zichzelf opheft'.¹⁴ Ook dat is een manier van onthoofden.

Het bleek niet genoeg om het pentagram te ontbinden. Daarvoor moest de explosie van *Verhemelte* (1996) zorgen, waarin Icarus neerstort en opstijgt en het begin al een einde uitdrukt: 'Dit is het einde / van wat in de zeventiende eeuw / ontkiemde'. Met 'Pieter Breugel' als slotwoorden, vormt die zeventiende eeuw tevens het einde van de bundel. Opnieuw vallen kop en staart samen. Vervaeck associeert de zeventiende eeuw met 'het rationele mens- en wereldbeeld, het geloof in de begrijpbaarheid van alles'¹⁵ dat tenietgedaan wordt door de cirkelvorm. Die cirkel moet het pentagram laten doldraaien en het, met behulp van de talrijke explosies

doorheen de bundel, ontbinden. In het feestnummer van *De Revisor*, waarin werd onderzocht in hoeverre de literatuur een toekomst heeft, verklaarde Verhelst zichzelf definitief dood als dichter: '~~peter verhelst~~ poète-s. (*1987-1997)'.¹⁶ De afscheidstekst van de 'poète suicideur' bevatte een nee aan de poëzie, een ja aan het proza. Vijf jaar later lijkt Verhelst de doorhalingen ongedaan te maken: voor de festiviteiten rond Brugge 2002 schreef hij een begeleidend gedicht, in *Dietsche Warande & Belfort* publiceerde hij gedichten naar aanleiding van choreografieën van Anne Teresa De Keersmaecker¹⁷ en er verscheen een nieuwe bundel, *Mondschilderingen* (2002) waarvan het niet echt duidelijk is of het nu gaat om poëzie of om proza. De schaarse respons kan, voor zover die niet te wijten is aan voornoemde overkill, erop wijzen dat het dunne boekje als poëzie wordt ervaren.

Verhelsts poëzie is af maar blijft zich vertakken. Hetzelfde geldt voor het pentagram. Ongeveer gelijktijdig met *Verhemelte* verscheen de roman *De Kleurenvanger*, Verhelsts meest rigoureuze uitwerking van zijn pentagram. In een interview¹⁸ wijst hij erop dat de jongen langs de lijnen van een pentagram vijf steden bezoekt en vertelt hij tevens dat *Verhemelte* bedoeld was om zijn poëzie kapot te maken. Wat hij in de poëzie opblaast, bouwt hij op hetzelfde moment op in het proza. De Icarusfiguur die in *Verhemelte* op diverse manieren ontploft, neerstort en de einder in gekatapulteerd wordt, reist in *De Kleurenvanger* langs Europese steden en wordt geconfronteerd met mensen, kunstwerken en verhalen waarin om de haverklap de pentagramsymbolen opduiken.¹⁹ Hoewel een aantal recensenten de boeken samen besprak, is er niemand die de tegenstelling tussen afbraak en opbouw van het pentagram vermeldde, evenmin werd verwezen naar de dubbelrol van Icarus.

'Geloof me, ik ben een gedicht.'

Verhelsts structuurmanie vormt een welkom houvast te midden van alle heftige beelden, kleuren en bloemen die de lezer non-stop op zich afgevuurd krijgt. De woordenstroom wordt dikwijls ervaren als gewelddadig en nihilistisch terwijl er evengoed iets ongebreideld vitaals van uitgaat. Het vitale schuilt niet enkel in de woordenspuwerij, in het driftige ritme en de opzweepende zinsbouw van imperatieven en vragen maar vooral in het hoge gehalte aan gebeurtenissen. Als de dichter het over dromen heeft, bedenkt hij: 'maar wat is een droom? / Het palindroom van moord.'²⁰ Wat normaal gezien beschrijving van de setting is, wordt bij Verhelst een gebeurtenis: 'De lucht leeft van ongedierte; de maan versmalt, / gaat liggen in een mes'.²¹ Gebruikt de dichter werkwoorden met een algemene betekenis, dan worden de handelingen gespecificeerd: de maan gaat niet zomaar liggen, ze gaat liggen in een mes. De weinige passieve constructies zijn voorzien van een handelend voorwerp zodat de nadruk toch in de richting van het actieve verschuift: 'of de distel / mijn buik in getrokken werd door iemand / die aan de smalle, hysterische pols van Schiele vastzat.'²² De personificaties en de verwijzingen naar het

lichaam sorteren een gelijkaardig effect: 'Donkerblauw zat zo boos te kijken / dat lood zich in blokken lucht liet stapelen.'²³ Ook de structuren kunnen als gebeurtenissen worden gelezen: 'alsof er een structuur bestaat / alchemie, religie, sodomie die zich door haar natuur / aan mij oplegt: verblinding: bloed dat in gouden tranen / langs mijn kin biggelt'.²⁴ *OTTO* is opgebouwd als een spiegelstructuur en *De Boom N* barst van de semi-structuuraanduidingen. De gedichten zijn gescheiden door een visualisering van het brailleschrift. Alle woorden samen vormen de Nederlandstalige tekst die als verklaring wordt afgedrukt bij het Latijnse slotgedicht. Het is alles nutteloos want noch blinden, noch zienden kunnen iets aanvangen met de vijfpuntige – hoe kan het ook anders – ministerretjes. Het ordeningsprincipe kan poëticaal worden geïnterpreteerd als een sneer naar wie krampachtig naar samengang en afgelijnde inhouden zoekt. Als de structuur nutteloos is, wat impliceert dat voor de betekenis? Op die manier krijgen de structuren de allure van acties: ze ondervragen en verwerpen de traditionele poëzie. De lezer ziet ze als het ware voor zijn ogen 'gebeuren', veeleer dan dat ze er zijn als onaantastbaar principe.

In een lang essay leest Stefan Hertmans de poëzie van Verhelst in het kader van het sublieme, waarbij hij onder meer verwijst naar de invulling van Lyotard. Die stelt de gebeurtenis centraal: 'Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement: qu'il arrive...'²⁵ Voor we de vraag kunnen stellen wát er gebeurt, moet er iets gebeuren en de vraag daarnaar valt samen met de gebeurtenis zelf. Met de gebeurtenissen gaat een zowel positieve als negatieve verwachting gepaard en die noemen we het sublieme. Het was de kunstenaar Barnett Newman die met zijn fameuze uitspraak 'The Sublime is Now', de term in het onmiddellijke nu van de gebeurtenis situeerde: 'L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci: qu'il arrive (quelque chose)'.²⁶ Hertmans wijst erop dat gebeurtenissen bij Verhelst ontsnappen aan de rede omdat ze 'spiegelbeelden van een droomervaring worden die zelf haast geen verdere uitleg verdragen, alleen lectuur.'²⁷

Wát er nu precies gebeurt, lijkt bijzaak of beter, lijkt thuis te horen bij de dromen en verlangens terwijl de werkelijkheid zich ophoudt in de actie zelf en moeilijk aan de gedichten te ontfutselen is. Ogenschijnlijk schuilt ze in referenties naar historische figuren en kunstwerken, maar dat is een werkelijkheid die verhaal geworden is. Wat er in deze poëzie uiteindelijk echt gebeurt, is de poëzie. Zoals Lyotard de gebeurtenis van het kunstwerk in het doek en de kleuren legt, schuilt het 'nu' bij Verhelst in het gedicht. In *Verhemelte* komt dat besef ostentatief in de tekst bovendien:

Geloof me, ik ben een gedicht. Een gedicht is kunst.
Kunst is schoonheid. Schoonheid is waarheid. Alleen de zon
morrelt wat aan je vlees en maakt je harnas week, stroomt in
je leeg tot je in je eigen vloeibaarheid ligt, doorschoten
van stralend witte aders.

In het aanschijn van de realiteit (de zon) toont het gedicht zich veranderlijk: de gebeurtenis nestelt er zich in en maakt de vaststaande theorieën over kunst, schoonheid en waarheid tot slappe kost. Die laatste bundel bevat voor het eerst ook een reflectie op de taal:

Is de regisseur gestorven?
Kan de taal zelfmoord plegen?
Heeft de zon een bewustzijn?
Zo retorisch hebben wij onszelf niet eens kunnen bedenken,
desgevolg moet er
toch iets van aan zijn.
[...]
Of taal zelfmoord kan plegen? Iedereen
doet zijn best om het allemaal te bevatten. Is het mogelijk
taal te gebruiken zonder historisch besef? Als
vegetatie?²⁸

Samen met het talige is het poëtische gekomen: 'Je nam je voor gedichten te schrijven / die, op hun kant gezet, een hartslag zouden weerkaatsen.'²⁹ Misschien heeft juist de intrede van het gedicht en het taalobject zelf in deze poëzie, het einde ervan betekend, heeft de zelfreflectie het zicht op de zuivere gebeurtenis belemmerd.

Naar adem spakkend

Van de structuren en gebeurtenissen is in de receptie in de dag-en weekbladpers weinig terug te vinden. Zowel in Noord als Zuid ligt de nadruk trouwens op proza. In de weinige ruimte die aan poëzie wordt besteed, komen voornamelijk de vaderlandse dichters aan bod, bij voorkeur uit de *mainstream*. Alle verhoudingen in acht genomen, krijgt Peter Verhelst behoorlijk veel aandacht, zij het dat die in het Noorden sterk is toegenomen sinds hij proza is gaan schrijven. Als debuterend dichter (bij Manteau) kreeg hij in de Vlaamse pers relatief veel respons, niet alleen in de literatuurbijlagen en in enkele literaire tijdschriften maar ook in kranten die minder aandacht aan literatuur schenken.³⁰

Nederland bleef onwetend van zijn bestaan, op een sporadische recensie na; van nominaties kon al helemaal geen sprake zijn, terwijl Verhelst in Vlaanderen begin jaren negentig de Nieuwe Yangprijs (voor *Otto*), de poëzieprijs Jan Vercammen, de Prijs voor Letterkunde van de provincie West-Vlaanderen en de Paul Snoek-prijs (allemaal voor *Obsidiaan*) en de Dirk Martensprijs (voor *Verhemelte*) wegkaapte. In het Noorden wordt met enig *dédain* naar het Vlaamse circuit gekeken. Symptomatisch daarvoor is de opening die Rob Schouten zijn recensie van *Master* meegaf: 'Opmerkelijk, een in Nederland vrijwel onbekende Vlaming met toch al

weer vier dichtbundels achter zijn naam, die plotseling bij een Nederlandse uitgever opduikt: Peter Verhelst, met *Master*. Eenmaal een Nederlandse uitgever zegt meer dan het waslijstje Vlaamse prijzen dat ook deze Verhelst, zoals al zijn landgenoten, inmiddels in de wacht heeft gesleept. Nieuwe Yangprijs, Paul Snoekprijs, Jan Vercammenprijs: je snapt niet dat ze ze nog steeds allemaal willen hebben. Hoe [het] ook zij, de voorafgaande poëzie van Verhelst [...] zal de gemiddelde Noord-nederlandse lezer wel ontgaan zijn [...]. Verhelst schrijft het soort gedichten waarvoor in Nederland nooit veel empoel is geweest, ze leunen overduidelijk tegen de surrealistische traditie aan, zijn op een drukke en kleurrijke wijze hermetisch en zouden zonder de poëzie van Hugo Claus en Hughes [sic] Pernath misschien moeilijk denkbaar zijn.' Vervolgens duwt Schouten de dichter in het kamp alwaar 'de Zuidnederlandse hebbelijkheid der mateloosheid' wordt beoefend en bekijkt hij nog vlug de thematiek van de bundel om die als te eenzijdig en gratuit te beoordelen. Dat de Vlaamse appreciatie de Noord-Nederlanders ontgaan is, komt natuurlijk ook door de beperkte aandacht in de literaire pers en het gebrek aan respons in de Nederlandse literaire tijdschriften.³¹

De vraag is wat het belang is van kwantiteit. Veel recensies en vermeldingen zorgt voor naambekendheid maar zoals gezegd kan daarmee ook een overkill ontstaan. Een reden om te twijfelen aan het belang van kwantiteit is dat sommige bevindingen in verband met Verhelsts werk ijverig worden overgenomen. In de beginjaren is het woord *decadent* niet weg te denken, later heeft het plaatsgemaakt voor *lichamelijkheid*. Sommige uitspraken keren bijna letterlijk terug: 'Vorm is voor Verhelst essentieel', constateert Vervaeck in zijn overzichtsstuk uit 1997; 'Voor Verhelst is vorm is [sic] essentieel' echoot Patrick Peeters drie jaar later in het essay ter gelegenheid van de F. Bordewijk-prijs voor *Tongkat*. Focussen de Zuidelijke critici zich op de vorm, de Noorderburen snakken geregeld naar adem. Rob Schouten was de eerste die het probleem ten tijde van *Master* signaleerde: 'de onbevangen lezer moet bij deze poëzie het gevoel hebben dat hij geen adem kan halen'.³² Twee jaar later beschrijft hij *De Boom N* als 'uiterst adjectieve poëzie waarin je naar adem snakkend rondloopt'.³³ Later slaat het verstikkende gevoel over op Arjan Peters die er zowel bij *Tongkat* als bij *Zwellend fruit* aan lijdt.³⁴ Ook Arie Storm wijst op het probleem: 'Daar komt nog de stijl van Verhelst bij. Die is in al zijn zintuiglijkheid wel bijzonder, maar al die korte zinnetjes hebben ook iets kortademigs. Eén fysieke reactie roept Verhelst bij de lezer in elk geval op: hij beneemt je door verstikking de adem. Wat het claustrofobische gevoel dat je aan zijn boeken overhoudt versterkt'.³⁵ De enige die in Vlaanderen gewag maakt van ademnood is Peter Jacobs, maar dan in de positieve zin van 'actief leesplezier'.³⁶ Wel is een vermenging van bewondering en irritatie schering en inslag maar dat gevoel komt ook in het Noorden voor. Met een dergelijke eensgezindheid omtrent de effecten en neveneffecten van Verhelsts oeuvre lijkt het niet de moeite waard om recensies te gaan tellen. Meer gewicht in de schaal brengen langere artikels en het volledig aan Verhelst gewijde *Bzzlletin*-nummer (2001) dat in die categorie opvalt vanwege het hoge aan-

tal zeer kritische, zelfs minder positieve benaderingen. De tikfout in de inleiding waardoor er 'reactie' staat in plaats van 'redactie', wordt door de inhoud bevestigd.³⁷

Verder valt dat op, wat niet geschreven is. Zo is Guus Middag gedurende het decennium waarin Verhelst poëzie publiceerde, zeer productief geweest als poëzierecensent voor *NRC Handelsblad* maar bestaat er geen enkel stuk van zijn hand over Verhelst. Hetzelfde geldt voor de poëziecritici Gerrit Komrij en Hans Warren in het Noorden en Herman De Coninck in het Zuiden. In hun spectrum komen overigens nauwelijks dichters voor die als postmodern gelden. De Coninck waagt zich al eens welwillend aan moeilijke dichters als Faverey of Ouwens, Komrij behandelt Duinker, Oosterhoff en zowaar ook Vlaming Holvoet-Hanssen³⁸ maar de dichters die als de 'eerste generatie' worden gepercipieerd ontbreken. Ook in de lange lijst treffers die LITEROM geeft bij Hans Warren is nauwelijks een postmoderne dichter te vinden. Dat Verhelst zo dikwijls ontbreekt kan tegelijk institutionele redenen hebben. Hij publiceerde zijn poëzie aanvankelijk in België, bij Manteau, en later bij het Nederlandse Prometheus, een huis dat niet geldt als gerenommeerd poëzie-uitgever.³⁹

Ook interessant zijn de collega's waarmee Verhelst wordt geassocieerd. In zijn beginperiode circuleert Hugues C. Pernath,⁴⁰ later komen er andere associaties. Vooral Noord-Nederlandse recensenten zoeken een manier om dichters onder te brengen bij soortgenoten, terwijl men in Vlaanderen tracht duidelijk te maken wat er in deze poëzie aan de hand is, dikwijls via het blootleggen van metaforische complexen en structuurspelletjes en via Verhelsts voorgaande werk.⁴¹ Rob Schouten denkt aan Claus, Pernath, Jotie 't Hooft en in de verte aan Dirk van Bastelaere, een paar jaar later vergelijkt hij Verhelst met de 'hyper-hermetische schrijver Lucas Hüsgen'. Rob van Erkelens noemt Verhelst een 'postmodern romanticus'.⁴² Vooral de medewerkers van *Vrij Nederland* verwijzen graag terloops naar Verhelst en dat in opvallende combinaties: 'dichters als Peter Verhelst, Nachoem Wijnberg en Tonnus Oosterhoff' (Annemiek Neeffjes),⁴³ 'Enerzijds heb je dichters, zoals Tonnus Oosterhoff, Nachoem Wijnberg, Peter Verhelst [...]' (Rob Schouten),⁴⁴ 'Maar in de Nederlandse literatuur ontstaat zo langzamerhand wel een strominkje van schrijvers, waartoe in ieder geval Peter Verhelst en Tonnus Oosterhoff behoren, die in hun werk het schemergebied opzoeken van de metamorfose [...]' (Annemiek Neeffjes).⁴⁵ De grootste gemene deler van de drie geciteerde dichters lijkt mij dat ze onvergelijkbaar zijn. Ze hanteren een compromisloosheid die opvalt in het poëzielandschap maar dat doen nog wel meer auteurs. Wel is het frappant dat Verhelst naast twee Nederlanders mag prijken: dat wijst op een tamelijk brede naambekendheid in het Noorden.

De coming man gecanoniseerd

Pogingen om Verhelsts poëzie, al dan niet theoretisch, te kaderen zijn zeldzaam. Stefan Hertmans' tekst over het sublieme is zowat de enige. Andere overzichtsartikelen behandelen elke bundel afzonderlijk – Patrick Peeters in *KLL* en Vervaeck in *Ons Erfdeel* – beiden met veel nadruk op structurering en metaforiek. Peeters voegt daar een, het *Kritisch Literatuur Lexicon* typerende, algemene situering aan toe waarbij beknopt het postmodernisme en een aantal andere dichters worden aangeraakt. Ron Elshout stapt in *Bzzlletin* af van een chronologisch overzicht, ten voordele van een centraal beeld om Verhelsts poëzie te duiden, de fractaal, en voegt daar een trits vergelijkingen aan toe met een aantal grote namen uit de overigens eenzijdig Noord-Nederlandse poëzie.

De term postmodernisme valt wel vaker, zij het doorgaans in de context van Verhelsts proza. Thomas Vaessens zoekt een postmoderne leesstrategie voor *Tongkat*,⁴⁶ Marc Reugebrink bekijkt in hoeverre de prozaïst Verhelst postmodern is en wat de ethische consequenties daarvan zijn⁴⁷ en in recensies wordt Verhelst dikwijls zonder pardon ondergebracht in het postmoderne kamp: 'Voor hij het puistenstadium was ontgroeid, werd de coming man gecanoniseerd in het kader van de postmodernistische golf die Vlaanderen en Nederland aan het begin van dit decennium overspoelde.'⁴⁸ Wat dat postmodernisme precies behelst, laten de meeste recensies in het midden. De clichématige opvatting dat de werkelijkheid niet bestaat overheerst: 'Op deze manier lijkt Verhelst – heel postmodern – te benadrukken dat ons leven in wezen een verhaal is.'⁴⁹ Af en toe wordt één item toegelicht: 'Het postmoderne denken maakt zich nogal sterk dat er geen lichaam bestaat, behalve de voorstelling die we ervan hebben.'⁵⁰ Met betrekking tot de poëzie, lijkt de term minder ingeburgerd. In recensies van Verhelsts dichtbundels is hij nauwelijks te vinden,⁵¹ in overzichtstukken als dat van Elshout evenmin. Nochtans was diezelfde Elshout in datzelfde *Bzzlletin* ooit één van de eersten die in Nederland over postmoderne poëzie schreef.⁵² Daarin formuleerde hij, aan de hand van een 'kleine postmodernistische canon' met onder meer Erik Spinoy, Dirk van Bastelaere en Verhelst, een aantal criteria voor dergelijke poëzie. Die keren in zijn overzicht van Verhelsts poëzie stuk voor stuk terug, al benoemt hij ze niet als postmodern: de verstoorde relatie tussen taal en werkelijkheid,⁵³ intertekstualiteit, een onsamenhangend beeld van de werkelijkheid dat zich uit in open structuren of schijnstructuren.⁵⁴ Verhelsts werk maakt een klassieke vorm van interpretatie bijgevolg onmogelijk. Dat beweerde ook al Jeroen Overstijns naar aanleiding van *De Kleuren-vanger* en *Verhemelte*⁵⁵ en dat demonstreerde menig recensent.

Een uitzondering op de postmoderne golf vormt Stefan Hertmans, die in zijn tekst over het sublieme Verhelst als niet postmodern beschouwt: 'Verhelsts poëzie plaatst zich dan ook buiten de vaste poëtologische normen van wat inmiddels postmoderne poëzie wordt genoemd, ze is al evenmin uit op sterke regels, op maakwerk of existentiële betekenissen, op het behagen van de literair gevormde lezer, op intertekstuele inkapselingen of wat dan ook, ze doet "haar eigen ding" obsessio-

neel en heeft geen enkele ambitie om klassiek te worden, zich aan of in te passen, haar kader te verantwoorden of wat dan ook.⁵⁶ Het gevolg van deze aanpak is, aldus Hertmans, dat de lezer 'in de eenzaamheid van zijn eigen beperkte interpretaties gestort' wordt, ten prooi aan tegenstrijdige indrukken. Het is bijzonder vaag wat die normen van het postmodernisme wel mogen wezen. Het eerste 'dan ook' verwijst wellicht naar de vorige alinea waarin Hertmans vaststelt dat bij Verhelst een *frame* ontbreekt waarbinnen de tekst kan worden gesitueerd, zelfs de verwijzingen naar kunstenaars en kunstwerken onttrekken zich aan het referentiële. Nochtans lijkt dat een reden om Verhelst juist binnen het postmodernisme te situeren.

In het *Kritisch Literatuur Lexicon* besluit Patrick Peeters zijn in november 2001 herziene overzichtstekst met de constatering dat 'de kritiek' Verhelst heeft ingelijfd bij 'de jonge "postmoderne" generatie in Vlaanderen', waaraan hij toevoegt: 'Mischien moet dat algemene begrip "postmodernisme" in het geval van Verhelst wel verengd worden tot "esthetisch postmodernisme"'. Redenen voor die toeschrijving waren de zeer diverse inspiratiebronnen en raakpunten van Verhelsts werk met alle takken van de kunst, en daarnaast 'het gebruik van bestaande kunstwerken als aanleiding voor het ontstaan van nieuwe gedichten, het spel met spiegels en het schrijven over schrijven'.⁵⁷ Weliswaar heeft het *KLL* in eerste instantie geen essayistisch maar een informerend en educatief doel maar ietwat meer duiding omtrent die toewijzing ware niet overbodig. Bovendien is metafiction niet een uitgesproken esthetische invalshoek en kunnen spiegelingen veeleer ethisch worden gelezen. Verhelst kreeg wel vaker het adjectief 'esthetisch' toebedeeld, meestal met een negatieve bijmaak want de schoonschrijverij zou een ethisch perspectief verhinderen. Marc Reugebrink miste een ethische laag en Bert Bultinck ergerde zich in *Yang* te pletter aan *Tongkat* omdat Verhelst er niet in slaagt zijn beelden te laten ontploffen. Waarom dat überhaupt noodzakelijk zou zijn en waarom Verhelst zijn metaforen niet volgens de fractaolvorm eindeloos mag laten verdelen en vermenigvuldigen, vermeldt Bultinck niet. Wat nochtans telt, lijkt mij, is of die keuze literair interessant is, niet het welslagen van een door de recensent opgedrongen premisse. Eén van de redenen voor het mislukken van de roman is volgens Bultinck de botsing met de realiteit en de geschiedenis. Die mislukt omdat Verhelst te esthetisch werkt: 'Ook de meer mensonterende *glowing icons* uit de geschiedenis worden netjes, esthetisch ingelijfd. Dat kan geen inzicht, shock of morele verontwaardiging opwekken in een boek waar alles sowieso al geësthetiseerd is. Alleen een ander, factischer register zou, volgens de bovenstaande explosie-logica, die reële iconen moeten doen ontploffen, of toch minstens openbreken'.⁵⁸ In feite negeert Bultinck wat in *Tongkat* gebeurt: het boek beweegt zich volledig op het spoor van iconen. Alles wordt icoon en elk icoon komt op losse schroeven te staan, wat ethisch te lezen is. Wat hier eigenlijk op het spel staat, is een literaturopvatting waaraan vanuit de *Yang*-hoek een grondige afkeer voor alles wat naar esthetiek ruikt, ten grondslag ligt. Het leverde Bultinck in *De standaard der letteren* lovende woorden op van tijdschriftredacteur Erik Vissers.⁵⁹

In één adem

De expliciete indeling bij het 'esthetisch postmodernisme' kwam er al eerder, in een niet-Verhelst context. In een polemische recensie voor *De Morgen* maakte Dirk van Bastelaere brandhout van debutant Paul Demets. Van Bastelaere schiet met scherp en richt en passant ook wat pijlen op Verhelst: 'Dat een dichter als Paul Demets er blijkens zijn eerste bundel van uitgaat dat "goede" poëzie vooral formeel goede poëzie is, maakt hem de facto tot epigoon. Maar daarin staat hij niet alleen, want ook de laatste jaren was het al merkbaar: bepaalde dichters, Peter Verhelst voorop, brengen de problematiek van de postmoderne poëzie tot een aantal verbale gymoefeningen terug. Voor hen is retorisch vuurwerk belangrijker dan het (al dan niet impliciete) kritische discours dat de authentieke postmoderne poëzie voedt, en haar tegelijk aan de wereld en de geschiedenis bindt. [...] Om hun hedendaagse formalisme te rechtvaardigen, grijpen deze epigonen terug op begrippen als simulatie en betekenisimplosie, al moeten die alleen maar de sterilitet en het kritische onvermogen van hun poëzie verdoezelen. Het postmodernisme dat mij interesseert is een ethisch postmodernisme, dat onderzoekt in hoeverre de kritische rationaliteit ons in staat stelt om, zelfs in poëzie, de machtsverhoudingen en hun representatie in de taal te onderzoeken en te ondermijnen. Uiteindelijk is dat een politiek standpunt.'⁶⁰ Van Bastelaere doet een aantal opmerkelijke uitspraken. Ten eerste heeft hij het over 'de laatste jaren', terwijl Verhelst als dichter debuteerde in 1987 – amper drie jaar na Van Bastelaere – en hij ten tijde van de recensie niet meer als dichter actief was. Bovendien stonden Verhelst en Van Bastelaere in 1989 samen in het *Zeven poëtica's* nummer van *Yang*, wat natuurlijk niet een keuze was van Van Bastelaere maar van de redactie.⁶¹ Toch is het in die zin moeilijk om Verhelst zomaar als epigoon te bestempelen. Van Bastelaeres uitval komt echter in een ander licht te staan als we de voor- en nageschiedenis ervan bekijken. Eigenlijk reageert hij op Demets' tekst 'De sirenes van de poëziepolitie', waarin die een balans opmaakt van de poëziekritiek. Aanleiding dáárvor vormde dan weer de rubriek 'De poëziepolitie' in het tijdschrift *De Vlaamse Gids*, toentertijd gerund door onder meer Van Bastelaere, Spinoy en Patrick Peeters, welke laatste de genoemde rubriek verzorgde. Demets ziet bij critici als Jos Joosten, Peeters en Van Bastelaere een controledwang die hij niet kan appreciëren, al juicht hij dan weer toe dat ze 'de weg vrijmaken voor andere dichters en poëtica's'.⁶² Van Bastelaere beschouwde dat in zijn recensie als 'op twee, drie paarden tegelijk' wedden.⁶³

Er ontspon zich een discussie die hier minder van belang is⁶⁴ maar in een lezersbrief wees Van Bastelaere op een institutioneel aspect: 'Want na de dood van Herman de Coninck – en nu ook Hugo Brems zich enigszins op de achtergrond lijkt te hebben teruggetrokken – staat het middenveld, de Leerstoel voor Verzoenende Poëziekritiek vacant.'⁶⁵ Misschien heeft ook de expliciete afwijzing van Verhelst een eerder literair-sociologische grond?⁶⁶ Immers, ook in 'De sirenes van de poëziepolitie' werd Verhelst vermeld, en wel in een veelzeggende context: 'Ondanks de

gemakkelijke neiging van de criticus om dichters met een verschillende poëtische praktijk bijeen te vegen tot een groep of een generatie, lijken intrigerende dichters als Erik Spinoy, Dirk van Bastelaere, Stefan Hertmans en Peter Verhelst en de belangrijke debutanten Paul Bogaert, Bart Meuleman en Miguel Declercq toch hun fascinatie voor de complexiteit van de taal als betekenisdrager en als wegwijzer naar de werkelijkheid, omdat Dé Werkelijkheid niet bestaat, met elkaar te delen. Hun poëzie is daarom in essentie onzuiver'.⁶⁷ De vier dichters uit het 7 *Poëtica's-nummer* van *Yang* worden hier in één adem genoemd. Dat zal Van Bastelaere, met zijn uitgesproken mening over Verhelst, niet zijn bevallen, wat hij vervolgens liet merken in zijn tekst over Demets.⁶⁸ Hoe anders de verhoudingen tussen Van Bastelaere en Verhelst door anderen dan Van Bastelaere zelf worden ingeschat, mag blijken uit een aantal rijtjes: 'Het poëtica-nummer [van *Yang*] toont aan dat er een veel diepere band bestond tussen dichters als Hertmans, Spinoy, Van Bastelaere en Verhelst dan tussen de Nijhoff-familie'.⁶⁹ 'In die zin lijkt ze [namelijk de poëzie van Peter Holvoet-Hanssen] een stap verder te gaan dan die van Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy of Peter Verhelst'.⁷⁰ Laatstgeciteerde opsomming is afkomstig van Paul Demets en dateert van voor de heisa rond zijn eigen bundel.

Dat Verhelst niet wordt geapprecieerd door de Vlaamse postmoderne kern is inmiddels duidelijk. Enkel Hertmans liet zich in positieve zin uit over zijn werk en fungeert overigens dikwijls in opdrachten en dankwoorden bij Verhelsts boeken. Veel van de tegenstand in Vlaanderen valt te situeren rond het tijdschrift *Yang*: de ergernissen van oud-redacteur Tom Van De Voorde en redacteur Bert Bultinck en de vraagtekens van kersverse redacteur Marc Reugebrink, die overigens ook in het 7 *Poëtica's-nummer* stond. Ten tijde van Van Bastelaeres redacteurschap was de afkeer nog niet zo ostentatief; Vervaeck die toen ook redacteur was, is zelfs altijd positief gebleven. Er is nog meer nuance nodig: de veel jongere oud-redacteur Jeroen Overstijns had in een aantal recensies voor *De Standaard der Letteren* flink wat voorbehoud maar toonde zich tegelijkertijd gematigd positief⁷¹ en in het eerste nummer van 2002 bekeek Tom Van Imschoot Verhelsts novelle *Memoires van een lui-paard* als een illustratie van wat voor hem de kern is van de literaire ervaring: 'een ontredderend gevoel van overbodigheid'.⁷² Van Imschoot licht zijn stelling toe aan de hand van het werk van Boon met een klein uitstapje naar Verhelst om aan te tonen dat het overbodige niet noodzakelijk impopulair is. De teneur is neutraal, door de positie naast Boon zelfs eerder positief.

Misschien schuilt daar wel de kern van de wrevel: in een onvrede met de vage invulling van het postmodernisme, een probleem dat zich hoofdzakelijk voordoet bij Vlaamse dichters omdat zij vaak met de term worden bestempeld. Zo kreeg de discussie rond authentieke postmodernisten en na-apers onlangs een onverwacht staartje toen Erik Spinoy zijn ongenoegen uitte over de poëziekritiek van de Noord-Nederlandse criticus Koen Vergeer, die al jaren voor de Vlaamse krant *De Morgen* schrijft en die door Demets in het middenveld van de open benadering werd gesitueerd. Die had de debuutbundel van literatuurwetenschapper en *Yang*-

redacteur Geert Buelens – door Demets ingedeeld bij de postmoderne critici – met enig misprijzen bejegend en netjes ondergebracht in het postmoderne kamp, bij ‘kameraad Spinoy’.⁷³ Spinoy verwijt de criticus een eenzijdig beeld van de postmoderne poëzie: ‘Wat bedoelt Vergeer nu precies met postmoderne poëzie? Het antwoord is van een aandoenlijke eenvoud: Vergeer klutst inderhaast een paar dichters (Verhelst, Van Bastelaere en Spinoy) samen van wie de poëzie een tijdlang zekere gemeenschappelijke trekken heeft vertoond, maar die inmiddels allang hun eigen weg zijn opgegaan. Die onderlinge verschillen moffelt hij echter weg, zodat hij een karikaturaal beeld van het “Vlaamse postmodernisme” kan ophangen, met als vermeende kenmerken onder meer: trendy gewichtigdoenerij, opgeklopte ontoegankelijkheid en abstracte cerebraliteit.’⁷⁴ Reden is dat Vergeer de beweging wil discrediteren en dat terwijl volgens Spinoy anno 2002 ‘het debat over die term inmiddels al bijna een decennium geleden stilletjes is uitgedoofd.’ Alleen al Vergeers recensie en Spinoy’s reactie bewijzen dat het debat nog regelmatig opflakkert, in Vlaanderen tenminste, want de Nederlanders nemen enkel deel in de Vlaamse pers.⁷⁵

Misschien is het in die context niet verwonderlijk dat juist Nederlanders hebben gewezen op een aantal ethische aspecten van Verhelst’s werk. De dichter Lucas Hüsgen ziet wel degelijk een maatschappelijke relevantie. In het Verhelst-nummer van *Bzzlletin* zet hij zich af tegen het beeld dat Hertmans creëerde in *De Gids*, waarin hij een te esthetische benadering las, als zou het postmodernisme een ‘genoeglijke vorm van esthetiek’ zijn, ‘bloemetjesbehang bij een moordpartij.’⁷⁶ Daartoe onderzoekt hij de topos van de ‘hortus conclusus’ in *De boom N*. Hij ziet een dialoog met de literaire en de christelijke traditie rond de afgesloten tuin, die doorgaans politiek getint was. Zo ook bij Verhelst. Als voorbeeld kiest hij een aan AIDS lijdende asielzoekster die werd behandeld maar vervolgens werd teruggestuurd naar Afrika, waar haar levensverwachting meteen decennia afnam: ‘Het is mogelijk dat Verhelst met *De boom N* op die mentaliteit commentaar geeft – dat hij om die reden de lezer tot ziende blind verklaart. Dat hij om die reden ook de lezer tracht te doordringen van een besef van zijn funeste verlangen naar vergetelheid.’⁷⁷ Hüsgen drijft zijn conclusies in verband met het Nederlandse paarse kabinet tamelijk ver, maar is wel één van de weinige essayisten die over de muur van het esthetische standpunt kijkt. In het besluit van zijn artikel over *Tongkat* noemt Thomas Vaessens het boek wel degelijk ‘verankerd in de sociale en politieke werkelijkheid’ maar het engagement is enkel zichtbaar ‘voor wie oog heeft voor Verhelst’s uitgekende literaire spel’.⁷⁸

Opvreten of uitspuwen

Misschien drukt T. van Deel in zijn recensie van *Zwellend fruit* nog het beste uit hoe het met de receptie van Verhelst is gesteld: ‘Over het werk van Peter Verhelst zijn

de meningen verdeeld. Er zijn er die hem op handen dragen en hem beschouwen als het grootste talent van Vlaanderen, andere weten met hem weinig raad en tasten in het duister wat betreft de betekenis van zijn werk.⁷⁹ Fervente voorstanders die veel van Verhelsts boeken recenseren zijn Bart Vervaeck in Vlaanderen, Annemiek Neefjes en Hans Goedkoop in Nederland. De negatieve oordelen tonen een grotere verdeeldheid. De Vlamingen die ik gemakshalve rond *Yang* situeer, irriteert een gebrek aan ethiek en een te eenzijdige poëtische visie en stijl. In Nederland wekt veelal de stijl afkeer vanwege zijn overdaad, niet vanwege een daarmee geassocieerde literatuur of esthetiek. Toch is er eensgezindheid in de opvatting dat er twee mogelijkheden zijn, zich overgeven of wegstijgen. Zoals Patrick Peeters het uitdrukt in de *Poëziekrant*: 'Verhelsts teksten plaatsen de lezer voor een verscheurende keuze: of zich overgeven aan het geweld en verdrinken in de spiegel, of de andere kant opkijken. Er lijkt geen ruimte te zijn voor een kritische tussenpositie. Dat maakt dat deze teksten een even provocerende als vrijblijvende indruk nalaten.' Beide opties, ofwel samen ofwel als apart oordeel, keren zowel in Noord als in Zuid terug en vinden in vele recensies een uitstekende demonstratie. Niettemin tonen langere teksten, zoals die van Vervaeck en Elshout, Hertmans en Hüsgen, dat afstand mogelijk is, zelfs zonder een streven naar objectiviteit. Uit polemieken zoals die rond de poëziepolitie blijkt dat er in poëziekritiek ook andere dingen dan poëzie alleen op het spel kunnen staan.

Opvallend is dat Verhelst zelf nooit deelneemt aan discussies en polemieken. Haast stoïcijns schrijft hij het ene boek na het andere, laat zich hoogstens iets poëtisch ontfangen in een interview maar heeft het nooit in polemische zin over andere literatuuropvattingen. Het lijkt bij hem een kwestie van te nemen of te laten of in de termen die eigen zijn aan zijn fysieke stijl: opvreten of uitspuwen. De manier waarop Verhelst die reacties in zijn schriftuur verwerkt, leidt de tekst naar andere contexten, via en over de muur van het esthetische. Kijk maar: 'Dit is niet mijn lichaam. / Drinkt het niet.'⁸⁰

Bibliografie

Bastelaere, Dirk van, 'Groeten uit de strafkolonie'. In: **Brems**, Hugo en **Geest**, Dirk de (samenstelling), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Acco, Leuven / Amersfoort, 1991, p. 221-226.

—, 'De tragiek van de epigoon'. In: *De Morgen*, 15 april 1999.

—, 'De Leerstoel voor Verzoenende Poëziekritiek'. In: *De Morgen*, 22 april 1999.

—, 'Het rijk der tekens'. In: *De Morgen*, 20 augustus 1999.

Brems, Hugo, 'De afwezigheid van zwart'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 133 (1988) 2 p. 142-145.

Brems, Hugo en **Geest**, Dirk de (samenstelling), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Acco, Leuven / Amersfoort, 1991.

Bultinck, Bert, 'De onthoofde revolutie'. In: *Yang* 36 (2000) 2, 172-178.

- Deel**, T. van, 'Zwellend fruit, rood als robijnen'. In: *Trouw*, 30 september 2000.
- Demets**, Paul, 'Peter Verhelst. Geschreven stiltes'. In: *Poëziekrant* 15 (1991) 4 p. 22-23.
- Demets**, Paul, 'Weg uit het lichaam. 'De Kleurenvanger' en 'Verhemelte' van Peter Verhelst: de droom om zichzelf om te bouwen tot een eeuwig draaiende machine'. In: *Knack*, 30 oktober 1996.
- Demets**, Paul, 'Knap op de koord: Peter Holvoet-Hanssen en Ilja Leonard Pfeijffer: uit de keuken van Van Ostaijen'. In: *Knack*, 2 september 1998.
- Demets**, Paul, 'De sirenes van de poëziepolitie'. In: *Knack*, 3 november 1998.
- Demets**, Paul, *De Papegaaienziekte*. Meulenhoff/Kritak, Amsterdam/Leuven, 1999.
- Dewulf**, Bernard, 'Een debutant en een ancien'. In: *De Morgen*, 1 april 1988.
- Elshout**, Ron, 'Een bont gezelschap. Over postmodernisme en poëzie'. In: *Bzzlletin* 26-241/242, 1997, p.105-115.
- Elshout**, Ron, 'Each man kills the thing he loves. Over de poëzie van Peter Verhelst'. In: *Bzzlletin* 31 (2001) 279, p. 58-72.
- Erkelens**, Rob van, 'Kermis in de hel'. In: *De Groene Amsterdammer*, 2 oktober 1996.
- Geest**, Dirk de, 'Witte bloemen voor een engel'. In: *Ons Erfdeel* 34 (1991) 5, p. 759-761.
- Gerbrandy**, Piet, 'Vrouwen met regelpanelen'. In: *De Volkskrant*, 3 september 1999. (Over *De bomen zijn paars en de hemel* van Peter Theunynck)
- Haerynck**, Jean-Paul Den, 'Peter Verhelst. De tekst als weigering en uitdaging'. In: *Poëziekrant* 18 (1994) 6 p. 21-22.
- Hertmans**, Stefan, 'Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst'. In: *De Gids* 160 (1997) 1, p. 22-34.
- Heumakers**, Arnold, 'Zwellend fruit: roman in sprookjes'. In: *NRC Handelsblad*, 22 september 2000.
- Hulle**, Jooris van, 'Peter Verhelst: de zachtheid in haar lichaam loog'. In: *De Poëziekrant* 13 (1989) 4 p. 2.
- Hüsgen**, Lucas, 'De gedichten van de Heilige Maagd'. In: *Bzzlletin* 31 (2001) 279, p. 73-79.
- Imschoot**, Tom Van, 'Het overbodige'. In: *Yang* 39 (2002) 1 p. 53-69.
- Jacobs**, Peter, 'Lezen in ademnood'. In: *Het Nieuwsblad*, 16-17 september 1995.
- Joosten**, Jos en **Vaessens**, Thomas, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning'. In: *Nederlandse Letterkunde* 7 (2002) 1, p. 1-27.
- Kregting**, Marc, 'De titel is het bewijs. Rob Schouten en de beeldvorming rond recente poëzie'. In: *Poëziekrant* 23 (1999) 3 p. 10-15.
- Lyotard**, Jean-François, *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Galilée, Paris, 1988.
- Neefjes**, Annemiek, 'Stalin: Stalin'. In: *Vrij Nederland*, 27 november 1999. (Over *De Joden* van Nachoem Wijnberg)
- Neefjes**, Annemiek, 'Op de vlucht voor de hapschaar: Anneke Brassinga's lof der dingen'. In: *Vrij Nederland*, 13 maart 1999.
- Overstijns**, Jeroen, 'De ruis is de kern. Het onverklaarbare universum van Peter Verhelst'. In: *De Standaard der letteren*, 20 mei 1999.
- Overstijns**, Jeroen, 'Ongebreideld teder. Beeldige sprookjes van Peter Verhelst'. In: *De Standaard der letteren*, 5 oktober 2000.
- Peeters**, Patrick, 'Leonard Nolens en Peter Verhelst. En serieuze zaken zeggen op een pathetische toon'. In: *Poëziekrant* 21 (1997) 2 p. 45-47.

- Peeters**, Patrick, 'De handel in illusies. Over Peter Verhelst'. In: *Jan-Campertprijsen 2000*, Vantilt, Nijmegen, 2000, p. 59-68.
- Peeters**, Patrick, 'Peter Verhelst'. In: Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Martinus Nijhoff, Groningen, november 2001.
- Perre**, Rudolf van de, 'Praal is trots verval'. In: *Ons Erfdeel* 33 (1990) 2 p. 284-285.
- Peters**, Arjan, 'Alles is transformatie en fragmentatie'. In: *De Volkskrant*, 7 mei 1999.
- Peters**, Arjan, 'Pamflet tegen de onttovering'. In: *De Volkskrant*, 29 september 2000.
- Pleij**, Sander, 'Op engagement zul je mij niet betrappen'. In: *De Groene Amsterdammer*, 20 november 1996.
- Reugebrink**, Marc, 'Het ruikt naar viooltjes'. In: *De Groene Amsterdammer*, 2 juni 1999.
- Reugebrink**, Marc, 'De hand in het vuur. Een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst'. In: Marc Reugebrink, *De Inwijkeling*. Meulenhoff, Amsterdam, 2002.
- Schouten**, Rob, 'Scharlaken hartjesmond rond zwartmetalpenis'. In: *Vrij Nederland*, 24 oktober 1992.
- Schouten**, Rob, 'Mijn gedachten jagen richtingloosheid na'. In: *Vrij Nederland*, 22 oktober 1994.
- Schouten**, Rob, 'Met Carlos en Wislawa in een tuinhuisje'. In: *Vrij Nederland*, 20 maart 1999.
- Spinoy**, Erik, 'De fantomen van Vergeer'. In: *De Morgen*, 29 mei 2002.
- Storm**, Arie, 'De wanhoop van een chaoskunstenaar. Over *Tongkat* en *Memoires van een luipaard* van Peter Verhelst'. In: *Bzzlletin* 31 (2001) 279, p. 9-13.
- T'Sjoen**, Yves, 'Poëziecommissaris'. In: *De Morgen*, 22 april 1999.
- Vaessens**, Thomas, 'Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst'. In: *Neerlandistiek.nl*, 1 (2000) 10. URL: www.neerlandistiek.nl/01/10
- Vandenbroucke**, Johan, 'Random play'. In: *Knack*, 2 november 1994, p. 92-94.
- Vandevoorde**, Hans, 'Een nieuwe configuratie in de poëzie. De jonge generatie in Vlaanderen'. In: *Yang* 24 (1988) 138, p. 63-69.
- Vandevoorde**, Hans, 'Het gevecht met stier en spiegel'. In: *Yang* 25 (1989-1990) 144 p. 73-74.
- Vandevoorde**, Hans, 'Baudelaire onder het zweepte'. In: *Knack*, 11 september 1991, p. 197.
- Vandevoorde**, Hans, 'Poupehan en poëtica. Een korte recente geschiedenis van het tijdschrift *Yang*'. In: **Brems**, Hugo en **Geest**, Dirk de (samenstelling), *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Acco, Leuven / Amersfoort, 1991, p. 255-256.
- Vergeer**, Koen, 'Denkchicanes'. In: *De Morgen*, 8 mei 2002.
- Vervaeck**, Bart, 'De lus van Icarus. Het zelfbewuste explosionalisme van Peter Verhelst'. In: *De Morgen*, 15 november 1996.
- Vervaeck**, Bart, 'Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst'. In: *Ons Erfdeel* 40 (1997) 5 p. 735-743.
- Voorde**, Tom Van de, 'De mechaniek achter het sublieme'. In: *Tijd Cultuur*, 26 mei 1999.
- Verhelst**, Peter, 'Etgroen'. In: **Claeys**, Manu en **Denolf**, Jan (samenstelling), *Jonge Sla. Vlaams literair talent*. Kritak/Meulenhoff, Leuven/Amsterdam, 1994, p. 61-67.
- Verhelst**, Peter, 'Ja (proza) / Nee (over poëzie)'. In: *De Revisor* 24 (1997) 5-6, p.126-130.
- Vissers**, Erik, 'Nieuwe sporen'. In: *De Standaard der letteren*, 7 september 2000.
- Verhelst**, Peter, *Obsidiaan*. Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1987.
- , *Otto. De juwelen het geweld het geweld de juwelen*. Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1989.
- , *Angel*. Yang, Gent, 1990.

- , *Witte bloemen*. Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1991.
- , *Master*. Prometheus, Amsterdam, 1992.
- , *Vloeibaar harnas*. Prometheus, Amsterdam, 1993.
- , *De boom N*. Prometheus, Amsterdam, 1994.
- , *Het spierenalfabet*. Prometheus, Amsterdam, 1995.
- , *De kleurenvanger*. Prometheus, Amsterdam, 1996.
- , *Verhemelte*. Prometheus, Amsterdam, 1996.
- , *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Prometheus, Amsterdam, 1999.
- , *Zwellend fruit: roman in sprookjes*. Prometheus, Amsterdam, 2000.
- , *Memoires van een luipaard*. Prometheus, Amsterdam, 2001.
- , *Monschilderingen*. Prometheus, Amsterdam, 2002.

Noten

- 1 Van de Voorde 1999.
- 2 Heumakers 2000.
- 3 Daarnaast publiceerde Verhelst nog een aantal bibliofiele dichtbundels waaronder *Zodiac van het satijnen altaar* (ill. Jimi), Carbolineum Pers, Wildert, 1992; *Verrukkingen*, 1996, 1993, 1989, Herik, Landgraaf, 1997 en *Kers op tong* (tekeningen: Jan Lens, Luc Vandewalle, Mieke Lamiroy). Bill/Druksel vzw. Gent 1999.
- 4 Vandevoorde 1991.
- 5 Demets 1996.
- 6 Vandenbroucke 1994.
- 7 Demets 1996.
- 8 Verhelst 1990: 5. De A kan ook de literatuur vernietigen: ‘(Je kerfde bijvoorbeeld de letter A in de binnenkant / van de polsen opdat die benen van een schaar / de andere letters van het alfabet zouden verknippen.)’ (*Verhemelte* p. 41).
- 9 Verhelst 1992: 7 (Antarctisch).
- 10 Verhelst 1992: 14 (Fassbinder Rex).
- 11 Verhelst 1992: 10 (Heer de Cretin (Bedenkend)).
- 12 Verhelst 1992: 8 (Besneden(arma christi))
- 13 Verhelst 1994: 33 (Nachtelijk zwemmen 2).
- 14 Verhelst 1992 : 29 (Louise (sweet sixteen)).
- 15 Vervaeck 1996.
- 16 Verhelst 1997.
- 17 Verhelst 2002.
- 18 Pleij 1996.
- 19 De schaar en de castratie in het verhaal over de zanger Alessandro Moreschi in Brugge, het mes in dezelfde context en de dissectie in de manier waarop de kleurenvanger dieren en mensen hun kleuren ontvreemdt, het kruis in Barcelona met onder meer een verhaal van vrouwen die een missionaris kruisigen, de spiegel in Berlijn waar de jongen in talloze spiegels zichzelf ziet en in ééntje de

schaduw van zijn geliefde, de stier en het verhaal van de matador in Bordeaux. Onthoofding overal. Zo draagt de geliefde meermin aan haar enkel een zak met schedels en bijt ze uit rode bieten hoofden die de jongen tot baken dienen.

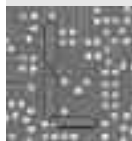
- 20 Verhelst 1992: 26 (Klaus Nomi)
- 21 Verhelst 1989: 9.
- 22 Verhelst 1994: 28.
- 23 Verhelst 1994: 26.
- 24 Verhelst 1992: 18 (Gilles (26-11-1440)).
- 25 Lyotard 1988: 102.
- 26 Lyotard 1988: 104.
- 27 Hertmans 1997: 25.
- 28 Verhelst 1996: 23.
- 29 Verhelst 1996: 36.
- 30 Voorbeelden zijn *Het Nieuwsblad* (over *Otto* en over *Angel*), *Gazet van Antwerpen* (over *Master*) en in regionale kranten zoals *De Eecloonaar* (over *Master*) en *Het Brugsch Handelsblad* (over *Master*) waar Verhelst als dichter uit de streek wordt opgevoerd.
- 31 Terwijl in Vlaanderen De Poëziekrant (Van Hulle 1989, Demets 1991, Den Haerynck 1994 en Peeters 1997) een aantal bundels uitgebreid recenseert en ook Yang (Vandevoorde 1988 en Vandevoorde 1989-1990), Ons Erfdeel (Van de Perre 1990, De Geest 1991) en Dietsche Warande & Belfort (Brems 1988) recensies publiceren.
- 32 Schouten 1992
- 33 Schouten 1994
- 34 'Hij beneemt de lezer de adem. Diens zintuigen worden niet geprikkeld, maar gebombardeerd, (...)'
Peters 1999. En: 'Een schrijver die de lezer geen adempauze gunt – want adempauzes verzwakken de boodschap-, kan het tegendeel opwekken van wat hij beoogt. Vermoeidheid.' Peters 2000.
- 35 Storm 2001: 12.
- 36 Jacobs 1995.
- 37 'De reactie van BZZLETIN zag in deze wisselende reacties aanleiding om het werk van Verhelst nader onder de loep te nemen.' in: *Bzzlletin* 31 (2001) 279, p. 2.
- 38 In: *Trou moet blychen*, Bert Bakker, Amsterdam, 2001.
- 39 Vgl. hierna de bijdrage van Gillis Dorleijn.
- 40 Bij: Brems 1988, Dewulf 1988, De Geest 1991, Brems en De Geest 1991, Hertmans 1997 en Peeters 2001 (over de eerste bundels).
- 41 Bij een recensie van *Otto* verwijst Jooris van Hulle naar voorganger *Obsidiaan* en in een bespreking van *Angel* haalt Stefan Hertmans *Otto* en *Obsidiaan* aan.
- 42 Van Erkelens 1996.
- 43 Neefjes 1999.
- 44 Schouten 1999.
- 45 Neefjes 1999b.
- 46 Vaessens 2000.
- 47 Reugebrink 2002: 115-134.
- 48 Van De Voorde 1999.

- 49 Heumakers 2000.
- 50 Demets 1996.
- 51 Met als uitzondering een aantal recensies waarin *Verhemelte* samen met *De Kleurenvanger* wordt behandeld. Zowel Paul Demets (*Knack*) als Jeroen Overstijns (*De Standaard*) vermelden het postmodernisme. In Nederland wordt veelal enkel *De Kleurenvanger* gerecenseerd. Dirk De Geest gebruikte de term al in verband met *Angel* waarin Verhelst 'geheel aansluitend bij de conventies van het postmodernisme – zelf de verhaaldynamiek en de waarheidsaanspraken van zijn tekst constant bespeelt en demonteert.' (De Geest 1991) In een artikel naar aanleiding van een essaybundel over recente poëzie werd Verhelst expliciet als postmodern gepresenteerd door Marc Kregting, die hem op die manier afgrensde van een aantal esthetische oppervlakteverschijnselen. (Kregting 1999: 13)
- 52 Elshout, 1997.
- 53 'Datzelfde geldt voor de poëzie van Peter Verhelst: ze is nauwelijks anders te verwoorden, elke interpretatie vernietigt de directe ervaring van het lezen. Voor Verhelst zelf geldt blijkbaar hetzelfde met betrekking tot de verhouding tussen zijn poëzie en de ervaring van de werkelijkheid: de werkelijkheid is niet in woorden te vatten.' (Elshout 2001: 70)
- 54 'De omgekeerde schepping van Verhelst – van (schijnbare) orde naar chaos – is gebaseerd op een opvatting over poëzie en de werkelijkheid en de verhouding daartussen die in zijn gedichten wel degelijk terug te vinden is.' (Elshout 2001: 64)
- 55 Overstijns 1996.
- 56 Hertmans 1997: 28.
- 57 Peeters 2001: 14-15.
- 58 Bultinck 2000: 177
- 59 'Bultincks betoog zal voor veel argeloze lezers die zich laten leiden door prijsuitreikingen en bestsellerlijsten een opluchting betekenen omdat ze niet langer aan zichzelf moeten twijfelen.' (Vissers 2000)
- 60 Van Bastelaere 1999
- 61 In een tekst voor *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990* legt Van Bastelaere daar nadruk op: 'We hebben dat nog eens geëxpliciteerd in het *Zeven poëtica*'s-nummer van *Yang*. Deze keer zonder Ducal (toen waren er nog twee), maar met Stefan Hertmans, Peter Verhelst en Marc Reugebrink. De keuze van deze mensen is geheel aan de redactie van *Yang* toe te schrijven.' (Van Bastelaere 1991)
- 62 Demets 1998.
- 63 Van Bastelaere 1999.
- 64 Yves T'Sjoen, die door Demets werd ingedeeld in het kamp waar alle soorten poëzie 'op hun specifieke merites' worden beoordeeld, nam aanstoot aan Van Bastelaeres uitval die hij als een 'pedant geformuleerde afrekening' inschatte, een 'bekeuring van de poëziepolitie'. Daarop kwamen dan weer reacties van Van Bastelaere zelve en van Jos Joosten in een coda bij zijn recensie van *De papegaaienziekte*. De teneur was dezelfde, al formuleerde Van Bastelaere het veel scherper: T'Sjoen en Demets en zoveel anderen zien over het hoofd dat objectiviteit niet bestaat en dat elke kritiek, ook de zogenaamde open en tolerante variant, uitgaat van een welbepaalde poëzie-opvatting. De 'poëziepolitie', zegt Van Bastelaere, was dan ook ironisch bedoeld.

- 65 Van Bastelaere 1999b. – In die zin kunnen natuurlijk ook Van Bastelaeres tirades worden verklaard. Marc Reugebrink situeerde Van Bastelaeres grootste bezwaar in Demets' positie als gematigde poëziecriticus (Reugebrink 1999).
- 66 Dat Van Bastelaeres terloopse uitval niet onopgemerkt gebleven is, mag blijken uit Jeroen Overstijns' recensie van *Tongkat*. Hij verwees naar Van Bastelaeres oordeel, dat hij 'bijzonder streng' vond. Dat Verhelsts werk sterk formalistisch is, geeft hij toe, maar dat hoeft niet meteen in 'banale mooischrijverij' (Overstijns 1999) te ontaarden. Wat Overstijns meer dwarszat, was de ernst in *Tongkat*, het mocht wat hem betrof wel wat humoristischer.
- 67 Demets 1998.
- 68 Ook Miguel Declercq kan Van Bastelaere niet smaken. In een recensie van het debuut van Jan Lauwereyns plaatst hij geslaagde, originele debuten zoals die van Lauweryns en Paul Bogaert tegenover epigonenwerk zoals Declercq en Demets het zouden afleveren (Van Bastelaere 1999c).
- 69 Vandevoorde 1991: 256.
- 70 Demets 1998.
- 71 *Zwellend fruit* weet hem zelfs te fascineren: 'Verhelst heeft die sterke gevoelens al meer dan eens proberen vorm te geven, maar in *Zwellend fruit* voor de eerste keer overtuigend. [...] Meest van al intrigeert dat het proza van Peter Verhelst op een heel bizarre manier van twee walletjes eet; het abstracte en het concreet grijpbare botsen hier voortdurend tegen elkaar, zoals ik bij het lezen hier en daar verveeld was, dikwijls ook vertederd en meestal gefascineerd.' (Overstijns 2000). Overstijns was toen al een tijdje geen *Yang*-redacteur meer.
- 72 Van Imschoot 2002: 53.
- 73 Vergeer 2002.
- 74 Spinoy 2002.
- 75 Jos Joosten is Nederlander maar publiceerde zijn reactie op het poëziepolitiedebat in een Vlaamse krant en Marc Reugebrink schreef zijn bijdrage voor het Nederlandse *De Groene Amsterdammer* maar woont in Vlaanderen, volgt daar het literaire reilen en zeilen en publiceert zowel in Noord als in Zuid.
- 76 Hüsgen 2001: 73.
- 77 Hüsgen 2001: 78-79.
- 78 Vaessens 2001: 26.
- 79 Van Deel 2000.
- 80 Verhelst 1992: 8 (Besneden (Arma Christi))

Het citaat op blz. 282, tweede alinea, is afkomstig uit Van den Broucke 1994. Rob Schouten vergelijkt Verhelst met Lucas Hüsgen in Schouten 1994.

Van kern naar lijnen



EEN VOORSTEL VOOR EIGENTIJDSE POËZIE- INTERPRETATIE GEÏLLUSTREERD AAN DE POËZIE VAN PETER HOLVOET-HANSEN

Jos Joosten

We cannot solve our problems with the same
thinking we used when we created them.

Albert Einstein

1. Inleiding

In een recente bijdrage aan *Nederlandse letterkunde* trachtten Thomas Vaessens en ik tot een typering te komen van naoorlogse Nederlandstalige poëzie vanuit een post-modern perspectief (Joosten/Vaessens 2002). We gaven onze beschouwing de ondertitel 'een verkenning', omdat we erin beoogden eerste contouren van een karakteristiek te schetsen, gebruikmakend van een drietal 'klassieke' basisbegrippen van de poëzie-interpretatie waaraan deze als weerbarstig, vanuit interpretatief oogpunt als 'lastig' beschouwde, poëzie *niet* voldeed. We constateerden dat zulke poëzie zich (expliciet) tegen deze vaak als normen geformuleerde punten verzet. Ons uitgangspunt was: 'Het werk van deze dichters leent zich niet voor een op coherentie en samenhang gerichte interpretatie. Het onttrekt zich aan het alles-omvattende, sluitende dwangbuis van de interpreet'. Deze grondgedachte is aanleiding voor minstens twee belangwekkende nadere onderzoeksvragen, die in elkaars verlengde liggen. Allereerst: is onze aanname van het traditionele verlangen naar coherentie literair-historisch juist en hoe manifesteert dit verlangen naar coherentie zich in de naoorlogse poëzieanalyse? Voortvloeiend hieruit: bestaat er voor de interpreet een mogelijkheid om anders dan op coherentie gericht poëzie te analyseren? Op beide vragen zal ik in deze bijdrage nader ingaan. Wat betreft de tweede zal ik proberen de schets van een alternatief te geven aan de hand van het werk van de Vlaamse dichter Peter Holvoet-Hanssen.

2. Poëtica's op zoek naar coherentie

Het afgelopen academisch jaar deed een doctoraalwerkgroep aan de Universiteit Utrecht onder begeleiding van Thomas Vaessens en mijzelf onderzoek naar de opvattingen in de belangrijkste naoorlogse Nederlandstalige poëtica's.¹ Een van de conclusies die te trekken viel, was dat alle poëtica's impliciet of expliciet uitgaan van de principiële eenheid van het gedicht als premisse en als einddoel voor de analyse.² In de pre-merlinistische poëtica's wordt dit uitgangspunt van harmonische éénheid min of meer als vanzelfsprekend aangenomen. Zo lezen we in de eerste naoorlogse poëtica, Albert Westerlincks *Het schoone geheim van de poëzie* uit 1946, tal van opmerkingen waarvan de impliciete poëtische strekking duidelijk een is van harmonie en eenheid: 'In de poëzie der groote dichters uit het verleden [...] wordt de totaliteit der menselijke ken- en streefvermogens in het woord harmonisch geopenbaard'.³ Of waarin deze eenheid expliciet wordt verwoord:

Voorzeker, het gedicht is als woordkunstwerk ondeelbaar één. Zooals de stemmen in het polyfonisch gezang versmelten tot één ondeelbare maar gelede eenheid, vergroeien alle bestanddelen van de dichtelijke taalschepping tot de geordende totaliteit van een levend organisme. Slechts als zulke ondeelbare totaliteit wordt het gedicht door onze intuïtie genoten en wordt het ook ten volle begrepen.⁴

Aan poëtica's als die van Elema en Mussche ligt hetzelfde basisprincipe ten grondslag. Ruim vijftien jaar na Westerlinck zien we hoe ook in *Merlyn* eenheid en samenhang van het gedicht (uiteindelijk) uitgangspunt is bij de analyse. In het eerste nummer van het tijdschrift (in november 1962) publiceert H. Jessurun d'Oliveira de eerste analyse. Het is na slechts een kort redactioneel 'Ter inleiding' de eerste 'echte' analytische bijdrage aan het tijdschrift, dus als zodanig beslist een artikel met programmatische pretentie. Ook hierin aanwijzingen dat uitgegaan wordt van coherentie in de poëzie. Jessurun d'Oliveira laat zijn interpretatie van een lang gedicht van Vroman voorafgaan door een beschouwende passage:

Er zijn vele manieren om de wereld van een gedicht te betreden, en het is waarschijnlijk onverschillig waar men zijn exploratie laat beginnen, vroeger of later stoot men wel op onvermoede samenhangen. Het opsporen van zulke samenhangen vormt voor mij een van de sterkste aantrekkelijkheden van het gedichten lezen. Het gedicht wordt door deze benadering een superieur soort kryptogram, superieur omdat de samenhang die de opgeworpen problemen veronderstellen, niet ligt in een wezenloos horizontaal en verticaal in elkaar grijpen van de uitkomsten, maar in een verwijzing naar een door de tekst opgeroepen min of meer coherente wereld. De mate van coherentie kan dan wellicht de grondslag vormen voor het oordeel over de kwaliteit van een gedicht.⁵

Merlyn groeide, zoals bekend, uit tot het bolwerk van de werkimmanente analyse, waarvan het uitgangspunt bleef om tot een zo coherent mogelijke interpretatie van veelal op het oog duistere poëzie te komen. Conform Jessurun d'Oliveira's geciteerde credo was het tot zichtbaarheid brengen van de veronderstelde coherentie binnen het gedicht doel van de analyse. Die geïmpliceerde coherentie wil overigens niet zeggen dat na werkimmanente analyse van een gedicht alle duistere plaatsen opgehelderd zijn en alle losse eindjes tot een zinvol geheel geknoopt. Het punt is juist dat ondanks dat, na grondige interpretatie geconstateerde *blijvende* duisterheden bij de *close reading* van merlinisten (én hun navolgers) niet tot de overweging leiden dat hierdoor de uiteindelijke zinvolheid of principiële heelijkheid aangetast wordt.

Eerder constateerde ik, in een analyse van het essayistisch oeuvre van Kees Fens, een van beide andere *Merlyn*-redacteuren, dat ook in zijn werk het uitgangspunt van coherentie van het literaire object binnen een coherente wereld altijd prominent bleef, tijdens en na de *Merlyn*-periode: het wereldbeeld van de post-merlinistische Fens is weliswaar 'expliciet geworden, de "grotere werkelijkheid" wordt door Fens breder benaderd, maar het totaal blijft de zin en samenhang vertonen die het in de *Merlyn*-tijd al had'.⁶ Wat betreft duistere passages of interpretatieve onduidelijkheden was mijn bevinding: 'Het onbekende of onverklaarbare is niet iets wat twijfel doet ontstaan aan de veronderstelde heelijkheid of deze zelfs ondermijnt: het is gewoon onbekend of onverklaarbaar onderdeel van de onaantastbare heelijkheid'.⁷

Een soortgelijke omgang met duistere plekken in de poëzie zien we bij Drop en Steenbeek in hun schoolboekje *Indringend lezen: close reading van poëzie* dat voor het eerst in 1970 verscheen. Uiteraard is de status van een schoolboek anders dan die van de overige poëtica's. Het is echter wel een indicatie van de vigerende literaire opvattingen op een bepaald moment, voor een breed publiek uiteengezet. In de verhouding tot het 'academische' *Merlyn* is met betrekking tot dit schoolboek (waarvan tussen 1970 en 1977 zeven drukken verschenen) met recht te spreken over – baksteensnel – *gesunkenes Kulturgut*.

Ook Drop en Steenbeek gaan uit van de onderliggende eenheid van het te analyseren gedicht: (impliciet) doel van hun handleiding poëzieanalyse is het op een hoger niveau vinden van eenheid in de gedichten. Veel literair-filosofische onderbouwing bevat dit, zeer praktisch georiënteerde, werk niet maar toch is ook bij hen het uitgangspunt van coherentie en orde duidelijk present:

Om niet in een zee van indrukken te verdrinken, proberen we in ons leven steeds weer orde op zaken te stellen. We bundelen ervaringen door er het gemeenschappelijke in te ontdekken; we stellen wetten op van oorzaak en gevolg, van symptoom en kwaal. Kortom, we generaliseren, zien aparte ervaringen in het licht van algemene verschijnselen.⁸

Dit ordenen, dit herleiden van de concrete fenomenen tot universele waarheden in een kunstmatige ordening, acht de postmoderne filosoof Lyotard overigens typerend voor het *moderne* denken: het ondergeschikt maken van de ongeordende feitelikheden aan een Idee - op zijn allergloobaalst: 'de horde gebeurtenissen die vanuit de, al dan niet menselijke wereld op ons afkomen te ordenen, door ze onder de Idee van een universele geschiedenis van de mensheid te plaatsen'.⁹

Drop en Steenbeek erkennen dat met name bepaalde contemporaine poëzie (anno 1970) zich niet eenvoudig laat analyseren. Naar aanleiding van een gedicht van Kouwenaar constateren ze: 'Wel moeten we bij voorbaat aanvaarden, dat je in dit soort gedichten vaak met een paar "blinde vlekken" blijft zitten. Dat zijn plaatsen waar de associaties van de dichter kennelijk zo persoonlijk zijn geweest, dat het min of meer toeval is of je ze kunt navoelen.'¹⁰ We zien dus hetzelfde mechanisme dat bij de merlinisten bleek: de blinde vlekken zijn er, maar tasten de (suggestie van) heelheid niet aan. 'Als 't goed is, moeten we na structuuranalyse 't idee hebben dat we meer zicht krijgen op het gedicht als geheel'.¹¹ De lezer moet ondanks moeilijke passages al lezende eenheid zien aan te brengen in de tekst.

In post-merlinistische poëtica's als die van Bronzwaer en Brems blijft dezelfde implicatie aanwezig. Zo lezen we bij laatstgenoemde: 'Het gedicht mag openen wat het wil, het streeft tegelijkertijd naar vastheid en volmaaktheid'.¹² Brems staat ook stil bij het probleem van de 'blinde vlekken', zoals Drop en Steenbeek ze noemden. Ondanks het evidente eigentijdse liberalisme dat uit Brems' boek spreekt (bijv. met betrekking tot intertekstualiteit: 'Sommige draden van dat web worden doorgetrokken, andere blijven losse eindjes [...].'¹³) blijft hij in laatste instantie uitgaan van eenheid en samenhang. Niet 'iedere toevallige associatie, elke parallelplaats die zich aandient [moeten we] als uitgangspunt voor een interpretatie nemen', want dat 'heeft soms kwalijke gevolgen: dat alle coherentie van de interpretatie verloren gaat, bedolven als ze wordt onder gratuite, persoonlijke of toevallige bijtonen en suggesties'.¹⁴ Uiteraard heeft Brems gelijk waar het gaat om het belang van het intersubjectieve of controleerbare van een analyse, maar tegelijk blijkt ook hier vooral de dominantie van de op coherentie gerichte lectuur. 'De poëzie streeft niet naar duisternis, maar naar helderheid, de poëzie wil begrijpen, vastleggen en verwoorden, niet verspreiden en verwarren', lezen we bij wijze van conclusie op de één na laatste pagina van Brems' boek.¹⁵ Brems staat met bewonderenswaardige openhartigheid in de traditie van alle bekeken naoorlogse poëtica's. In discussie met een 'postmoderne' (benadering van) poëzie legt hij de kaarten op tafel. Zijn voorgangers beschouwden die opstelling wellicht als evident.

3. De tijdgebondenheid van de coherentie-gedachte

De poëtica die zich het verst verwijdt van de poëzieopvattingen in de overige naoorlogse poëtica's is het in 1996 verschenen *Op poëtische wijze: handleiding voor het*

lezen van poëzie, door Ernst van Alphen en anderen. *Op poëtische wijze* gaat als eerste niét uit van de opvatting van het gedicht als ‘objectief’ gegeven met inherente ‘poëtische’ kwaliteiten. Daarmee is in principe de weg ook vrij voor de opvatting dat de aanwezigheid van eenheid of coherentie geen vanzelfsprekendheid is: er bestaan immers geen universele objectieve eigenschappen (of zoals Bronzwaer ze noemt – en opsomt – ‘wezenskenmerken’¹⁶) van poëzie. In het verlengde van Riffaterre wijzen de auteurs op de *leeshouding* die voor de lezer het gedicht als het ware ‘maakt’. Daarbij typeert men de gangbare leeshouding precies zo als ook wij haar destilleerden uit de poëtica’s: ‘Bij het lezen van een poëtische tekst gaat de lezer er echter van uit dat het gedicht een eenheid is die in elk onderdeel te herkennen valt. Dit houdt in dat de lezer op zoek gaat naar een betekenisniveau waarop alle tekstonderdelen een eenheid vormen’.¹⁷ Vlak erna wordt deze opvatting, als logische consequentie van het afwijzen van ‘wezenskenmerken’, gerelativeerd en niet ten onrechte bestempeld als tijdgebonden notie, voortvloeiend uit de, ‘nog steeds zeer invloedrijk’ genoemde, symbolistische poëtica.

Merkwaardig genoeg doet *Op poëtische wijze* vervolgens letterlijk een stap achteruit. Het als ‘symbolistisch’ etiketteren van het eenheidsverlangen is geen algemeen boventijds wezenskenmerk, maar een tijdgebonden historische positionering.

We moeten daarom deze vooronderstelling over de eenheid van poëzie heel terughoudend hanteren bij oudere poëzie. Wanneer we deze vooronderstelling tot algemeen kenmerk van poëzie verklaren, zou dat direct een waardeoordeel over oudere poëzie impliceren. Omdat de eenheid daar niet in ieder onderdeel te onderkennen valt, zou dat geen echte of goede poëzie zijn.¹⁸

Een zeer vruchtbare bevinding wordt hier de verkeerde kant op geëffectueerd. De relativiteit van eenheid als constituerend element bij poëzie en poëzielezen wordt louter in retrospectief bekeken en dan nog gekoppeld aan een potentieel waardeoordeel. Intussen is het juist perspectiefrijk om de constatering van de tijdgebondenheid van het eenheidsstreven niet met terugwerkende kracht te koppelen aan historische poëtische opvattingen, maar ze operationeel te maken met betrekking tot bepaalde tendensen in de eigentijdse Nederlandstalige poëzie.

Hoewel het een andere historische richting op wil dan ik, geeft het citaat uit *Op poëtische wijze* terecht aan dat bij lezers makkelijk de link tussen ‘eenheid’ en een positief waardeoordeel over poëzie wordt gelegd. Dat die combinatie coherentie en kwaliteit vaak speelt, blijkt ook uit de andere poëtische teksten. We zagen hoe Jessurun d’Oliveira in 1962 weliswaar wat voorzichtigjes, maar uiteindelijk toch met zoveel woorden vaststelde: ‘De mate van coherentie kan dan wellicht de grondslag vormen voor het oordeel over de kwaliteit van een gedicht.’ Hetzelfde argument was, bijna veertig jaar later, voor *Volkskrant*-criticus Piet Gerbrandy reden voor zijn uiteindelijke afwijzing van Peter Holvoet-Hanssens *Santander: ontboezemingen in het*

vossenvel. In zijn inleidende alinea's vat hij de poëtische loop der dingen in de twintigste eeuw nog even beknopt samen:

Je hebt gemakkelijke en moeilijke poëzie. [...] In beide gevallen wordt er in principe van uitgegaan dat de gedichten tot op zekere hoogte een eenheid vormen. Zelfs bij notoir moeilijke gevallen als Ezra Pound en Lucebert wordt nog steeds geprobeerd aan te tonen dat de gedichten organische gehelen vormen, en voorzover dat niet lukt zeggen we meestal dat we 'nog niet' weten hoe het zit, maar dat er ongetwijfeld een verborgen structuur, een grondgedachte, een muzikaal patroon of emotionele kern is die uiteindelijk opgehelderd kan worden.¹⁹

Vervolgens geeft Gerbrandy een maatschappelijk-sociologische verklaring voor deze gang van zaken. Daarbij blijkt hoe hij in feite dezelfde visie uiteenzet die we bij Drop en Steenbeek aantreffen, en die vanuit het oogpunt van Lyotard als 'modern' getypeerd zou kunnen worden.

Het is duidelijk waarom we dat denken. De wereld om ons heen is chaos en we hopen dat wetenschap, beeldende kunst en literatuur daarin een – desnoods tijdelijke – orde aanbrengen. Wat heeft het voor zin de chaos te verdubbelen door een kunstwerk te maken dat even weinig orde als de werkelijkheid bezit? Van een muziekstuk, een schilderij of een gedicht verwachten we dat het te duiden valt.

Met 'duiden' bedoelt Gerbrandy, zoals erboven omschreven, een coherente interpretatie van een tekst afleveren. Dat lukt hem bij Holvoet-Hanssen niet. Hij geeft toe dat er in *Santanderwel* enkele 'Leitmotive' zijn te onderscheiden, maar voor het overige regeert de wanorde. En zo geeft voor de recensent de doorslag dat Holvoet-Hanssen 'meent dat er poëzie ontstaat zodra je maar zoveel mogelijk disparate feitjes naast elkaar zet', en verder constateert hij: 'Geheel overeenkomstig zijn principes heeft Holvoet alles erin gegooid wat hij toevallig tegenkwam: sprookjes, weetjes op historisch en letterkundig gebied, citaten van zijn dochtertje, heel veel plaatsnamen en flauwiteiten [...]'. Jessurun d'Oliveira indachtig is het niet verrassend dat Gerbrandy's eindoordeel dan ook niet positief is.

4. Een andere leeswijze?

Het is er mij op deze plaats uiteraard niet om te doen om tegenover Gerbrandy tot een positieve beoordeling van Holvoet-Hanssens poëzie te komen. De aangehaalde recensie is evenwel veelzeggend op een andere manier: zij markeert een botsing van twee werelden, namelijk die van de modernistische, gecentreerde leeswijze met gedecentreerde poëzie. Holvoet-Hanssens poëzie laat zich niet interpreteren op de wijze waarop naoorlogse poëtica's het aan liefhebbers, scholieren en vakgenoten gesuggereerd hebben: naar een *kern* of vastliggende centrale gedachte. We zien

hier een botsing van wereldbeelden die Brems, tegen het einde van zijn al besproken poëtica, expliciet toont:

[O]p dit punt in mijn verhaal roept het onvermijdelijk de gedachte op aan de 'dissémination', de uitzaaiing van betekenissen waarover Derrida het heeft en alle deconstructionisten in zijn spoor. Het roept de gedachte op aan de onbetrouwbaarheid van de taal, die altijd ook meer en ook iets anders vertelt dan wat er bedoeld wordt. Betekenissen ontsnappen naar alle kanten, versplinteren, en zijn nooit meer samen te rapen. [...] Meer dan eens heb ik in dit boek bij gedichten en fragmenten van gedichten mogelijke leeswijzen voorgesteld, die in die richting gaan. Maar telkens ben ik weer naar een centrum teruggekeerd, of wilde, of kon ik dat doen.²⁰

Aan de hier besproken poëtica's lagen – om Brems te parafraseren – 'samenraapbare' betekenissen als uitgangspunt of implicatie ten grondslag. Ze geven de interpreter nadrukkelijk de aanwijzing om, zoals Brems zegt en doet, terug te keren naar een centrum. Het lijkt me dan ook niet onjuist om hier te spreken over een *centripetale* poëtica en poëzie. Daartegenover staat de poëzie die juist bij de gratie van het ongecentreerde bestaat, die geen eenheid meer aanneemt of veronderstelt: *centrifugale* poëzie. Poëzie bestaande uit, om Dirk van Bastelaere te citeren uit *Pornschlegel*, 'allemaal delen van een geheel dat ontbreekt'.

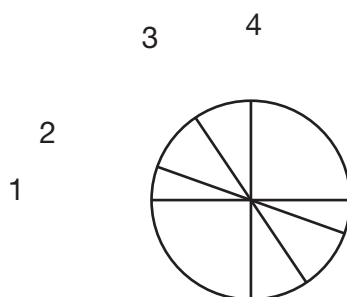
Je kunt natuurlijk trachten om, zoals Brems in het algemeen expliciteerde en Gerbrandy in concreto probeerde, dergelijke poëzie te herleiden naar een kern. Het is echter duidelijk, zo toonde Gerbrandy's voorbeeld, dat deze poëzie zich hiertegen verzet. Holvoet-Hanssen zelf vergeleek zijn poëzie, in een interview, met een draaimolen:

Dwangbuis van Houdini is als een carroussel die al aan het draaien is; je moet er op springen maar het gevaar bestaat dat je er weer afdondert. Het is een hele opstap. [...] Alle compartimenten van het onderbewuste barsten dan open, als een vulkaan. Er is geen controle meer mogelijk. [...] Het gedicht bevat elementen die naar andere plaatsen in de bundels verwijzen. Of niet. Maar zo is toch ook het leven: sommige sporen lopen dood, andere niet. Neen, ik zet de lezers niet op het verkeerde been, ik wil ze alleen een andere leeshouding aanreiken. Een open leeshouding, tegen het gesloten dwangbuis in.²¹

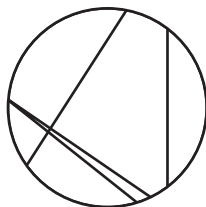
Natuurlijk heeft de dichter evenveel over zijn eenmaal gepubliceerde poëzie te vertellen als elke andere lezer, maar dit citaat is wel een bijzonder goede indicatie van het andersoortige karakter van Holvoet-Hanssen gedichten in verhouding tot de modernistische poëzie. Daarnaast schetst dit interviewcitaat de contouren van het basisprobleem: wat kan men interpretatief aanvangen met dit soort poëzie, als men althans iets wil zeggen op een hoger dan particulier, impressionistisch of associatief niveau? Het probleem waarmee de centrifugale poëzie de interpreter confronteert is als volgt definieerbaar: naar welk houvast moet de interpreter op zoek bij poëzie die niet de centrale betekenis-*knoop* heeft, de welomschreven kern van waar-

uit de centrale gedachte of de 'idee' (het gedicht 'als beeld [...] van het gemeenschappelijke in een tal van situaties' (Drop 1970:24)) te destilleren valt?

Laten we eens naar een, zeer schematisch uitgewerkt, werkvoorbeeld kijken. In een centripetaal gedicht als het bekende 'In memoriam' van J.C. Bloem ('De blaren vallen in de gele grachten...') is met niet zoveel moeite een viertal betekenislijnen te onderscheiden: 1) een 'herfst'-motief 2) een 'donkerte'-motief 3) 'dood als negatief van leven'-motief en 4) een 'cyclische gang der dingen'-motief. Als centrale gedachte van dit gedicht zou men dan het steekwoord 'sterfelijkheid' (of iets in die trant) kunnen opperen. Schematisch weergegeven ziet dat er als volgt uit. Uitgaande van de cirkel als het geanalyseerde tekstcorpus (gedicht, cyclus, bundel) maakt het snijpunt van (in dit geval: *vier*) op uiteenlopende onderlinge afstand lopende betekenislijnen de betekenskern van dit gedicht uit.



In centrifugale poëzie als die van Holvoet-Hanssen moet – bij ontstentenis aan een centrum of kern – de interpretatie zich ergens anders op richten. Mij lijkt het vruchtbaar om, bij afwezigheid van één centraal betekenispunt, de interpretatieve aandacht te verleggen naar de betekenislijnen. Het gaat bij de analyse dan niet meer om het ene juiste snijpunt, maar om de contingente opbouw van het geheel: soms hebben twee (of meer) lijnen ergens een snijpunt, waar zich dus *een* betekenis manifesteert; sommige lijnen blijven op zichzelf bestaan – onafgemaakt, wellicht betekenisloos in verhouding tot andere motieven of compleet duister zelfs. In een gefingeerd schema:



In het onderscheid tussen *centripetale* en *centrifugale* poëzie is, naar analogie van Lyotards denken, de scheiding vast te stellen van het moderne en het post-moderne. Het moderne denken is het denken van de *grands récits*, de Grote Vertellingen, een chronologisch, causaal en finalistisch denken dat zijn legitimiteit zoekt in 'een te verwezenlijken Idee'.²² Lyotard signaleert de uiteenlopende maatschappelijke crises in de moderne tijd, die alle het 'tekortschieten van de moderniteit' bevestigen en komt tot zijn veel aangehaalde bevinding: 'De grote vertellingen zijn weinig geloofwaardig geworden. Men komt dan in de verleiding de grote vertelling van de teloorgang van de grote vertellingen ingang te doen vinden'.²³ Ik citeer de zin erna meteen ook, omdat die veel zegt over de wijze waarop de teloorgang van het Grote Verhaal vorm kan krijgen. Van de teloorgang óók een verhaal betekent als het ware de problemen oplossen met de manier van denken die ze veroorzaakt heeft. Van kunst mag meer complexiteit verwacht worden dan dat zij op de gangbare coherente wijze verslag doet van het incoherente als concreet thema: 'Een postmoderne kunstenaar of schrijver verkeert in de situatie van een filosoof: de tekst die hij schrijft, het werk dat hij voltooit zijn niet in principe onderworpen aan al vaststaande regels, en kunnen niet beoordeeld worden door middel van een bepalend oordeel, door op die tekst of op dat werk bekende categorieën toe te passen. Naar deze regels en deze categorieën zijn het werk of de tekst op zoek'.²⁴ Het ligt voor de hand om voor andersoortige poëzie de contouren te zoeken van een andersoortig interpretatiemodel.

5. Holvoet-Hanssens triptiek als testcasus

De Vlaamse dichter Peter Holvoet-Hanssen (1960) publiceerde vanaf 1998 kort achterelkaar een drietal dichtbundels bij Uitgeverij Prometheus in Amsterdam. Na zijn debuut *Dwangbuis van Houdini* verscheen *Strombolicchio: uit de smidse van Vulcanus* (1999) gevolgd door *Santander: Ontboezemingen in het vossenvel* (2001). Voor zijn debuut ontving Holvoet-Hanssen in Vlaanderen de *ASLK-prijs*. In zijn vaderland bleef Holvoet-Hanssen veelbesproken (zodanig zelfs dat een criticus wat humeurig sprak van 'Vlaanderens snelst gehypte dichter'²⁵). In Nederland was de ontvangst minder overdonderend, maar toch werd Holvoet-Hanssens werk door de belangrijkste bladen besproken. Iemand als Komrij was erg over hem te spreken, de negatievere mening van Piet Gerbrandy zagen we al.

Gerbrandy was overigens, volgens mij, helemaal niet op de verkeerde weg toen hij constateerde dat zich bepaalde 'leidmotieven' in deze poëzie manifesteerden. Ik wil juist wijzen op zulke betekenislijnen om te illustreren hoe een analyse in zijn werk zou kunnen gaan, wanneer men niet tracht een kern, een statisch centraal Idee of een 'laatste woord' te formuleren. In centripetale poëzie zouden dergelijke betekenislijnen – als 'motieven' als het ware – samen tot een grondmotief voeren. Betekenislijnen vertonen een zekere willekeur, zoals zal blijken uit mijn

demonstratie van de vos-lijn in Holvoet-Hanssens drieluik. Eerst kijk ik echter kort naar de overkoepelende structuur van de drie bundels.

Het feit dat de *Houdini*, *Strombolicchio* en *Santander* als triptiek gepresenteerd worden (onder meer op de achterflap van de laatstverschenen bundel) is, bij nadere beschouwing, een veelzeggende indicator van de gespannen verhouding tussen een traditionele, afgeronde ordening versus particuliere structurering. Ondanks dat de bundels als 'drieluik' gepresenteerd worden, bestaat er als zodanig geen structuur die evident op die opbouw wijst, noch in een centraal thema, noch in motieven, noch in tijd. De chronologie wordt doorbroken doordat *Strombolicchio*, het middenluik, blijktens de 'aantekeningen' achterin de bundel, gelezen moet worden als 'Apocriefe bloemlezing 1989-1998'. Dezelfde tekst geeft ook aan dat de slotafdeling van de bundel, 'De hond van de Duivelsbrug', anticipeert op het gedicht 'Fox on the run' [9], dat (inderdaad) *Santander* opent. In 'Optocht' [64] het korte laatste gedicht in *Strombolicchio* staat de versregel: 'de tovenaars hij komt' en dat verwijst weer naar het openingsgedicht van *Houdini*, getiteld 'De tovenaars komt' [9].

Willekeurige geplaatst in *Houdini* vinden we het gedicht 'Santander' [31]:

1868 in de Spaanse provincie Santander: de hond van een edelman zit
achter een vos aan en valt in een spleet, in de grotten van Altamira
(vaak wijzen viervoeters de weg); 1879: *papá, mira toros pintados!*
de kleine Maria ontdekt de geschilderde stieren

1912 in het voorgebergte van de Franse Pyreneeën: drie jongens
stoten op een vernissage van oeroude kunst; 1916: licht schijnt in
de grot van Les Trois Frères op de tovenaars, een man in een mantel
van rendiervacht, op zijn hoofd een gewei

1940 in Lascaux in de Dordogne: snotapen met zaklantaarns doorzoeken
er de grotten; een jongen volgt zijn hond door een met stalactieten
afgezette ingang, op de witte wanden ziet hij de eerste documentaire

2037 in een anonieme randwijk: een kat op jacht naar muizen botst
in een kelder tegen een schoenendoos met aangevreten dichtbundels, het
baasje leest *Santander, ontboezemingen in het vossenveld*

Eindigt zo –

997 Cassandra, onzin elk woord zwaarwichtig te verdonkeremanen
998 sterrenjager, spelenderwijs ontdekken snuffelende kinderen in de
voetsporen van Einstein formules op een narrenpak
999 Gouddraadje, doe de deur dicht van de doos
000 ik slaap

De laatste strofe is, drie jaar later, ook inderdaad de slotstrofe van *Santander* en dus van het gehele drieluik.

Met de ogenschijnlijk willekeurige opbouw van de triptiek krijgt het spanningsveld vorm tussen toevallige opbouw en welbewuste structuur. In dit gedicht zien we hoe Holvoet-Hanssen de chronologische verhoudingen compliceert. We zien voorvallen op rij waarin de basis van onze beschaafde kunst figureert. Tegelijkertijd blijkt hoezeer daarbij het *toeval* een grote rol speelt. Tezelfdertijd voorspelt Holvoet-Hanssen hoe zijn eigen, op dat moment nog te verschijnen, derde bundel eenzelfde lot ten deel zal vallen in een nog veel verdere toekomst. Wrang detail is dat hierbij Cassandra figureert: de Trojaanse zieneres die gestraft was met het ongeloof van de mensen in haar juiste voorspellingen.

6. De lijn van de vos

In dit gedicht zien we allerlei motieven die in de rest van het drieluik opduiken en weer verdwijnen: het toeval, het sprookjesachtige (Gouddraadje), de tovenaars (die we al zagen), de (Grote) nar, de hond en de vos (hier min of meer verwant aan het toevalsmotief, zij het op een wat ambigue wijze: '(vaak wijzen viervoeters de weg)'). Wanneer we de 'vos' nader bekijken, dan blijken we een echte betekenislijn door alle drie de bundels bloot te leggen. Wat betreft deze ene lijn zal ik *alle* plaatsen waar de vos verschijnt signaleren – los van de vraag of ze een relevante interpretatie kunnen krijgen: het gaat er om te tonen op welke uiteenlopende wijze zo'n betekenislijn zich manifesteert in Holvoet-Hanssens poëzie.²⁶

De eerste keer dat de vos opduikt in de triptiek, is in het slotvers van 'Sneeuwmaker' [15], het derde gedicht in *Houdini*:

Schud mijn dons leeg *van den hogen hemel neer*.

Nu ben ik leeggeschud. Eindeloos moe.

Ik wacht op de markiezin van Orion.

Ver weg van de vossenjacht.

Kom sneeuw, dek mij toe.

We zien in elk geval twee intertekstuele verwijzingen in dit fragmentje: naar het sprookje van Vrouw Holle (waaraan ook elders in de triptiek gerefereerd wordt) en naar het kerstliedje 'Nu zijt welkome'. De verwijzing naar Orion functioneert tweeledig: Orion was een fameus jager en daarmee wordt geanticipeerd op de – op een equivalente positie geplaatste – vossenjacht, de regel erna. Daarnaast is 'De markiezin van Orion' de titel van het gedicht dat in *Houdini* volgt op 'Sneeuwmaker': daar wordt er een soort demiurg mee verbeeld, in een schets van het wereldontstaan ('Grote Nar liet een knal en oergas ontstond').²⁷ Dat leidt direct tot een

ander kenmerk van deze regels: ze reminisceren allemaal aan passages in de rest van het drieluik. Wat de vos hier betekent blijft echter onduidelijk.

De volgende vermelding is letterlijk een ‘spoor’ van de vos: in ‘De somnambule’ [25] lezen we over de vrouwelijke protagonist: ‘De volgende nacht volgt zij het bloedspoor van een vos’. Ook hier duikt de vos op en verdwijnt weer. In ‘Inferno IX’ [29], met zijn evidente Dante-referentie, figureert de vos binnen een strofelange vergelijking van beklemming.

Hier zit je gevangen. Als een woestijnvos in een iglo of een Belg
aan de Costa del Sol. Als een dolfijn in het dwangbuis van een
dolfinarium of een zeeleeuw in de zoo. Als *Sex in Tirol*.

De daaropvolgende verwijzing is de reeds aangehaalde uit het gedicht ‘Santander’ [31]. Daarna lezen we in ‘In de gezonken tuin van Xochimilco’ [44] en passant: ‘in zijn hol wikkelt een vos zijn staart om mij heen’. In het gedicht erna, ‘Gedicht van ontluistering’ [46], komt de vos in een strofe voor als symbool voor het onherroepelijke:

Lukt het niet herinneringen te verdringen, word je meegezogen
de vos bijt de kop van de kip af zonder mededogen
kinderjaren verzeilen achter het doek van de poppenkast
Winnetou struikelt over wolkenkrabbers
Old Shatterhand is heengegaan

In *Strombolicchio*, de tweede bundel, verschijnt de vos minder frequent en soms slechts indirect, zoals in de titel van ‘Doublet voor Hermelijntje’, een eigentijdse variant op de naam van de echtgenote van Reynaert de Vos, die we in *Santander* nog zullen zien. Iets erna zien we de middeleeuwse vos zelf voor het eerst, in het drieluikje ‘Kerstmis in Huize Reynaert’ [52], waarin in het middelste gedicht het vosmotief in verband wordt gebracht met wolf en hond, twee andere, in Holvoet-Hanssens poëzie veel figurerende, dieren.

En dat is twee -

‘Noord-Amerika: de prairiewolf is zowel wolf, vos als hond – hij
jaagt op kleine dieren zoals konijnen maar steeds is de coyote een
coyote; [...]’

Bijna aan het einde van het gedicht staat: ‘Rolt een egel zich op om zich met zijn stekels tegen een vos te / beschermen, plast de vos op de egel.’ In het korte, derde gedicht wordt aan de vos gerefereerd in een duidelijk poëtische context.

En dat is drie –

Het vossenlied is geen rusthuismuzak. Het gnuift en snuift in wel en wee, het viert en troost. De verzen oordelen zonder te oordelen.
Ga op onderzoek voor je ballade. De spiegel houdt je in het oog.
Elk aanknopingspunt helpt. Haar stem. Haar navel, niet de jouwe.

In ‘Nawoord’ [63], het één na laatste gedicht in *Strombolicchio*, wordt de vos opgevoerd in een ingebedde, anonieme monoloog in een gedicht over oorlogsleed en godsbestaan.

‘Voelt ons lichaam de microbenflash? Een wereldbrand
is geen supernova – zelfs de eindfase van een ster is maar
een fistel op de kap van de Grote Nar. De zweer spat open.
De val klappt dicht. Dat de dennenappel van een eekhoorn
in een vossenhol valt, op de kop van een vossenjong, is
toeval en geen toeval: gegrift in de nerf van een blad.’

Dit laatste citaat is, zoals we nog zullen zien, ook op betekenisniveau relevant. Eerst kijk ik nog even naar de vos in *Santander*. In die derde bundel vinden we de meeste referenties aan de vos – niet vreemd, wellicht, gelet de ondertitel ‘ontboezemingen in het vossenvel’. Vooral in het begin is de vos prominent aanwezig, in allerlei verschijningsvormen. In het al genoemde openingsgedicht, ‘Fox on the run 2000’ [9], wordt hij, zoals steeds, onontwarbaar ineengestrengeld met andere motieven uit Holvoet-Hanssens poëzie: het actuele jaartal blijkt te refereren aan opgejaagde oorlogsvluchtelingen in Pristina. In de slotregel van de openingsstrofe zien we voor de tweede keer de middeleeuwse vos verschijnen: ‘De jachthoorn – ik verschans mij als Reynaert in Malpertuus.’ Vier strofes later duikt de volgende Reynaert-referentie op.

Rook in het hol! Op de vlucht van Pristina naar Neprostenio.
1999, grootmoeder prevelt in de kruiwagen.
1919, toen konden we de blauwe lucht nog zien.
De jongen jammeren van de honger.
Vrouw Hermeline kan niet meer voort.

Opnieuw zien we hoe Holvoet-Hanssen de vos als betekenislijn gebruikt: het is geen dragende metafoor, geen vergelijking die consequent wordt voortgezet, maar hij duikt willekeurig op en verdwijnt evenzo. In het tweede gedicht, ‘Hinderlaag bij de watervalbreuk’ [10], zien we opnieuw een identificatie van de ikfiguur met de vos: ‘Ik huis in een vossenburcht als een rosse rekel met zijn moer [...]’. Hier is niet

oorlog en vlucht de context, maar liefde en erotiek in een uitleg van de ondertitel van *Santander*:

In scharlaken gaat ze scheep, moge een wolk haar beschermen
want zoals vos = kat+hond, zo schuilt in de hemel de hel
voor de moeder met de pluim schrijf ik verzen hard en zacht
in haar vacht bijt ik mijn 'ontboezemingen in het vossenvel'

In de gedichten die volgen blijft de vos figureren. Het vossenhol komt terug in 'Cornish' [11] ('Koeien schijten / omhoog: de vos zal komen om een stuk') en in 'La renardière' [12], waarin, ondanks de titel, de terloopsheid van het vossen-motief opnieuw geïllustreerd wordt. Meer dan dit lezen we hier niet over vos of vossenhol:

Verschoten vos ben ik die twinkels van
mijn vrouw en kind stockeer, ze glippen weg
naar school en naar het werk – *run, Charlie, MAN*
KRIJGT MES IN BUIK, wie wiegt zijn brute pech

In dit laatste voorbeeld is de vos een *persona* van de dichtersfiguur, maar ook op ingebed niveau daagt hij op. In 'Reintje en de liefde' [15] vertelt de dichter hoe hij als troubadour knielt 'niet voor de gravin de Carcassonne maar voor haar vossenbont / vermoed verwantschap in de kraag', waarna hij haar vertelt 'van een tweegevecht terwijl ze haar nagels knipt, hoe/Ysengrinus geen vat had op Reynaert daar de rekel met olie / was ingesmeerd [...]'. Nadien verschijnt de vos weliswaar regelmatig, maar verhuider. We lezen nog één keer terloops 'een fles / met een S.O.S. vanuit een vossennest', tien pagina's verder zien we: 'de vos is ondergedoken / neergeschoten', en weer verder begint het gedicht 'Een hart van Kapitein Slim' [40] met de prozaregel: 'Hier houdt een vos zich schuil, onzichtbaar terroriseert hij zijn omgeving.' Het gedicht 'Reinaerdiana' [43] heeft opmerkelijk genoeg behalve de titel niet één vossenreferentie. Op deze manier is het motief versnipperd over de rest van de bundel (met onder meer een woordspel over 'Zorro de vos', waar 'zorro' het Spaanse woord voor vos is).

Op de één na laatste pagina duikt de vos, na lange afwezigheid in *Santander*, nog een laatste keer op, waarmee Holvoet-Hanssen zijn motief op zijn eigen wijze afrondt. Als deel van een opsomming lezen we: '1868, volg die vos – Altamira'. Eerder, in het gedicht 'In Nephelokokkugia' [19] lezen we deze kleine, geënjambeerde referentie al: '[...] hond volgt vos/naar onontdekte grot'. En in beide citaten herkennen we natuurlijk het gedicht 'Santander' uit *Houdini*, waaruit al bleek dat ook de bundeltitel zelf met de 'vos' te verbinden is.

7. De betekenis van de betekenislijn

Het lijkt me niet uitgesloten dat voorgaande tocht langs alle verschijningsvormen van de vos in Holvoet-Hanssens triptiek een licht willekeurige of zelfs chaotische indruk heeft gemaakt. Dat is dan in elk geval conform de wijze waarop de betekenislijn zich manifesteert in de gedichten. Meteen ook wordt iets getoond van de wijze waarop deze poëzie geconstrueerd is.

Een 'complete' analyse van Holvoet-Hanssens werk zou bestaan uit een index van alle, soortgelijke betekenislijnen, waarvan een aantal overigens eenvoudig te traceren is: de spiegel-lijn, de kapers-lijn, de wolken-lijn, de tovenaars-lijn, de lava-lijn, de 'kosmische'-lijn (sterrenbeelden en hemellichamen), de oorlogs-lijn, de ijs/sneeuw-lijn, de oorsprong-lijn etc. Een uitgebreidere analyse van die andere lijnen zou hetzelfde tonen wat, vaak terloops, uit hier getoonde voorbeelden al bleek: een passage waar het ene motief prominent in speelt, waaiert soms uit naar (en snijdt zo) een of meer andere betekenislijnen.

Hoe dat uitwaaien in zijn werk gaat zie je bijvoorbeeld in het drieluikje 'In Nephelokokkugia' [19-20] uit *Santander*. Vanwege zijn titel en subtitels zouden elementen eruit in eerste instantie onder de betekenislijn van de (veel voorkomende) 'wolken' geschaard kunnen worden. Nephelokokkugia is Aristofanes' 'Wolkenkoekstad', de ideale staat uit het blijspel *Wolken*, die Euelpides en Peisthetairos aan de hemel bouwen uit onvrede met hun Atheense bestaan.²⁸ Ook dat waaiert de bundel in. Holvoet-Hanssen zinspeelt er eerder op, onder meer in het openingsgedicht van *Houdini*, 'De tovenaars komt' [9]: diens paleis 'troont in de romige wolken als Nephelokokkugia'. De tovenaars zelf wordt ook in dit gedicht vermeld, daarnaast zien we de al aangehaalde verwijzing naar de Vos in *Santander*, komt Vrouw Holle weer voor, en wordt wederom de dichter als koorddanser (*Houdini* [24]: "Aardige jongen, knap op de koord maar een ontoegankelijk dichter") opgevoerd. Het liefde- én het oorlogsmotief (met verwijzingen naar de oorlog in voormalig Joegoslavië) is aanwezig. Ook dat verschijnt weer niet alleen, zo blijkt uit het slot van het derde deel, een journaalfragment:

*'Engeland. Een foxterriër beet de keelslagader van een vos door.
Een witte bullterriër, alias de Kindervriend, verscheurde een kat.
[...] Een kleine karakterfout kan verstrekkende gevolgen hebben.
Escalatie van geweld. In Novi Sad –'*

Hier zien we dus hoe oorlog- en voslijn samenkomen.

Een analyse op basis van betekenislijnen zal dus nooit tot één centrale gedachte komen. Een voor de hand liggende vraag dient zich aan. Is het dan eigenlijk wel mogelijk om tot een afronding te komen van een analyse van gedicht of oeuvre, of blijft het bij het, an sich tamelijk vrijblijvend, signaleren van allerlei motieven? Ik meen dat de interpreter bij poëzie als die van Holvoet-Hanssen op structuurniveau

(waartoe ik de betekenislijnen reken) nooit tot een sluitend verhaal, tot een laatste woord, zal kunnen komen. Wat echter wel mogelijk is, is om een koppeling te maken naar een ander niveau: om te trachten op *inhoudelijk* niveau bevestiging te vinden van de gediverteerdheid op het formele vlak. Een paar eerste indicaties van hoe het ongestuurde, incoherente en uitwaaiierende inhoudelijk gethematieerd wordt laten zich makkelijk vinden. Allereerst valt allicht op dat een aantal van de betekenislijnen gevormd worden door zaken die op ongebondenheid, onvastheid of vrijheid duiden: de vos, de zeerover, maar ook de wolken, bijvoorbeeld. Het kapersmotief wordt rechtstreeks met onbestemdheid verbonden (*Strombolicchio* [22]):

Voor de Nieuwe Wereld zijn wij
buitenstaanders
voor de Oude Wereld zijn wij
vrijbuiters, niet van deze wereld.

Bij het vossen-motief zagen we al hoe dat in 'Nawoord' [63] in *Strombolicchio* werd gekoppeld aan toeval tegenover niet-toeval. Twee pagina's ervoor krijgt dezelfde link rechtstreeks een poëtische invulling: 'Ik speel met mijn bot – *God, niet-God* / met *toeval, niet-toeval* - smelt mijn letters tot woorden.' Het toeval – symbool van het ongeordende - speelt ook anderszins een rol. In *Strombolicchio*, het middendeel van de triptiek (waarin zich overigens nadrukkelijk een 'lava- of vulkaanlijn' manifesteert), alludeert Holvoet-Hanssen meermalen op pre-Platoons gedachtegoed, met name op Empedokles. Een van de bekendste mythen rond Empedokles betreft zijn levenseinde: een val in de krater van de Etna. Over het hoe en waarom verschillen de meningen. Zelfmoord, hoogmoed of een ongeluk tijdens sjamanistische rituelen? Bij Holvoet-Hanssen lezen we de beginregels: 'Strompelafdrucken aan de rand van een vulkaan als interludium. / Ik val in de krater, blijf haken in de tijd [...].' Jos de Man kenschetste het denken van de presocratische filosofen bondig als volgt: 'Empedokles heeft net als Heraclitus het belang aangevoeld van de dialectiek van toeval en noodzaak. [...] Al wat altijd heeft bestaan, blijft bestaan, het wisselt alleen: van eenheid naar verscheidenheid en weer terug. Welke vormen ontstaan wordt vaak door het toeval beslist.'²⁹ Het is wat Holvoet-Hanssens poëzie verbindt met natuurfilosofen als Heraclitus ('panta rhei') en Empedokles en waarmee hij zich impliciet afzet tegen het dominante rationeel-platoonse denken. In plaats van het geordende rationeel-westerse denken opteert hij voor de dynamiek van de kaper, de vos, de overgangsfiguur.

Een laatste kort voorbeeld van de manier waarop bij Holvoet-Hanssen deze zaken op structuurniveau en inhoudelijk niveau op elkaar ingrijpen. Op diverse plaatsen spelen spiegels en spiegelingen een rol in het drieluik. Een betekenislijn is de van de 'spiegel'. Vooraan in *Houdini* [14] lezen we: 'Ik ejaculeer op het zand maar / verwek enkel een fata morgana'. Verderop stuiten we op Morgan le Fay, een vrouwelijk personage uit de mythen rond Koning Arthur, aan wie Holvoet-Hanssen

een viertal gedichten wijdt. Zij lijkt zo in de eerste plaats een van de figuranten in Holvoet-Hanssens panopticum van zeerovers, kermisklanten, popzangers, sprookjesfiguren, occulte voortrekkers, historische figuren van uiteenlopende komaf, helden uit mythen en sagen, familieleden en vrienden. Wie voorts op zoek gaat naar meer informatie over Morgan le Fay stuit als vanzelf op Marlon Bradleys *De nevelen van Avalon*, een in de meest kitscherige new-agestyl geschreven Arthur-romantisering, gecomponeerd als Le Fay's autobiografie. Daaruit wordt echter wel duidelijk waar Holvoet-Hanssens fascinatie voor juist dit personage mogelijk vandaan komt: 'En zo zal ik dit verhaal vertellen. Want eens zullen ook de priesters het verhaal vertellen, zoals zij het kenden. Misschien kan er tussen deze twee de schemering van de waarheid gezien worden. Want dat is wat de priesters met hun Ene God en Ene Waarheid niet weten: dat er niet zoiets als een waar verhaal bestaat.'²⁰ Ook een klein deelmotiefje als dit leidt dus weer tot de paradoxale kern van deze poëzie: haar kernloosheid. Voor wie zich op een serieuzer filosofisch gedachtegoed zou willen beroepen ter verklaring van Holvoet-Hanssens poëtische werkwijze dringt zich hier opnieuw de naam van Lyotard op.

8. Conclusie en discussie

Holvoet-Hanssen schrijft poëzie die alle registers bespeelt: van korte aftelrijmpjes tot uitgesponnen prozagedichten. Volksliedjes buitelen over cultureel-correcte referenties, het zijn kinderliedjes en flarden van mystieke spreuken naast elkaar, teksten waarin gerefereerd wordt aan allerhande, erg diverse interteksten. Holvoet-Hanssen verwijst naar zeer uiteenlopend bronnenmateriaal, van *Van de Vos Reynaerde* tot Dante, van Iggy Pop ('The passenger', ook weer zo'n voorbijganger) tot Johnny Hoes. Daar past een referentie aan undergroundkunst, de occulte tegenbeweging of new-age-georiënteerd denken even naadloos in. Op zijn poëzie lijkt van toepassing wat Lyotard ergens opmerkt over het werk van Joyce:

Het hele gamma aan bekende narratieve en zelfs stilistische operatoren wordt ingezet zonder dat gepoogd wordt de eenheid van het geheel te bewaren, er wordt geëxperimenteerd met nieuwe operatoren. De grammatica en het vocabulaire van het literaire taalgebruik worden niet langer als gegeven aanvaard, maar lijken eerder academismen, rituelen die uit een vroomheid [...], die de toespeling op het onpresenteerbare blokkeert, voortgekomen zijn.³¹

Het lijkt niet vergezocht Holvoet-Hanssens poëzie te zien als poëzie 'die zoekt naar nieuwe presentaties, niet om daar van te genieten, maar om het gevoel voor het bestaan van het onpresenteerbare te scherpen', zoals Lyotard postmoderne kunst definieert.³² Daar schuilt het probleem: centrifugale poëzie als die van Peter Holvoet-Hanssen kan niet adequaat geïnterpreteerd worden met een analysemodel dat uitgaat van een centripetale, op coherentie, eenheid en een centrale Idee gericht-

te poëzie. Natuurlijk zoekt elke lezer naar houvast en samenhang. De lezer die in een volstrekt hermetisch, episch gedicht als enige terugkerende woord ‘bootjes’ aantreft, zal dat ene woord gebruiken als kapstok voor zijn interpretatie. De kwestie is dan ook niet om aan te tonen dat zoeken naar samenhang – zoals we in de eerder aangehaalde poëtica’s zagen gebeuren – per definitie onzin is. Het gaat er om dat niet koste wat kost getracht wordt tot één overkoepelende, sluitende analyse te komen, en te accepteren dat blinde vlekken geen dekmantel zijn, gedrapeerd over verborgen stukjes van het intacte geheel. Dit wekt per definitie een onbevredigende indruk. Mooier is het natuurlijk op een superieur, onvermoed niveau eenheid te kunnen *aantonen*, dan te moeten berusten in de *suggestie* van een op het oog willekeurige voorlopigheid.

Overigens lijkt het erop dat wat betreft proza het verlenen van een inhoudelijke betekenis aan afwijkingen van het traditionele, coherente verhaal veel geaccepteerder (want wellicht veel duidelijker duidbaar?) is als *trigger* voor een interpretatie, zoals bijvoorbeeld blijkt uit Thomas Vaessens’ analyse van de ‘incorectheden’ als de verhouding tussen *fabel* en *sujet* in Peter Verhelsts *Tongkat*.³³ Jack van der Weides *Detective en anti-detective* is ook een voorbeeld van onderzoek naar een literair genre dat analytisch pas tot relevantie komt binnen het juiste literair-filosofische kader.³⁴ De anti-detective schendt de wetten van de traditionele detective (geschreven volgens ‘de principes van lineariteit, causaliteit en chronologie’ (Van der Weide 1996:121) en tart bewust de traditionele opbouw waarbinnen de lezer aan de hand van de detective uiteindelijk een antwoord op alle vragen tot en met de ultieme (‘wie deed het?’) vindt. Een lezer die een zinvolle speurtocht verwacht naar de uiteindelijke, eenduidige oplossing van de moord, zal een anti-detective als onzinnig, onjuist of onsamenvattend verwerpen. Ook daar zien we dus de lacune tussen een traditionele verwachting en een andersoortige schepping. Wie bereid is te aanvaarden dat poëzie als die van Holvoet-Hanssen serieus onderdeel uitmaakt van het eigentijdse poëzieveld, zal bereid moeten zijn er op een andere dan de gangbare manier naar te kijken.

Literatuur

- Alphen, Ernst van, e.a., *Op poëtische wijze: handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum/Heerlen 1996.
- Brems, Hugo, *De dichter is een koe: over poëzie*, Amsterdam 1991.
- Bronzwaer, W., *Lessen in lyriek: nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993.
- Drop, W., en J.W. Steenbeek, *Indringend lezen 1: ‘Close-reading’ van poëzie*, Groningen 1970.
- Gerbrandy, Piet, ‘Jongleren in vijf dimensies tegelijk’, in: *de Volkskrant*, 31 augustus 2001.
- Holvoet-Hanssen, Peter, *Dwangbuis van Houdini*, Amsterdam 1998.
- , *Strombolichio: Uit de smidse van Vulcanus*, Amsterdam 1999.
- , *Santander: ontboezemingen in het vossenveld*, Amsterdam 2001.

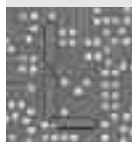
- Jessurun d'Oliveira**, H.U., 'Een ballade van liefde en dood', in: *Merlyn*, 1(1962), 1 (nov.), p.3-22.
- Joosten**, Jos, 'Verlangen naar samenhang', in: Jos Joosten & Jan de Roder (red.), *Betrokken buitenstaander. Opstellen voor Kees Fens*. Baarn 1994, p.71-89.
- , "“Vlug volg zijn spoor” Op jacht naar de vos bij Peter Holvoet-Hanssen', in: *Tiecelijn: tijdschrift voor reynaerdoftelen*, 15(2002), 2, p.69-74.
- , en Thomas Vaessens, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie', in: *Nederlandse Letterkunde*, 7(2002), 1 (feb.), p.1-27.
- Lyotard**, Jean-François, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kampen 1987.
- Man**, Jos de, *De schaduw van Thales. Over de geboorte van de wetenschap*, Amsterdam 1991.
- Oversteegen**, J.J., *Anastasio en de schaal van Richter: literatuur / literaire kritiek / literatuurwetenschap*, Utrecht z.j. [1986].
- Peperkamp**, B.J., *Over de dichtkunst; een lezing met demonstraties*, Assen 1995.
- Vaessens**, Thomas, 'Postmodernisme en leesstrategie: over *Tongkat* van Peter Verhelst', in: *neerlandistiek.nl* 01.10, 2002.
- Weide**, Jack van der, *Detective en anti-detective: narratologie, psychoanalyse en postmodernisme*, Nijmegen 1996.
- Westerlinck**, Albert, *Het schoone geheim van de poëzie*, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, z.j. [1946].

Noten

- 1 Thomas Vaessens en Jos Joosten, Specialisatiewerkgroep 'Poëzie en leesstrategie', Afdeling Moderne Nederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht. De behandelde poëtica's waren, in chronologische volgorde: A. Westerlinck, *Het schoone geheim van de poëzie*, Antwerpen etc. 1946, Achilles Mussche, *Nederlandsche poëtica*, Brussel 1948, J. Elema, *Poetica*, Den Haag 1949, S. Vestdijk, *De glanzende kiemcel*, 's Graveland 1950, beschouwende teksten uit *Merlyn* (1963), W. Drop & J.W. Steenbeek, *Indringend lezen 1: close reading van poëzie*, Groningen 1970, Hugo Brems, *De dichter is een koe*, Amsterdam 1991, W. Bronzwaer, *Lessen in lyriek: nieuwe nederlandse poëtica*, Nijmegen 1993 en Ernst van Alphen e.a., *Op poëtische wijze: handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum/Heerlen 1996.
- 2 In de hier volgende beschouwing beperk ik mijn corpus tot de onderzochte, in noot 1 genoemde poëtica's. In meer algemene zin worden opvattingen omtrent het coherentie-concept – ook in internationaal perspectief – zeer inzichtelijk beschreven en becommentarieerd in Ben Peperkamp's dissertatie over Vromans 'Over de dichtkunst' (Peperkamp 1995:17-23)
- 3 Westerlinck 1946:29
- 4 Westerlinck 1946:10
- 5 Jessurun d'Oliveira 1962:6
- 6 Joosten 1994:86
- 7 Joosten 1994:80 Evenmin als van Fens kan van Oversteegen, de derde *Merlyn*-redacteur, beweerd worden dat hij de ogen sloot voor de (blijvende) raadsels van de tekst (Oversteegen 1986).
- 8 Drop 1970:24
- 9 Lyotard 1987:31
- 10 Drop 1970:32
- 11 Drop 1970:21

- 12 Brems 1991:66
- 13 Brems 1991:44
- 14 Brems 1991:64
- 15 Brems 1991:161
- 16 Bronzwaer 1993:11-20
- 17 Van Alphen 1996:43
- 18 Van Alphen 1996:44
- 19 Alle citaten uit Gerbrandy 2001
- 20 Brems 1991:161-162
- 21 Pascal Cornet, 'Vitaliteit ondanks alles: Peter Holvoet-Hanssen op zijn "glijbaan met exacte coördinaten"', in: *Poëziekrant* 25(2001), 1(jan./feb.), p.6-11.
- 22 Lyotard 1987:26 (en 93-94).
- 23 Lyotard 1987:38
- 24 Lyotard 1987:23-24
- 25 Jan Bosteels, 'Over tijdschriften', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 146(2001), 3(juni), p.413.
- 26 Ik baseer me met betrekking tot de vos deels op eerder gepubliceerde bevindingen uit Joosten 2002.
- 27 Orion is overigens niet alleen als mythologische jager bekend, maar ook als sterrenbeeld dat de winterhemel domineert en met name in december goed bekeken kan worden. Als zodanig komen we het tegen in *Strombolicchio*, waar het figureert binnen het zeeroversmotief: 'sint-elmsvuur aan de spitzen van de masttoppen / de 3 Gordelsterren van Orion en 3 rode super-/reuzen: Antares, Aldebaran en Betelgeuze'. Het refereert dus in 'de sneeuwmaker' ook weer aan de sneeuw én aan het kerstliedje. Ook lijkt me de link denkbaar tussen de 'markiezin van Orion' als demiurg en de geboorte van Christus: het 'begin' van de christelijke traditie.
- 28 Holvoet-Hanssen noemt de afdeling in *Strombolicchio* 'Wolkenkoekoeksoord', in de Nederlandse vertaling van Aristofanes' *Wolken* door M. d'Hane-Scheltema is sprake van 'Wolkenkoekoeksstad' (Aristofanes, *Wolken Vogels Kikkers*, Amsterdam 1995, p.154 e.v.)
- 29 De Man 1991:56
- 30 Marion Bradley, *The Mists of Avalon* 1983. Citaat uit de proloog, afkomstig uit niet-geautoriseerde vertaling: <http://www.geocities.com/mysticyard/nevelenvanavalon.html> [20/08/2002]
- 31 Lyotard 1987:23
- 32 Lyotard 1987:23
- 33 Vaessens 2001
- 34 Van der Weide 1996

Een totale show



OVER POËZIE EN VOORDRACHT

Bertram Mourits

1. Inleiding: de kritiek

In 2001 debuteerde Ramona Maramis, een dichteres in een nog vrij jonge traditie, met de bundel *Duckstad aan de Amstel*. Dankzij optredens op de Amsterdamse Uitmarkt en het Crossing Border-festival was haar faam haar debuut vooruitgesneld. Net als bijvoorbeeld Hagar Peeters of Olaf Zwetsloot, had ze een reputatie dankzij het performancecircuit.

Populariteit voor een publiek in de zaal, dat gaat meestal niet samen met diepte op papier, zo is althans een vrij algemene mening onder poëziecritici. Wanneer in *de Volkskrant* Piet Gerbrandy *Duckstad aan de Amstel* bespreekt, begint hij met een korte plaatsbepaling van Maramis in de context van de huidige poëzie.

‘Poëzie kan klassiek worden als ze verwijst naar universele waarden en begrippen, die minder aan erosie onderhevig zijn dan geld en vervoermiddelen,’ legt hij uit. Het nadeel daarvan is dat de belevingswereld van jongeren vaak uit het oog wordt verloren, en daarom is het een goede zaak (althans, je kunt er ‘moeilijk bezwaar tegen hebben’) dat jonge dichters optreden met werk waarin de eigentijdse jongerencultuur is geïncorporeerd. Helaas, veel van die gedichten blijven op papier niet overeind, niemand weet vijf jaar later nog waarover het gaat: ‘leuke beelden zijn het, maar met poëzie heeft het weinig te maken’ zegt Gerbrandy naar aanleiding van een gedicht over een jeugd in het Amstelveen van de jaren zeventig.¹

Het is een vertrouwde redenering. Een dichter die al te veel moeite doet zijn of haar gedichten op een toegankelijke manier over het voetlicht te krijgen, kan inhoudelijk eigenlijk alleen maar tegenvallen.

Zo’n vooringenomen mening van een nog niet eens heel oude criticus doet mij vrijwel instinctief zoeken naar weerwerk, naar tegenargumenten. Hij is er nog trots op ook, dat hij geen flauw benul heeft van populaire cultuur: ‘Het zal wel aan mij liggen dat ik niet weet wie Katja Schuurman is, maar dit gedicht geeft me niet de indruk dat ik iets belangrijks gemist heb’.

Door dergelijke recensies schieten degenen die zich bezighouden met dit soort poëzie al snel in de verdediging. Het is geen toeval dat Tom Lanoye een artikel

over performancepoëzie opstelt in de vorm van een verdediging voor de recht-bank, een ‘pleidooi van een performer’.² Het is een begrijpelijk mechanisme – ik word op slag een verwoed voorstander van Maramis’ poëzie: weg met die bedrieglijke zuiverheid, laten we open staan voor vernieuwing en verjonging, enzovoort – het soort argument dat jonge podiumdichters zelf ook graag gebruiken.

Het feit dat Maramis met zulke belegen argumenten in de hoek wordt gezet, betekent natuurlijk niet per definitie dat *Duckstad aan de Amstel* een goede bundel is. De poëzie is weliswaar interessanter dan Gerbrandy meent, maar soms is het engagement erg eenduidig.

dertienduizend toespraken
is hetzelfde en eender
als een video-manipulatie van kiesrecht
vol leugens en verderf³

Overigens blijkt uit andere gedichten en formuleringen dat Maramis goed weet waarmee ze bezig is – een titel als ‘Het Meisje, Het Boek & De Jaren’, of regels als ‘De hemel / bron van slechte one-liners’ geven de gedichten een even speels als zelfbewust karakter. Een vlotte voordracht zal de meeste dubbele bodems verhullen, maar juist daaruit blijkt dat de verhouding tussen lezen en voorlezen minder eenvoudig is dan de visie van Gerbrandy vooronderstelt.

2. Vormen van voordragen

De laatste jaren ondervindt voorgedragen poëzie een herwaardering. Teksten van liedjes zijn, vooral dankzij uitgever Vic van de Reijt, steeds vaker in boekvorm te vinden. Van volksliedjes tot cabaretteteksten, en ook popmuziek: wat Raymond van ’t Groenewoud, Huub van der Lubbe en Lennaert Nijgh in de loop der jaren geschreven hebben, is bij Nijgh & Van Ditmar opeens verkrijgbaar als was het poëzie: hun teksten mogen zich, ik zou bijna zeggen, loszingen van de muziek.

Er wordt poëzie voorgelezen op festivals als Poetry International, de Nacht van de Poëzie en het Crossing Border-festival. Dichter aan Huis in Den Haag en Tuinfeest in Nijmegen zorgen voor intiem contact tussen dichter en toehoorder. In de wekelijkse bijeenkomsten op de Groningsche Schrijversschool treden startende en ervaren podiumdichters naast elkaar op. Tijdens het literair festival Spraakmakers in Muziekcentrum Vredenburg te Utrecht was het zelfs mogelijk ‘direct apart’ te gaan in een ‘literaire afwerkplaats’ – een idee van dichter Ruben van Gogh. Dichter en toehoorder zaten tegenover elkaar in een een-op-een situatie.

In het West-Vlaamse Watou zijn het opnames van voorlezende dichters die een dialoog aangaan met beeldende kunst. In het theater heeft Tom Lanoye met zijn bewerkingen van Shakespeare en Medea performancepoëzie en theater gecombineerd.

Kortom: voordrachtspoëzie speelt een uiteenlopende rol in het literaire leven.⁴ Dit artikel wil weinig meer zijn dan een eerste verkenning van die rol. Er is namelijk opmerkelijk weinig substantieels geschreven over voordrachtspoëzie. Zeker in de neerlandistiek is er niet veel aandacht geweest voor het verschijnsel. Over die marginalisatie later meer – ik wil beginnen met een voorzichtige inventarisatie.

Een absolute classificatie heeft op zichzelf weinig zin: vrijwel elk gedicht kan voorgelezen worden en kan dan gelden als performancepoëzie. Wel is het mogelijk, zonder nu onmiddellijk aanspraak te willen maken op volledigheid, om de eigenschappen van poëzie op een rij te zetten die op de voorgrond komen bij het voorlezen ervan. Het gaat me dan met name om dichters vanaf de jaren vijftig: dus niet de middeleeuwse minstrelen, troubadours, niet de achttiende- en negentiende-eeuwse rederijkers. Ook liedjesteksten laat ik hier rusten en de absurdistische dada-voordrachten die in het begin van de vorige eeuw furore maakten, zullen in dit artikel niet aan de orde komen.

2.1. Beatpoets en improvisatie

Een belangrijke stroming in de voordrachtspoëzie staat in de traditie van de Amerikaanse beat-dichters. In het werk van dichters als Simon Vinkenoog, Johnny van Doorn en Ewald VanVugt zijn duidelijk de sporen van deze Amerikaanse invloeden te vinden. Hun werk bestaat uit vaak lange gedichten, met vrijwel onnavolgbare persoonlijke associaties, nogal eens ingegeven door drugs, (jazz)muziek of een combinatie van beide.

Simon Vinkenoog is een groot bewonderaar van Allen Ginsberg, een van de bekendste namen van de Amerikaanse beat poets. Vinkenoog herkent bij deze Amerikaan een vernieuwing die hij ook bij de Vijftigers waardeert. Beide stromingen zijn 'voortgekomen uit een protesthouding tegenover bestaande opvattingen inzake poëzie, beide stelden opnieuw associatieve en irrationele impulsen in dienst van het woord.' Hij verkiest niet de 'virtuoze versifikatoren' maar de uitzinnigen, 'de buitenstaanders, de hellevaarders, de ruimtereizigers, de machtigen en moedigen – de dadaïsten en surrealistten', aldus Vinkenoogs nawoord in een bloemlezing met werk van Allen Ginsberg.⁵ Overigens verwijst Vinkenoog hier slechts naar een specifiek aspect van Vijftigerspoëzie – dat nadrukkelijker aanwezig was in het werk van Lucebert en hemzelf dan in dat van bijvoorbeeld Kouwenaar of Elburg.

Behalve Vinkenoog is bijvoorbeeld ook Johnny van Doorn een dichter in deze traditie, vooral in zijn periode als Johnny the Selfkicker. Tijdens voordrachten wist hij zichzelf vaak in een trance te brengen door constant zinnnetjes te herhalen: *I am sitting in the kosmos* of *Komtocheensklaarklootzak*. Een mooie sfeertekening uit zijn bundel *Een heilige huichelaar* (1968):

Op een oorverdovend feest in
Een rijk gestoffeerde salon
Wordt hij na het declameren
Van een diepzinnig gedicht
Door zijn deftige gastheer
Beloond met een delicaat
Blokje hasjsj dat van
Zulk een uitstekende
Kwaliteit blijkt te zijn
Dat hij niets beters
Weet te doen dan vanuit
Zijn pluche fauteuil
Verzadigd zijn blikken
Te richten naar een
Oogverblindende dame...⁶

En zo gaat dit bladzijden lang verder, alles één zin, slechts gestructureerd door het mechanisme van de associatie. Spontaniteit staat centraal, improvisatie. Er is geen ruimte voor intellectualisme of bezinning. Schrijfmachinejazz, noemde beatdichter Lawrence Ferlinghetti deze vorm: improvisatie, eerder de sfeer ademend van een rokerige kroeg dan van de romantische zolderkamer.⁷

2.2. Lichte poëzie

Een andere vorm van poëzie die het voor een publiek vaak heel goed doet, is veel nuchterder: de gedichten die de luisteraar op het verkeerde been proberen te zetten; de verrassende observatie, poëzie als licht amusement.

Veel werk van de Zestigers kan hier als illustratie genoemd worden. De Zestigers (dichters rondom de tijdschriften *Gard Sivik* en *Barbarber* – zoals Bernlef, Schippers, Armando, Vaandrager, Verhagen) wezen hun lezers en toehoorders vaak op het ongewone karakter van de alledaagse werkelijkheid. De gedichten zijn vaak zakelijk geformuleerd, onmiddellijk begrijpelijk en werken toe naar een onmiskenbare pointe. Een bekend voorbeeld is het gedicht ‘Pluk de dag’ van Cees Buddingh’.

vanochtend na het ontbijt
ontdekte ik, door mijn verstrooidheid,
dat het deksel van een middelgroot potje marmite
(het 4 oz net formaat)
precies past op een klein potje heinz sandwich spread

natuurlijk heb ik toen meteen geprobeerd
of het sandwich spread-dekseltje
ook op het marmite-potje paste

en jawel hoor: het paste eveneens⁸

Buddingh' las dit gedicht voor op het festival Poëzie in Carré (waarover later meer). Op de grammofoonplaat die van dit festival een bescheiden bloemlezing bevat, klinkt het als een conference: er wordt steeds harder gelachen en Buddingh' kan zich zelf bij de laatste regel ook nauwelijks meer inhouden: het gedicht als mop.

Jules Deelder – die ik ook als beatpoet of improvisator ten tonele had kunnen voeren – verzamelde een groot aantal moppen in de briljant flauwe en gortdroge bundel *Op de deurknop na*:

Op karwei

'Hebbie de kwast goed vast?'

'Ja hoezo?'

'Dan haal ik de ladder weg.'⁹

Voeg aan deze mentaliteit de beheersing van metrum en rijm toe en je krijgt *light verse*, een poëziestroming waarin ook vaak erg grappig en woordspelerig wordt gedaan. Dichters als Drs. P. en Kees Stip wisten met hun werk tijdens meer dan één Nacht van de Poëzie de zaal aan hun voeten te krijgen.

2.3. Engagement

Bij uitstek op de voordracht gericht is geëngageerde poëzie. De overtuigingskracht ervan komt op de langere duur maar zelden echt over op papier; maar in de beste gevallen des te meer op het publiek. Een vrij willekeurig voorbeeld is 'Oorlog aan edelstenen' van Frank Martinus Arion, opgedragen aan 'de 12 mijnwerkers van Carletonville,' die waren omgekomen in een goudmijn ten zuidwesten van Johannesburg in Zuid-Afrika. De eerste twee strofen:

1
Oorlog aan edelen en aan sigaretten
Oorlog aan edelen
Oorlog aan edelstenen en steden
(In Zuidelijk Afrika)
die voor onderdrukking in het land werken

Die mensenvlees onder de voeten
En onder de grond houden
Oorlog aan hun sinaasappelen

2

Boy
Cut Caballero
Rothmans, Stuyvesant en
Gold en Amerika:
Cut goud
Cut diamant (Cut diamant-cutters!)
Uit Zuidelijk Afrika ¹⁰

Het gedicht is even ondubbelzinnig als zijn boodschap – althans, bij het voorlezen verdwijnt de dubbelzinnigheid in regels over *cut goud* en *cut diamant uit Zuidelijk Afrika*. Maar het gedicht maakt grote indruk op het publiek, zeker in de ijzersterke voordracht van een boze Arion. Meer dan vijftientig jaar later, op een literair festival in Durban, vertelt de Zuid-Afrikaanse journalist John Matshikiza hoe inspirerend dit gedicht van Arion voor hem was tijdens zijn bezoek aan Nederland. En Arion, ook aanwezig op het festival in Durban, leest het gedicht *for old time's sake* nog een keer voor, en de mildheid van de herinnering maakt al snel plaats voor de woede van 1974.

Het is de bezieling die vooral doet denken aan wat een bijzondere toespraak kan losmaken. In een voordrachtsituatie is de rol van dit gedicht eerder politiek dan poëtisch; de poëtische middelen worden met volle kracht ingezet om de boodschap over te dragen.

Tot hiertoe heb ik enkele poëtische eigenschappen aangewezen die sterk contextgebonden zijn. Dit is de poëzie waarvan critici zich vaak afgevraagd hebben of het wel zin had om in druk te laten verschijnen. Wat blijft er van een grap over wanneer die op papier staat, om steeds weer opnieuw gelezen te worden? Wat is na het einde van de apartheid de zin van het mopperen op diamantmijnen? Maar er zijn nog meer dichters die het op het podium erg goed doen, en van wie het werk in eerste instantie niet met dat oogmerk geschreven lijkt te zijn. Hun werk plaatst de tweedeling van poëzie voor het podium enerzijds, en poëzie voor het papier anderzijds, op de helling.

2.4. Persoonlijk, *parlando*

Op 4 mei 1994, in de Oude Kerk te Amsterdam las de acteur Eric Schneider het gedicht 'Weggaan' van Rutger Kopland voor. Hij las zeer gedragen en legde veel nadruk op de zinsneden 'je bent er nog' en 'je gaat niet weg'. De regels kwamen

hard aan: er werd ingehouden gesnikt door de nabestaanden, somber gekeken door de overige genodigden en het bleef lang stil na het laatste 'weg'. De functie van poëzie in deze situatie was heel duidelijk: ontroering overbrengen op een bevattelijk publiek. Het werd zo een eenduidig gedicht dat toegesneden leek op de gelegenheid, terwijl het dat op papier geenszins is.

De poëzie van Rutger Kopland en ook van bijvoorbeeld Judith Herzberg en Anna Enquist, doet het, dankzij een nuchtere toon en een algemeen menselijke onderwerpkleure, heel goed op het podium. Hun gedichten zijn evenwel niet in de eerste plaats toegesneden op voordracht: ze zijn dubbelzinnig, subtiel en het overdenken meestal waard. Maar ze zijn ook communicatief. En die eigenschap komt bij het voorlezen op de voorgrond.

Dat kan ten koste gaan van de ambiguïteit – Kopland was helemaal niet blij met de manier waarop Schneider van zijn gedicht een herdenkingstekst maakte. Waar de meeste dichters zeggen dat voorlezen iets toevoegt, geeft Kopland aan dat het ook iets wegneemt: 'Je geeft het iets mee en perkt het in, het is net zoiets als het spelen van een partituur. Het aantal mogelijkheden waarop je het gedicht kunt horen en begrijpen, is ingeperkt'.¹¹

Wat Kopland bedoelt is ook goed te illustreren aan de hand van het gedicht 'Brief' dat hij voordroeg op de Nacht van de Poëzie 1995:

Vandaag zou ik een brief schrijven
een brief om iets te begrijpen en deed dat
of anders gezegd ik deed dat niet

en schreef en keek naar mijn hand
hoe die hand van een man langzaam
letters tekende om te lezen

er stond een huis in dat handschrift
ik had willen weten waarin
ik woonde om dat te begrijpen

zou ik een brief schrijven en ik zag
die dunne voorzichtige lijntjes
die ik leerde als kind

vandaag zou ik tot hier ergens blijven¹²

Een deel van de ambiguïteit in dit gedicht verdwijnt onontkoombaar bij het voorlezen. Er zal vermoedelijk een klemtoon komen te liggen ergens in de zin 'anders gezegd ik deed dat niet' (r. 3) en de impliciete punt na 'woonde' (r. 9) zal hoorbaar worden. Wat overblijft is suggestief maar toch herkenbaar. Menselijk maar

toch niet helemaal vertrouwd. En het slot is open, maar niet onbegrijpelijk.

2.5. Hermetische poëzie

Nog een stap verder, en dan kom ik terecht bij erkend ‘duistere’ dichters als Lucebert en Hans Faverey. Zij slagen er ook in om met hun werk te communiceren door middel van hun voordracht. ‘Faverey, dat zijn toch moeilijke gedichten, maar hij stond ze bijna te zingen, en dat werkte’, vertelt Kopland over een Nacht van de Poëzie-optreden van Faverey.¹³

Bij de inleiding van een verzameling opnames van een voorlezende Lucebert schrijft Ad Petersen: ‘Lucebert zijn gedichten horen voordragen gaf je het gevoel dat ze geschreven waren om tot klinken gebracht, om beluisterd te worden – eerder nog dan om ze te lezen.’¹⁴ En daar kunnen de tientallen interpretatoren het mee doen – voor sommigen verdwijnt bij het horen van des dichters stem zelfs de behoefte aan een coherente interpretatie. Op die manier vergroot voordracht juist de ruimte voor ontoegankelijke dichters. En dat effect treedt bij serieuze voorleesgelegenheden duidelijk op.

Een goede illustratie daarvan vond plaats tijdens de Nacht van de Poëzie in 1998. Organisator Anneke van Dijk was erin geslaagd de zelden optredende Kees Ouwens te strikken. Hij wilde ook deze avond liefst niet begrepen worden, en stond als een ‘verloren orakel’ op het podium. Een gedicht over zijn vader las hij niet voor, uit angst eigenlijk dat hij te goed begrepen zou worden, en uit vrees om van effectbejag beschuldigd te worden met een emotioneel te interpreteren gedicht over zijn vader. Liever wilde hij het ‘iets ondoorgroendelijk’ houden.¹⁵

Er spelen hier andere maatstaven een rol dan begripelijkheid in de communicatieve situatie. Het gegeven dat vrijwel alle gedichten kunnen worden voorgelezen, is meer dan een dooddouner om het definitieprobleem van ‘voordrachtspoëzie’ te omzeilen. Voordracht doet iets met gedichten en niet met elk soort hetzelfde. De vrij ondubbelzinnige beschrijvingen van Johnny van Doorn komen in zijn agressieve stortvloed van woorden over als ondoorgroendelijke impressies, maar de moeilijke gedichten van Faverey worden dankzij diens voordracht soms opeens glashelder.

Voordracht voegt iets toe en neemt iets weg. Wat verdwijnt is voor een deel het proces dat zich in het hoofd van de lezer afspeelt. Herhaling, bezinning, woorden proeven en beelden voor de geest halen: dit alles wordt gedicteerd door het tempo dat de voorlezende dichter bepaalt, niet door waar het begrip van de lezer om vraagt.

Wat voordracht aan het gedicht toevoegt is een handreiking van de dichter, en de interactie tussen publiek en voordrager.¹⁶ De stem, een bepaalde nadruk, ze vormen een leidraad voor interpretatie die door de dichter zelf wordt gegeven. De dichter die dat vervelend vindt omdat een tekst pas tot weerklank kan komen in het hoofd van de lezer, moet misschien niet in het openbaar voorlezen. Dichters die juist van dit proces gebruik willen maken, kunnen hun publiek op deze manier

sturen. Gerrit Komrij zegt niet voor niets dat de dichter het best zelf kan voorlezen: 'Zelfs met de meest belabberde voordracht kan een dichter zijn gedicht iets extra's meegeven, terwijl de beroepsdeclamator met zijn dramatisch verantwoorde opbouw en poëtisch correcte klemtonen een gedicht volstrekt kan doodslaan'.¹⁷

Voordracht is een geschikte manier om zeer uiteenlopende soorten poëzie over het voetlicht te krijgen: poëzie als gedeelde trip, als amusement, of als engagement. Voordracht kan verhelderend werken maar maakt in elk geval duidelijk deel uit van de betekenis van het gedicht. Performance staat niet terzijde van de poëzie, louter als een alternatief voor zelf lezen, maar plaatst het communicatieve aspect van poëzie op de voorgrond, ten koste van de hermetische bezinning. En hiermee kom ik in poëticaal vaarwater, en ook al snel in een discussie tussen voor- en tegenstanders van performancepoëzie.

3. Voordacht, poëtica, modernisme

Voordracht wordt door de vertrouwde figuren der literatuurgeschiedschrijvers en poëzietheoretici als marginaal verschijnsel beschouwd, als het al in de beschouwingen wordt betrokken; overigens meestal wel wanneer het gaat om de technische aspecten, en de manier waarop die de voordracht kunnen sturen. In W. Bronzwaers *Lessen in lyriek* wordt uitgebreid aandacht besteed aan de technische aspecten die met voordracht te maken hebben; rijm, elisie, metrum, enzovoort. Over daadwerkelijke invloed van voordracht op betekenis gaat het bij hem niet – maar zijn werk is dan ook vooral descriptief.¹⁸

Binnen de door het poëticamodel gestuurde literatuurgeschiedschrijving komt voordrachtpoëzie meestal in de hoek van de 'onzuivere' poëzie terecht: voordrachtpoëzie, dat zijn dominees en cabaretiers. Pragmatische poëzie die ondubbelzinnig wil zijn, gericht op het publiek, gebruikmakend van een 'zou men zeggen wèlgeordende rhetorische strategie'.¹⁹

Deze houding is tekenend voor het primaat dat aan de papieren, modernistische poëzie wordt toegekend. Ambigüiteit en bezinning worden in de literatuurgeschiedenis positiever gewaardeerd dan directheid en spontaniteit – de waarderingsgeschiedenis van de Vijftigers is daarvan een mooi voorbeeld. De 'Bedenkingen bij spontaneïteit' van Van de Watering zijn een indicatie van de manier waarop bij de interpretatie van Lucebert vaak wordt omgegaan met noties als associatie en intuïtie. In dit artikel wordt spontaniteit gezien als een retorische strategie – zonder twijfel deels terecht, maar het argument is indicatief voor de manier waarop ook de meest onnavolgbare gedichten van Lucebert binnen een coherent interpretatiekader worden geplaatst.²⁰

Zowel in de post- als in de pre-moderne periode blijkt voordracht een grote rol te spelen, en in beide gevallen is die rol in de literatuurgeschiedenis enigszins gemarginaliseerd. De grote rol van leesgenootschappen in de achttiende eeuw is

direct te relateren aan de ideeën die over aard en functie van literatuur heersten: poëzie had een moraliserende en didactische functie, en poëzie werd beschouwd als het ideale medium om die functie uit te dragen: ‘anders dan proza, kon poëzie de lezer recht in het hart treffen en zodoende een optimaal effect sorteren’.²¹

De vanzelfsprekende rol die voordracht speelde bij het genieten van poëzie, blijkt ook uit literaire bronnen – in Hildebrandts verhaal over ‘De Familie Stastok’ behoort ‘reciteeren’ tot de genoegens van het gezelschap – ieder komt aan de beurt en wisselt gedichten uit. In deze tijd geldt: ‘wie optimaal van poëzie wil genieten trekt zich niet terug met een boekje in een hoekje, maar spitst de oren en plein public.’²²

Vanaf de Tachtigers wordt duidelijk afstand geschapen tussen de dichter en zijn publiek. Zij waren het die zeer sterk de nadruk legden op individualisme. Willem Kloos beschouwt poëzie als ‘een gave van weinigen voor weinigen’ is en de overgang van voorleescultuur naar romantiek is er ook een van *clear speaking* naar *close reading*.²³ Aan het einde van de negentiende eeuw is een gedicht iets geworden dat exclusief voor de lezer is. Voorlezen is taboe geworden, ‘de vreemde stem is een vreemd element dat er bij komt en er niet bij hoort’ aldus Frans Coenen.²⁴

Vanaf dat moment, ongeveer tot aan de Vijftigers, wordt voorlezen in de Nederlandse traditie als een niet essentieel bijverschijnsel beschouwd. De communicatieve kant vormt niet het belangrijkste aspect van poëzie. In termen van het poëticamodel kan men zeggen dat het zwaartepunt verschuift richting de autonome poëzie: de benaderingswijze van poëzie die uiteindelijk prevaleert is de methode van het goede, grondige lezen waarbij de buitenliteraire context als irrelevant wordt beschouwd.²⁵

De literatuuropvatting van de performancedichters heeft een sterke pragmatische component. Het vaak duidelijk geformuleerde doel is het publiek op een of andere manier te bereiken. De Pool Jacek Nichols was enkele jaren geleden organisator van poëzieavonden in het Amsterdamse café Winston Kingdom. Hij heeft in die hoedanigheid vele voorlezende, meest jonge dichters aan zich voorbij zien trekken. Hun doel is ook het zijne, en het klinkt weinig eigentijds: ‘Voor mij is poëzie het middel, niet het doel. Aan de ene kant tot spirituele groei, aan de andere kant tot communicatie. [...] De taal en literaire vormen zijn instrumenten, het doel ligt ergens anders. Dat is ook de sleutel tot een succesvolle performance.’²⁶ Het is een in wezen zeer romantische literaturopvatting, waarbij de nadruk ligt op het bereiken van het publiek. Veel verder van een autonomistische taal- en poëzieopvatting kun je niet raken dan met dit idee dat poëzie een volkomen buitenliterair doel heeft.

3.1 Amerikaans postmodernisme

De invloed van de Amerikaanse beat poets op het voorleesfenomeen kan moeilijk overschat worden. Ik noemde al Allen Ginsberg, die met zijn optreden in de Royal Albert Hall Simon Vinkenoog aanzette tot het organiseren van Poëzie in Carré. De

invloed van Ginsberg doet zich tot op heden sterk gelden. In Amerika kwam een jaar of tien geleden de *poetry slam* in opkomst: een open podium voor dichters, waarbij de reacties van het publiek als maatgevend voor het succes beschouwd worden; een voorleesavond als wedstrijd.

Ook dat gegeven spot met het idee van poëzie als genre van bezinning. De invloed van de rapcultuur – waarin opbieden een gegeven is – komt hier duidelijk naar voren. De winnende dichter is degene die zich het best weet los te weken van het papier.

De dichter Ron Alcalay plaatst het fenomeen van de *slam* in de traditie van de beat poets: maatschappelijke betrokkenheid, bezieling en spontaniteit gaan op onvoorspelbare manier samen en ‘poetry flourishes unexpectedly, like those brilliant sunflowers Allen Ginsberg planted years ago, when the world also seemed to many interminably grey’.²⁷

De verwijzing naar Ginsberg snijdt ook op theoretisch niveau hout. De invloed van Amerikaanse dichters uit de jaren vijftig en zestig valt niet te onderschatten. Charles Olson bijvoorbeeld, in de jaren vijftig een van de eerste dichters die het woord ‘postmodernisme’ gebruikten, dichtte op basis van de adem, met andere woorden: op basis van wat voorgelezen kon worden. In zijn even invloedrijke als ondoorgrondelijke artikel ‘Projective verse’ stelt hij zelfs dat de maatstaf van de adem essentieel is voor levende poëzie: ‘Verse now, 1950, if it is to go ahead, if it is to be of *essential* use, must, I take it, catch up and put into itself certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings.’²⁸

Ook Olson legt de nadruk op een communicatieve situatie – dichter en luisteraar moeten in hetzelfde ritme raken. De nadruk op de lezer/toehoorder werd in het modernisme veel minder belangrijk gevonden. Daar werd de afstand tussen dichter en lezer duidelijk geschapen op het terrein daartussen konden gradaties van betekenis ontstaan; performers willen die afstand juist overbruggen. In de jaren zestig zijn het vooral essayisten – meer nog dan wetenschappers – die in dit verschil de belangrijkste ontwikkeling in kunst en literatuur zien. Leslie Fiedler, met ‘Cross the Border – Close the Gap’, Susan Sontag met ‘One Culture and the New Sensibility’, zij staan een zintuiglijker, directe ervaring van kunst voor. De toeschouwer moet direct betrokken worden bij het kunstwerk. De focus op de betekenislagen die zich onder de oppervlakte bevinden, doet volgens Sontag geen recht aan de ervaring van kunst – en Leslie Fiedler benadrukt hoe met het gebruikmaken van het platvloerse de grenzen tussen hoog en laag overbrugd kunnen worden.

3.2. Poëzie in Carré

‘Platvloers’ – dat woord is typerend voor de mening van veel critici over de voordrachtspoëzie. Wanneer Vinkenoog in 1966 zijn Poëzie in Carré-festival presenteert, trekt hij een lijn van de pre-moderne traditie tot aan het heden: ‘Het gesproken

woord is een uniek medium, herontdekt, herinnerd, tot nieuw leven gewekt – de dichter een troebadoer, een minnestreel, een ruimtevaarder, een tijdgenoot'.²⁹ Zesentwintig dichters lazen die avond elk ongeveer zeven minuten lang voor een vol Carré.

De kritieken zijn vaak positief, al is het vooroordeel over de oppervlakkigheid van voorgelezen poëzie in de kritieken wel terug te vinden. Paul Rodenko betreurt het dat een voorlezende dichter 'al gauw in de verleiding [komt] het spelelement te misbruiken om de lachers op zijn hand te krijgen'³⁰ – en net die dichters hadden het grootste succes. Vijftigers als Kouwenaar en Elburg 'kwamen met hun gecompliceerde poëzie hier nauwelijks over'. Hun poëzie vraagt om bezinning, stilte, zorgvuldige analyse, en dat was 'precies het tegendeel van wat er in Carré gebeurde'. Maar om verdieping was het de organisatie niet te doen geweest. Poëzie was 'een gelegenheid voor allen', en zoals het toneel zich buiten het theater begaf, de kunst het museum verliet, en muziek uit de concertzaal werd gehaald, zo moest 'de poëzie buiten het boekje' worden gebracht.³¹

Het festival gaf ruimte aan alle vormen van voordracht die ik onder (2) heb opgesomd. Oud en nieuw, moeilijk en toegankelijk, duister en begrijpelijk, abstract en concreet stonden naast elkaar. Nadat K. Schippers de parade der dichters opende, onder andere met een gedicht waarin hij in 12 punten een midgetgolfbaan beschreef ('Op eenderde begint een lange welving, die op een meter van de hole – aan het eind van de baan in het midden – eindigt') was het de beurt aan A. Roland Holst ('Eens zal het weer regenen / stil, zoals toen aan zee – / Kom mij dan tegen en / ga met mij mee'). Nadat Ed. Hoornik met zijn gedicht Pogrom ('Het is maar tien uur sporen naar Berlijn') de zaal doodstil wist te krijgen, werd Johnny van Doorn bijna van het podium geslagen toen hij als een hangende grammofoonplaat steeds maar herhaalde: 'I'm Sitting In The Cosmos'.³² De idealen van een Amerikaans georiënteerd, aan de beatpoets gerelateerd postmodernisme werden hier in de praktijk gebracht. De avond was een toonbeeld van democratisering van de literaire cultuur, en dat was ook de bedoeling.

Poëzie in Carré is de voorloper van de Nacht van de Poëzie, die eerst op verschillende locaties in Vlaanderen, en vanaf 1980 in het Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht werden georganiseerd. Duisterder dichters gaan hier allermindst de mist in. Er wordt wel gesuggereerd dat dat komt omdat de poëzie eenvoudiger is geworden. Rob Schouten: 'De grotere verstaanbaarheid in de poëzie komt grosso modo op rekening van de Nacht van de Poëzie'. Een andere factor is dat poëzie als klank meer ruimte krijgt. Tom Lanoye benadrukt dat met de Nacht 'de hegemonie van het schriftuurlijke een beetje doorbroken is'.³³

Er is echter weinig reden om aan te nemen dat dit louter met verstaanbaarheid heeft te maken. De Nacht van de Poëzie is in de loop der tijd juist steeds minder een happening geworden. Er is meestal een duidelijk onderscheid tussen de voorlezende dichters, en de met muziek omklede entr'actes. En de 'saai' voorlezende dichters, zonder enige aankleding, kunnen rekenen op een grote welwillendheid van het publiek – juist het horen van de stem maakt ook moeilijke gedichten een-

voudiger toegankelijk.

Dan is er nog de toegevoegde waarde van poëzie als ritueel: 'We gaan niet meer naar de kerk, maar de behoefte aan openbaring blijft'. Dan hoeft het niet louter om de tekst te gaan, maar kan het ook de ervaring zijn: men kijkt en luistert liever dan dat men leest.³⁴ Dezelfde teksten krijgen in verschillende literaire contexten dus een geheel andere rol. Dat de rol van een literaire tekst te maken heeft met de context, blijkt hier dus opnieuw. Een moeilijk gedicht kan voer voor de literaire onderzoeker zijn, of klinken als een preek uit de mond van de dichter; een gedicht over 'weggaan' speelt in de Nieuwe Kerk op 4 mei een zeer specifieke rol, en Tom Lanoye doorbreekt met zijn voordracht 'de hegemonie van het schriftuurlijke', toch heeft zijn tekst op papier weer een heel andere betekenis.

4. Twee bloemlezingen aan het eind van de twintigste eeuw

Aan het eind van de vorige eeuw verschenen twee bloemlezingen die elk een impliciet keurmerk meekregen van dichters die al langer actief waren. Simon Vinkenoog nam het eerste exemplaar in handen van *Sprong naar de sterren*, een verzamelbundel met jonge dichters die de generatie van de jaren negentig vertegenwoordigden, sommige nog zonder debuut op papier. 'Altijd je eigen sterrensprong maken', roept hij de jonge generatie even karakteristiek als onbegrijpelijk op.³⁵

Gerrit Komrij schreef de inleiding voor de verzamelbundel die verscheen naar aanleiding van de tweede editie van het Double Talk-festival. Komrij zet zijn optimisme over de rapdichters zwaar aan ('om mijn collega's te stangen', zou hij later verklaren³⁶). Dankzij hen heeft de poëzie 'in elk geval weer een functie. Je zou kunnen zeggen dat het om een soort gebruikspoëzie ging en dat ze naar haar oeroude wortels van orale poëzie was teruggekeerd.'

Bovendien plaatst Komrij de vernieuwing in een veel bredere, culturele context: 'Afscheid van de hegemonie van het westen. Streep door de blanke canon. Eind van de traditionele cultuur'.³⁷ De traditionele, blanke, westerse, modernistische cultuur, daaraan zou met deze poëzie een einde gekomen zijn. Met Vinkenoogs jaren zestig-rebellie, plaatsten de samenstellers hun bloemlezingen in de traditie van het anti-modernisme.

4.1. *Paradiso*

'Terwijl de cultuurpessimisten zich bekreunen over het gebrek aan interesse van jongeren voor de haute littérature bestaat er een groot en zeer populair clubcircuit waar de poëzie leeft, danst, gromt en juicht als nooit tevoren.'³⁸ Zie daar de prentie van het festival *Double Talk. Rap en poëzie*, dat in 1997 werd georganiseerd in Paradiso en het Nes-theater. De organisatie wilde een grensverkenning tussen rap en poëzie presenteren – waarbij het ideaal was dat de twee elkaar zouden verster-

ken.

Het festival was als *event* (of, in jaren zestig-termen, *happening*) vast geslaagd. Het boek dat ervan gemaakt is illustreert echter vooral messcherp waar de grenzen liggen. Het is onwaarschijnlijk dat iemand de volgende fragmenten niet uit elkaar zou weten te houden. Vergelijk de regels van Serge van Duijnhoven:

Hier in deze balzalen
met barsten in de vloeren
deze hangars van Sodom
deze tempels van kort-
stondig genot, het is hier
dat ik mijn honger bot-
vier, in de geur van bergamot
en appelbloesem

bijvoorbeeld met de tekst van De Spookrijders:

Want ik word ziek van die wartaal
maak een eind aan die wartaal
haal een mes door die wartaal
yo schiet die wartaal kapot³⁹

De hele bundel door zie je onmiddellijk wat als ‘poëzie’ was begonnen en wat als ‘rap’, en ook dat de twee elkaar nog niet echt hadden ontmoet. Enkele jaren later verscheen het vervolg – en het is eigenlijk onduidelijk wat de uitgever in gedachten had. Samensteller Emerald Beryl en inleider Gerrit Komrij zitten in elk geval totaal niet op hetzelfde spoor. Beryl heeft het alleen nog maar over de hiphoptraditie, en dat is ook waarover de bundel zelf gaat, de ‘marginale stemmen uit Europese raps.scenes’.⁴⁰

Er staan nog maar een paar dichters in de bundel, die veeleer een staalkaart biedt van wat rappers met de taal doen. De inleiding van Gerrit Komrij lijkt over een heel andere bundel te gaan. Hij vergelijkt de rappers met de rederijkers vanwege het nadrukkelijke rijm en het geforceerde metrum. De eigentijdse thematiek, in een eigentijdse vormgeving, met gebruikmaking van zeer traditionele vormaspecten. Overigens was ook veel rederijkerspoëzie gelegenheidswerk, dus het idee van Komrij is een parallel om eens uit te werken: de *crew* of *posse* als eigentijdse rederijkerskamer.

Naar aanleiding van de festivals in Paradiso ontstond er een kleine maar typerende discussie tussen Def P en Remco Campert. De laatste had waardering voor de raps van de eerste, maar vond dat er op papier niet veel van overbleef. De reactie van Def P lag voor de hand: de teksten van Campert zijn buitengewoon ongeschikt

om te rappen. Het festival legt de verschillen tussen rappoëzie en papieren poëzie zeer duidelijk bloot. De rapdichters staan ook buiten de literaire traditie (en, inderdaad, andersom). De meeste dichters werken niet of nauwelijks met de essentiële achtergrondmuziek, of ze doen er iets totaal anders mee (Van Duijnhoven), of ze gebruiken die slechts als verrassingseffect en niet als integraal onderdeel van de performance (Louis Lehmann op de Nacht van de Poëzie). Het verbaast mij niet dat Double Talk 3 vooralsnog is uitgebleven.

4.2. *Makkelijk versus moeilijk verstaanbaar*

Het is opvallend dat de toegankelijke jonge dichters lang niet de enigen zijn die zich op het podium actief betonen. Bij literaire festivals of cafés zijn ook hun minder toegankelijke vakgenoten vaak genoeg te vinden. En dat zijn niet de minste voorlezers. Pfeijffer mag frontaal gebotst hebben met Dichters uit Epibreren en met jonge Utrechtse als Hagar Peeters, Ingmar Heytze en de uit Groningen geïmporteerde Ruben van Gogh, hij is als performer zeer overtuigend. En in zijn poëzie maakt hij soms dankbaar gebruik van klankrijke middelen die een gedicht als ‘Lilalente’ hoogst geschikt maken voor een voordracht.

het is lente in de laat de kanterstraat
lente in de lange laan van poot
monkelt glim mevrouw jolien lahaye
poetst alle knoppen koper
pinkelt glom van weertje weer
pink (petronella) parlevliet de ree
gaat in de tuin een tuitje tulpenblommen
buiten aquarellen
en piept het een of ander enig merelbeestje
in pim en wietske wilaards pergola
mevrouw milaine millecarn vermoest een knackerbrödje
mozzarella met de blauwe blazer buiten
en een extra mokje karnemelk vandaag want het is lente
lila lente in de lusthoflaan en alle burens fluiten⁴¹

Een even klankrijk als vrolijk makend, onbekommerd en onbegrijpelijk lentege-dicht dat ik Pfeijffer met merkbaar plezier heb horen voorlezen. Maar het is geen eenvoudig gedicht, en kan daarom als argument tegen Pfeijffer dienen in een uit de hand gelopen discussie die grotendeels door hemzelf was aangezwengeld.

Pfeijffer had zich door de redactie van *Bzzlletin* laten uitdagen om te reageren op een uitspraak van Ramsey Nasr, die beweerd had dat poëzie niet elitair mocht zijn. Pfeijffer reageerde met zijn inmiddels bijna beroemde formule ‘moeilijk verstaanbare poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie’ – en dat makkelijke koppelt

hij voor een deel aan de opkomst van de voordrachtsdichters.⁴²

Hier leken twee werelden heel ver uiteen te liggen. Pfeijffer zegt: 'Ik schrijf niet met het podium in mijn hoofd' waar Hagar Peeters benadrukt dat zij op het podium haar plek moet bevechten, net als een beginnend bandje: 'Wij zijn niet begonnen op deftige, gevestigde podia waar iedereen vooraf heeft betaald en bereidwillig luistert. Wij zijn begonnen in jongerencentra, waar ze met bier smijten en waar je voor aandacht moet vechten. Ze komen niet voor een dichter. Ze komen voor de house.'⁴³ En daarom moet het publiek verleid worden – anders dan bij de Nacht van de Poëzie is het respect er niet vooraf. Serge van Duijnhoven: 'muziek en poëzie moeten uiteindelijk samenkomen tot een totale show.'⁴⁴

Wat van die houding het gevolg is, is dat de poëzie het in dit circuit juist vaak niet van de vernieuwing moet hebben. Wil de dichter weerklank vinden bij het publiek, dan zal hij, behalve een totale show, ook iets moeten leveren dat aanknopingspunten met het bekende heeft. Hoe veel er met de presentatie ook wordt geëxperimenteerd, met de teksten op zichzelf gebeurt dat niet. De gedichten, kaal op papier, zijn vaak weinig experimenteel en meer dan eens opvallend romantisch.

Een goed voorbeeld daarvan is *Sprong naar de sterren*. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw, zo presenteert Ruben van Gogh zijn verzameling. Hij schrijft een zelfbewuste inleiding waarin de aarzelende ontvangst van veel jonge dichters in een context wordt geplaatst: 'De platte snelle wereld van tv en het witte doek wordt al snel als bedreiging gezien voor de verheven wereld van de literatuur'. Voor een ogenblik, schrijft hij, meent hij dat de mogelijkheden van nieuwe media een einde zullen maken aan poëzie. Als er virtual reality bestaat, 'wat vermag de poëzie dan nog'. Het toevluchtsoord voor de dichter is buitengewoon romantisch. Hij gaat op zoek naar nieuwe oningevulde plekken, en Van Gogh verwijst daarbij nota bene naar Marsman en Roland Holst, maar waar deze dichters het vooral overzee zochten, hanteren de jongeren de thematiek van de science fiction: 'De ruimte is eigenlijk het Wilde Westen van deze tijd, alles kan nog ingevuld worden'.⁴⁵

Het resultaat is vaak ouderwets romantisch. Olaf Zwetsloot refereert zelfs aan Willem Kloos met regels als 'Ik waande mij een god' en 'Dromend van de verkeerde koffers / bezoekt hij metropolen'.⁴⁶ Hier gebeurt het omgekeerde als bij de hermetische poëzie van Faverey, die bij voorlezen opeens helder bleek te zijn. De flitsende voordracht verhuult dat de betreffende poëzie op een verrassend traditionele manier functioneert. Het werk van Serge van Duijnhoven is een voorbeeld.

koffie

Ik was vier en viel met mijn scooter
van de trap met de marmeren tegels
bij ons in de woonkamer en ik viel
hard en met mijn hoofd omgekeerd op

de tegels en ik gilde en mama zag dat
er bloed uit mijn hoofd stroomde en
mama gilde en ik gilde en mama rende
de straat op om hulp te halen en het
deed nog steeds pijn en onze Egyptische
overbuurvrouw wist hoe de pijn
weg moest zei ze zij wist het middel
zei ze namelijk met koffie uit het
koffiepak zei ze en ze smeerde de
koffie in het donkere gat op mijn
hoofd en ik voelde de prik van de
koffie in mijn hele hoofd en in mijn
lichaam en het deed nog veel
pijn en sindsdien drink ik nooit
koffie en slaap ik haast niet.⁴⁷

Het gedicht is, behalve in de bloemlezing van Van Gogh, te vinden op de cd die de helft is van *Obiit in Orbit* (dus niet in het papieren deel van de bundel). Op die cd is een versneld afgedraaide opname te horen. De voorlezer spreekt zo met een overspannen kinderstemmetje, een jochie van vier onder de invloed van intraveeneus toegediende cafeïne. Op papier blijft van deze interpretatiemogelijkheid niet veel over, maar daarmee is over de tekst nog niets gezegd – de tijd moet leren of mijn indruk terecht is dat dit gedicht ook op papier de tand des tijds wel zal weten te doorstaan.

5. Voorzet en slot

De geschiedenis van voordracht is minstens zo lang als die van de poëzie, en ik heb vele aspecten van dat verhaal hier schromelijk verwaarloosd – ik heb me in deze preliminaire verkenning bewust gericht op het prestige van de performancepoëzie rondom, en in verhouding tot, het modernisme.

De modernistische poëtica – waaraan ik elementen als ambiguïteit, poly-interpretabiliteit koppel – laat zich het best nastreven op papier.⁴⁸ Voordracht in de literatuur floreert dan ook sterk zowel vóór de hoogtijdagen van het (hoge) modernisme, als in de anti-modernistische periode, waarin een spectaculaire presentatie meer kans krijgt. Maar zelfs een eerste blik maakt al duidelijk dat de koppeling tussen performance en pre- of anti-modernisme niet dubbelzinnig valt te handhaven. Er bestaan veel opnames van voorlezende modernistische dichters enerzijds; en tweedelingen met betrekking tot zuiver-onzuiver, moeilijk-makkelijk, laten zich geenszins eenvoudig koppelen aan poëzie op papier of als performance.

Wel kan de conclusie getrokken worden dat er een verschil is in betekenis tus-

sen een gedicht op papier en een gedicht in het theater, ook wanneer het om hetzelfde gedicht in deze twee situaties gaat; het verschil heeft niet louter met de tekst te maken, maar ook met de context.

De herwaardering voor de context in het literaire onderzoek is al evenzeer een indicatie voor de veranderende waardering voor literatuur als het herleven van de voordrachtstraditie. Performancepoëzie is niet langer gemarginaliseerd, de modernistische poëtica heeft niet langer de alleenheerschappij in de Nederlandse literatuur.

Het bovenstaande is een polemische conclusie. Het lijkt haast onmogelijk om iets over poëzie en voordracht te schrijven, zonder een verklaring te zoeken voor het feit dat er tot nog toe zo weinig over is geschreven. Schrijven over performancepoëzie krijgt al te snel het aura van een verdediging, een verdediging van uitgerekend de luidruchtigste dichters, die in de literatuurgeschiedenis meestal de minste sporen hebben achtergelaten.

Wat uit het bovenstaande wel moge blijken, is dat ook de dichters die met hun werk altijd gemikt hebben op de korte termijn en op het directe contact met het publiek, niet aan de literair-historische aandacht mogen ontsnappen. Niet altijd louter op basis van de *teksten* die ze produceren, maar wel wanneer het gaat om hun rol in de *context* van het literaire leven. Een strikt analytische of poëtische invalshoek kan geen recht doen aan de bredere betekenis van voorgedragen gedichten. Aandacht voor performancepoëzie kan daarom niet losgezien worden van onderzoek naar de bredere culturele context en naar literaire systemen.

Literatuur

Alcalay, Ron, 'Confessions of an American Poetry Slammer', *Bad Subjects* (1993) 8.

Arion, Frank Martinus, 'Oorlog aan de edelstenen', *Het gedicht* 1974.

Berg, W. van den, '1848: B.H. Lulofs publiceert "De declamatie; of de kunst van declamëren of reciteren" – Op gehoorsafstand', M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen 1993.

Beryl, Emerald en Fred Bomber (red.), *Doubletalk. Rap en poëzie*. Amsterdam 1997.

Beryl, Emerald (red.), *Doubletalk Too. Rapoëzie*. Amsterdam 1998.

Bronzwaer, W.J.M., *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poetica*. Nijmegen 1993.

Buddingh', Cees, *Gedichten 1938-1970*. Amsterdam 1979.

Deelder, Jules, *Renaissance. Gedichten '44-'94*. Amsterdam 1994.

Doorn, Johnny van, *Verzamelde gedichten*. Met een nawoord van A.F.Th. van der Heijden. Amsterdam 1994.

Duijnhoven, Serge van, *Obit in Orbit*. Amsterdam 1998.

Erkelens, Rob van, 'Performing poets', *De Groene Amsterdammer* 22 mei 1996.

Gerbrandy, Piet, 'Fuck Nijntje', *de Volkskrant* 1 maart 2002.

Ginsberg, Allen, *Proef m'n tong in je oor. Een keuze uit de dichtbundels Howl, Kaddish en Reality Sandwiches als-*

- mede enkele andere teksten. Vertaald uit het Amerikaans door Simon Vinkenoog. Amsterdam 1966.
- Gogh, Ruben van** (red.), *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*. Utrecht 1999.
- Gray, Richard**, *American Poetry of the Twentieth Century*. London/New York 1990.
- Hoover, Paul** (ed.), *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York/London 1994.
- Komrij, Gerrit**, *Trou Moet Blycken. Of opnieuw In Liefde Bloeyende. De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de eenentwintigste eeuw in 100 en enige gedichten*. Amsterdam 2001.
- Kopland, Rutger**, 'Brief,' *Nacht van de poëzie* 1995. Utrecht 1995.
- Lanoye, Tom**, 'Pleidooi van een performer', *Het Cirkus van de slechte smaak*. Antwerpen 1986: 73-82.
- Maramis, Ramona**, *Duckstad aan de Amstel*. Amsterdam 2001.
- Meijer, Maaike**, 'De politiek van het lezen. Omzien naar Merlyn 1962-1966', *Forum der letteren* 29 (1988) 4: 241-253.
- Mourits, Bertram**, *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam 2001.
- Neefjes, Annemiek**, 'De nieuwe marsmannetjes in de poëzie. De laatste nieuwe van deze eeuw,' *Vrij Nederland* 23 oktober 1999.
- Petersen, Ad**, 'Verantwoording', Lucebert, *Oh oor o hoor. Opnamen uit de jaren vijftig en zestig*. Samengesteld door Brecht Swaanswijk en Ad Petersen. Amsterdam 1997.
- Pfeijffer, Ilja Leonard**, 'De mythe van de verstaanbaarheid,' *Bzzlletin* 30 (2000) 274: 64-87.
- Pfeijffer, Ilja Leonard**, *Het glimpen van de welkweek*. Amsterdam/Antwerpen 2001.
- Rodenko, Paul**, *Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'*. Amsterdam 1991
- Singeling, C.B.F.**, *Gezellige schrijvers. Aspecten van letterkundige genootschappelijkheid in Nederland, 1750-1800*. Amsterdam 1991.
- Sötemann, A.L.**, *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen 1985.
- Vaessens, Thomas**, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen: 2001.
- Vergeer, Koen**, *Poëzie in Vredenburg. Twintig jaar Nacht van de Poëzie in Utrecht*. Amsterdam 2000.
- Vergeer, Koen**, 'Poëzie buiten de bladspiegel,' *Ons erfdeel* 43 (2000a) 3.
- Vinkenoog, Simon en Oscar Boelen** (red.), *Poëzie in Carré op 28 februari 1966 in Theater Carré, Amsterdam*. Amsterdam 1966.
- Watering, C.W. van de**, 'Bedenkingen bij spontaneïteit. Over Cobra en de experimentele poëzie, *De revisor* 6 (1979) 6: 45-55.
- Webeling, Pieter**, 'Je moet op woorden kunnen kauwen. Jonge dichters in gesprek'. In: *Volkskrant magazine* 20 januari 2001.

Noten

- 1 Gerbrandy 2002.
- 2 Lanoye 1986, die zich vooral verdedigt tegen opmerkingen van Gerrit Komrij, dat een schrijver alleen moet schrijven, en van Herman de Coninck, dat het enige bestaansrecht van de Nacht van de Poëzie zich achter de coulissen bevindt.
- 3 Maramis 2001: 40.

- 4 Zie Vergeer 2000a voor een uitgebreider overzicht.
- 5 Ginsberg 1966: 124.
- 6 Van Doorn 1994: 247.
- 7 Gray 1990: 291-2. De invloed van deze dichters reikt tot in de jaren tachtig, Jules Deelder – die debuteerde op Poëzie in Carré, waar Johnny the Selfkicker zo'n geruchtmakende performance gaf – is een bekend voorbeeld; Diane Ozon en Bart Chabot zijn andere namen die in de doorlopende beat-traditie passen. Ook Serge van Duijnhoven citeert Ginsberg.
- 8 Buddingh' 1979: 173.
- 9 Deelder 1994: 211.
- 10 Arion 1974.
- 11 Vergeer 2000: 82-83.
- 12 Kopland 1995.
- 13 in Vergeer 2000: 83-84.
- 14 Petersen 1997.
- 15 Vergeer 2000: 94.
- 16 Muziek of video worden bij performance ook wel aan het gedicht 'toegevoegd' maar daarom gaat het mij hier niet.
- 17 Komrij 2001: 47.
- 18 Bronzwaer 1993.
- 19 Sötemann 1985: 126.
- 20 Van de Watering 1979. Vergelijk Vaessens 2001.
- 21 Singeling 1991: 217.
- 22 Van den Berg 1993: 477.
- 23 Van den Berg 1993: 475.
- 24 Van den Berg 1993: 478.
- 25 Het gaat dan met name over *Merlyn*. Zie bijvoorbeeld Meijer 1988; Mourits 2001 over de gevolgen van deze poëtica voor de waardering van niet-modernistische literatuur. De opmerkingen over het poëticamodel en zuivere/onzuivere poëzie worden hier uitgebreider verantwoord.
- 26 Van Erkelens 1996.
- 27 Alcalay 1993.
- 28 In: Hoover 1994: 613.
- 29 Vinkenoog/Boelen (red.) 1966: 9.
- 30 Rodenko 1991: 350.
- 31 Vinkenoog/Boelen (red.) 1966: 108, 139, 238.
- 32 Vinkenoog/Boelen (red.) 1966: 23, 28, 55, 127.
- 33 Vergeer 2000: 107, 108.
- 34 Vergeer 2000: 105-6.
- 35 Neefjes 1999.
- 36 Vergeer 2000: 91.
- 37 In: Beryl (red.) 1998: 10.
- 38 Beryl/Bomber (red.) 1997: flaptekst
- 39 Beryl/Bomber (red.) 1997: 24, 10-11.

- 40 Beryl (red.) 1998: 8.
- 41 Pfeijffer 2001: 35.
- 42 Pfeijffer 2000.
- 43 Webeling 2001.
- 44 Van Erkelens 1996.
- 45 Van Gogh 1999: 5, 10.
- 46 Van Gogh 1990: 92.
- 47 Van Duijnhoven 1998: track 11. Op papier in Van Gogh 1990: 24.
- 48 Zie Mourits 2001 voor een uitgebreidere verantwoording van deze gelijkschakeling.

Een weg door het korenveld

HET NEDERLANDSE POËZIEDEBAT
SINDS *MAXIMAAL*

Thomas Vaessens

Het rumoer rondom de verschijning van Arthur Lava's bloemlezing *Maximaal* in 1988 markeert volgens velen het einde van de poëtische richtingenstrijd. Gevraagd naar 'stromingen in de Nederlandse poëzie van dit moment' waren de respondenten van een poëzie-enquête in *De groene Amsterdammer* van 21 juli 2001 het erover eens dat de 'Maximalen' (Lava, Joost Zwagerman, Pieter Boskma en anderen) de laatste beweging hebben gevormd.¹ Zij gelden vrij algemeen als 'de laatsten die publiekelijk hun opinies beleden'.² Vervolgens brak, mede dankzij de Maximalen zelf, 'het *anything goes*-tijdperk' aan,³ waarin 'geen richtingenstrijd van betekenis' meer is en 'geen facties die elkaar in het openbaar grondig haten en te vuur en te zwaard bekampen'.⁴

In deze bijdrage zet ik de debatten en debatjes op een rij die in de afgelopen vijftien jaar over de Nederlandse poëzie gevoerd zijn.⁵ Centraal staat de vraag of de dichters van Nederland na 1988 de strijdbijl inderdaad begraven hebben, zoals de Maximalen zelf al claimden. Gaat legitimering van de poëziepraktijk in essays of kritieken niet meer met richtingenstrijd gepaard, zoals velen in het voetspoor van de Maximalen menen? Verkeert het poëziedebat in een impasse? En zo ja: worden er pogingen ondernomen om daaruit te geraken?

Het is al vaak opgemerkt dat literaire geschiedschrijving doorgaans (te zeer) geconcentreerd is op werkexterne uitspraken van auteurs die de beeldvorming naar hun hand proberen te zetten. Ook ik focus in deze bijdrage weer op dichters die zich polemisch hebben uitgelaten over de stand van zaken in de poëzie. Mijn doel is echter niet een geschiedenis van de recente poëzie te geven; het poëziedebat is mijn object. Wie desalniettemin op de volgende bladzijden een (aanzet tot) geschiedschrijving wil zien, dient zich te realiseren dat niet-polemiserende dichters in deze bijdrage ondervertegenwoordigd zijn. Iemand als Robert Anker, die nochtans als dichter een opmerkelijke ontwikkeling heeft doorgemaakt, komt slechts éénmaal zijdelings aan de orde in zijn hoedanigheid van recensent. En voor de weinig strijdvaardig ingestelde Rutger Kopland is evenmin veel plaats ingeruimd, ook al kreeg hij de P.C. Hooftprijs in het jaar dat *Maximaal* verscheen.

1. In- en uitsluiting

Dat processen van in- en uitsluiting inherent zijn aan literatuurgeschiedschrijving, zal inmiddels wel niemand meer betwijfelen. Geen literatuurgeschiedschrijver kan het zich nog veroorloven zijn versie van 'het' verhaal van de literatuur te presenteren als maatgevend voor 'de canon'. Wie geschiedschrijft, heeft zijn vooronderstellingen te expliciteren en dat is dan ook wat literatuurhistorici in toenemende mate doen: zij geven aan welke hun vooronderstellingen zijn ten aanzien van hun probleemgebied en expliciteren hun visie op wat (literatuur)geschiedenis is. Ook over persoonlijke voorkeuren en fascinaties wordt verantwoording afgelegd, al is het maar om de schijn van een *hidden agenda* te voorkomen.⁶ Weinigen, echter, hebben hun agenda schaamtelozer open op tafel gelegd dan de man die niet alleen als dichter strategisch opereert in het literaire debat, maar die volgens zijn erepromotor Ton Anbeek tevens 'misschien wel de meest invloedrijke literatuurhistoricus van onze tijd' is,⁷ Gerrit Komrij (1998:26):

Mijn grootste wens is nog 's een nieuwe Nederlandse literatuurgeschiedenis van deze [twintigste] eeuw te schrijven. Dan worden er heel wat de tempel uitgeknuppeld. Neem nou de Vijftigers, ze hebben totaal geen invloed gehad op de poëzie zoals die zich nu heeft ontwikkeld.

Onze dichter des vaderlands beschouwt het uitsluitende effect van de literatuurgeschiedschrijving niet alleen als gegeven, maar wenst het vervolgens ook te hanteren als instrument. Zó moet het natuurlijk niet, en ik haal deze uitspraak dan ook niet aan als voorbeeld van modern literatuurhistoriografisch inzicht. Ik citeer Komrij om te laten zien hoe hij als dichter tegen literatuurhistorische beeldvorming aankijkt: in de relatie tussen dichter en literatuurgeschiedschrijver kan de eerste maar beter op zijn tellen passen. Voor hij het weet, wordt hij door de tweede de tempel uitgeknuppeld. Ook nu literatuurgeschiedschrijvers hun taak fundamenteel anders zijn gaan opvatten, is 'een literatuurgeschiedenis' voor Komrij een boek dat met kracht van autoriteit vaststelt wie er wél en wie er níet bij hoort.

Dichters die, buiten de poëzie om, polemische of kritische bijdragen leveren aan het debat over poëzie mengen zich in een strijd die op erkenning is gericht. Men streeft acceptatie na van meer of minder deviante poëzie door poëtica's te formuleren waarin nieuwe ijkpunten worden gestipuleerd. Deze ijkpunten dragen dichters aan in de wetenschap dat critici en literatuurbeschouwers in het verleden er graag gebruik van maakten. Een zelfbedacht *label* als Van Ostaijens 'organisch expressionisme' keert tot op de dag van vandaag als ijkpunt in beschouwingen en literatuurgeschiedenissen terug (Van Ostaijen wel, Wies Moens niet), dus is het wel te begrijpen dat de dichter Ruben van Gogh (1999:8) op datzelfde effect hoopt wanneer hij in zijn bloemlezing *Sprong naar de sterren* de term 'gebeurende poëzie' lanceert (Van Gogh wel, Peter van Lier niet). Literatuurhistorische beeldvorming,

zo is de gedachte, is onderhavig aan manipulatie door die dichters die zich in essays opwerpen als souffleurs van hun categoriserende critici.

Categorisering is selectie, en selectie is uitsluiting. Als dichters zich bemoeien met de categorisering van hun werk, is het debat dat zij voeren dus óók een gevecht tegen uitsluiting. Komrij is zeker niet de enige deelnemer aan het poëziedebat van de afgelopen vijftien jaar die zich bewust is van literaire uitsluitingsmechanismen en van de sturende rol die de dichters zelf daarbij kunnen spelen. Met name de Maximalen kan een sterk bewustzijn van canoniseringsprocessen niet ontzegd worden. 'Zij hebben in het prentenboek der Vijftigers gekeken', concludeerde Wiel Kusters (1988) na lezing van Lava's inleiding op *Maximaal*: deze groep dichters heeft studie gemaakt van het scenario dat Lucebert en de zijnen binnen een paar jaar aan hun canonieke status hielp. Inderdaad kan van *Maximaal* gezegd worden dat het al met al niet veel meer was dan een strategisch mediaspektakel dat op de uiterlijkheden van het door eerdere bewegingen als Tachtig en Vijftig beproefde avant-gardescenario geënt was. Toch is het mij er in deze bijdrage niet om te doen een oordeel te vellen over de poëtica die de Maximalen tijdens hun kortstondige maar rumoerige optreden in de media als nieuw presenteerden. Mij interesseren vooral de Maximale claim dat een (inhoudelijk) poëticadebat niet meer van deze tijd is en de gevolgen daarvan op het huidige denken over poëzie, poëtica en poëtische hiërarchie. In de volgende paragraaf schets ik eerst de context waarin deze claim gelegd werd (het Maximale 'programma'). Daarna bezie ik het debat dat zich sindsdien (in weerwil van het idee dat zulks niet meer mogelijk is) ontsponnen heeft (paragraaf 3), om de houdbaarheid van de Maximale claim uiteindelijk in de paragrafen 4 en 5 te toetsen.

2. Maximaal

Joost Zwagerman is net gestopt met zijn studie Nederlands wanneer hij zich eind jaren tachtig opwerpt als voornaamste Maximale woordvoerder. In een interview met het tijdschrift van de studenten Nederlands aan de UvA, *Nymph*, zegt hij dat zijn bundel *De ziekte van jij* (1988) gaat 'over een zoektocht naar een poëtica, naar een plaatsbepaling', waaraan de interviewers toevoegen dat Zwagerman daarbij gebaren maakt 'alsof hij zich een weg door een korenveld moet banen'.⁸ Het is een mooie metafoor voor de prototypische wandel van de jonge ambitieuze dichter-voorman die Zwagerman op dat moment is. Namens de hele Maximale club zoekt hij een weg vanuit de marge naar het centrum van de poëzie. Dat hij zich daarvan bewust is, blijkt wanneer hij zijn optreden in 1988 al als 'een strategie' betitelt.⁹ Bij nagenoeg alles wat hij in zijn hoedanigheid van Maximale woordvoerder schrijft en doet, houdt Zwagerman één oog op de literatuurgeschiedenis gericht.¹⁰ Tekenend is in dit opzicht ook het feit dat hij zijn weg door het korenveld thematiseert. Zo wordt de marginale positie die de centrumbestormer *qualitate qua* inneemt nogal

zwaar aangezet. Wanneer Willem Kuipers er in 1988 namens *de Volkskrant* op uittrekt om de Maximalen groepsgewijs te interviewen, schrikt hij van de ambiance die de dichters voor deze publicitair cruciale ontvangst gekozen hebben. Het is 'een ambiance geschikt voor daklozen', schrijft hij, en de dichters zitten er bij 'in slechts aan krakers of erkende straatschuimers voorbehouden outfit'.¹¹

Zuivere en onzuivere poëzie

Identificatie met de *dropout* is ook in poëtische zin het devies. Zo wijst Zwagerman (1992:210) erop dat het taalgebruik van zijn Maximale collega Koos Dalstra (Dalstar) doet denken aan 'het *slang* uit de Amerikaanse zwarte Getto's'. En voor de meeste Maximalen geldt Rimbaud als voornaamste referentie.¹² Arthur Lava, pseudoniem van Howard Krol, adopteerde zelfs zijn voornaam. Deze bewondering voor de gedoemde dichter is betekenisvol, zeker wanneer we ons realiseren dat ze deel uitmaakt van een literatuurhistorische inbeddingstrategie.

De Maximalen gaan in hun kritiek op de Nederlandse poëzie uit van 'een soort grove tweedeling', zoals Zwagerman (1987:188) het uitdrukt: die van 'anecdotalisten' en 'hermetici'.¹³ Onophoudelijk wordt door Zwagerman en de verschillende andere vertegenwoordigers van de Maximalen het primaat van die tweede poëtische traditie geponeerd. De 'hermetische' poëzie, zegt men, wordt in de jaren zeventig en tachtig gecultiveerd in een soort *clubby* circuit dat zichzelf door middel van vriendjespolitiek in het centrum van de macht handhaaft. Alle Nederlandse dichters van naam, vindt Pieter Boskma (1985:3), 'zitten hermetisch in hun stalen ons-kent-ons web hoog van de niet-bestaande torens te blazen'. Voor hun poëzie worden, naast hermetisch,¹⁴ verschillende andere negatieve of tenminste negatief bedoelde kwalificaties gehanteerd: ze is het product van een 'chronisch gebrek aan bravoure',¹⁵ en ze is 'bloedeloos, onuitnodigend en klein'.¹⁶ Het riekt allemaal naar 'muf academisme'.¹⁷ Wat deze kwalificaties verbindt, is dat ze betrekking hebben op de poëzie van wat de Maximalen zien als een dominante 'school' in de poëzie van de jaren tachtig, kortweg 'de school van Kouwenaar en Faverey' genoemd. In hun voetspoor, zegt Zwagerman (1988a:195), is

een heus kordon van dichters aan het werk gegaan dat zich wenst te enten op een soortgelijke werkwijze en poëtica als van Kouwenaar en Faverey, met als gevolg een overdaad aan steeds dezelfde soort poëzie waarin het 'wit', de 'leegte' en 'verdwijning' de scepter zwaaien.

Meestal worden de dichters uit dit 'kordon' door de Maximalen slechts groepsgewijs aangeduid als 'een zorgwekkend groot gedeelte van de dichtkunst in Nederland', of 'de hermetische dichters', maar er worden ook namen genoemd. Zwagerman geeft in zijn belangrijkste Maximale pamflet 'Het juk van het grote Niets' (1987) een hele lijst: Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Hans Tentije, Peter Zonderland, J. Bernlef, Kopland en Marc Reugebrink moeten het ontgelden. Van een

‘gelijkluidende kleinheid’ is volgens de Maximale voorman het werk van Jan Kuijper, Frans Budé, C.O. Jellema en T. van Deel.

Door te verkondigen dat het Grote Niets van de Nederlandse poëzie als een juk op de schouders rust, scheppen de Maximalen de voorwaarde waaronder zij zichzelf als emancipatiebeweging kunnen presenteren. Maar wat moet er dan worden geëmancipeerd? De door Zwagerman aanvankelijk gehanteerde naam voor de het logische alternatief voor de gewraakte ‘hermetici’, de ‘anecdotalisten’, is door de Maximalen nooit geadopteerd. Misschien voelden de jonge hemelbestormers zich bij de wat oubollige term niet thuis. In een Revisor-opstel van de literatuurhistoricus A.L. Söttemann uit 1979, ‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie’, vindt Zwagerman echter een etiket dat hem meer aanstaat. Tegenover de ‘zuivere’ dichters (Mallarmé, Valéry, maar ook Kouwenaar en Faverey) plaatst Söttemann de ‘onzuivere’ (Rimbaud, Whitman, Pound, Mayakovski).¹⁸ Wanneer hij deze laatste karakteriseert in termen van afzwering van klassieke vormen, geobserveerdheid door de stad, doordringbaarheid en het glorifiëren van energie, tekent Zwagerman (1992:208) daarbij aan dat het ‘een omschrijving van de poëtica van de Maximalen [had] kunnen zijn’. Het zijn inderdaad precies de door Söttemann genoemde namen van ‘onzuivere’ dichters die steeds terugkeren wanneer de Maximalen hun voorbeelden noemen. Boskma heeft ze in het groepsinterview van Kuipers snel paraat: ‘De grote namen: Rimbaud, Trakl, Hölderlin, Pound, Whitman, Camões’. ‘En dan hadden we Mayakovski toch ook nog’, voegt Lava daaraan toe.¹⁹

Generatieconflict

Recapitulerend: de strategie van de Maximalen berust op het postuleren van het primaat van de ‘hermetische’ of ‘zuivere’ poëzie. Vervolgens wordt deze poëzie als behoudend en voorzichtig omschreven: zuivere poëzie is levenloos en saai. De poëzie is dan ook ‘op sterven na dood’, zoals Lava (1987:32) het in het Maximale tijdschrift *De held* uitdrukt. De reanimatie wordt vanuit de marge ingezet uit naam van de ‘onzuivere’ poëzie: een poëzie die volgens de Maximalen tijdelijk uit beeld was geraakt, maar die wel degelijk in een eerbiedwaardige traditie staat, zoals Söttemann had laten zien. In een door ‘brave stiltepoëzie’ gedomineerd poëtisch klimaat beloven de Maximalen het elan van Rimbaud en de bevlogenheid van Whitman terug te brengen. Door hun poëzie te presenteren als nieuwste bijdrage aan die tijdelijk impopulaire traditie, anticiperen de Maximalen op het eb en vloed-principe in de literatuurgeschiedenis.²⁰

De poëticaal-theoretische legitimatie van Maximaal is tot zover een strikt literaire aangelegenheid. Waardering voor de ene literaire traditie moet worden omgebogen naar waardering voor de andere. Veel van de critici waren van die inzet niet bijzonder onder de indruk. Zo vraagt Guus Middag zich af in hoeverre het allemaal méér is dan ‘de zoveelste herhaling van een honderdvijftig jaar oude richtingenstrijd’.²¹ Het is weldegelijk meer: zoals zo vaak wordt het literaire conflict ook

hier weer in het perspectief van een generatieconflict geplaatst. Om de Maximale claim van het publicitaire centrum voor hun van de 'zuivere' norm afwijkende poëzie ook buiten-literaire kracht bij te zetten, wordt deze door de theoretici van de groep handig gekoppeld aan een de consequenties van een onmiskenbaar leeftijdsverschil. 'Ik ben van 1963', zo luidt de eerste zin van Zwagermans 'Het juk van het grote Niets' (1987). De tegenstanders van deze vijftwintigjarige zijn op dat moment veertigers (Kusters, Nijmeijer, Tentije, Van Deel) of zelfs vijftigers (Bernlef, Jellema, Kopland).

Rob Schouten (1998:29), negen jaar ouder dan Zwagerman maar aanzienlijk jonger dan de meeste dichters tegen wie deze zich afzet, zal later constateren dat 'het klimaat in de jaren tachtig' inderdaad wel 'iets weg had van een climacterium'. Hij kan zich 'de onwil' dan ook wel voorstellen 'van jongere dichters om in het subtiële zenuwstelsel van zoekende veertigers en vijftigers af te dalen'. Die onwil uitte zich in kritische kanttekeningen die vaak demografische en temporele noties in zich droegen. Zo wordt de poëzie van de gewraakte hermetici een 'sterfhuiskonstructie' genoemd;²² het is het werk van middelbare heren die lijden aan 'een ernstige vorm van reitritisme'. Hun poëzie is volgens Lava (1987:32) eenvoudigweg niet van deze tijd, en hij pleit voor een poëzie die 'op onverbiddelijke wijze haar tanden in het tijdsbeeld zet', waarbij hij een beroep doet op de veranderde kenmerken van 'de moderne mens' die te 'rusteloos' is voor de 'stilleven's van de reitritiedichters in Kouwenaars slipstream.

Een van de aspecten van dit generatieconflict is dat de Maximalen hun voorgangers protectionisme verwijten. De oudere, binnen het literaire veld machtigere generatie schrijft 'hyperkeurige poëzie', zoals Zwagerman (1987:191) het uitdrukt, die 'aansluit bij al die anderen die ieder op hun beurt óók weer bezig zijn met zo'n zelfde frêle stilte'. Het hermetisme is, zoals hij het elders zegt (1988), 'tot een heilig huisje geworden'. En de poëziekritiek, waarin volgens Lava 'een verziekt soort inteelt' heerst,²³ vindt het allemaal prachtig, met als gevolg dat poëzie en poëzieklimaat op de Maximalen overkomt als hermetisch gesloten. Die geslotenheid moet worden aangepakt: de deuren moeten open want niets en niemand moet van de poëzie worden uitgesloten. *Anything goes*, zo luidt het devies van de nieuwe generatie.

De nieuwe openheid waarvoor de Maximalen zich beijveren, houdt twee dingen in. In de eerste plaats pleiten zij ervoor dat de poëzie moet worden teruggebracht naar het publiek. Concreet vertaalt dit streven zich in een (nog voorzichtig) pleidooi voor podiumpoëzie. 'Wij zijn niet *uitsluitend* podiumdichters' zegt Lava,²⁴ waarmee hij zich huiverig toont voor de associatie van *performing poets* met rokerige achterafpodia. Het Maximale optreden heeft desalniettemin iets onmiskenbaar theatraals en de dichters zijn dan ook zeer regelmatig op podia te vinden, sinds hun eerste gezamenlijke optreden in de Amsterdamse disco Roxy in mei 1988 ook groepsgewijs. In de kritiek op *Maximaal* worden deze bloemlezing en de podiumpoëzie dan ook algemeen gezien als zaken die in elkaars verlengde liggen. Zonder dat Lava's inleiding over podiumpoëzie met een woord wordt gerept, traceert bij

voorbeeld *Tirade*-poëziechroniqueur Tomas Lieske (1988:565) in zijn recensie van de bloemlezing de diepste wortels van *Maximaal* in het voordrachtsircuit:

Uit de grote anonieme groep pelgrims die onder voortdurende bescherming van Simon Vinkenooog van café naar disco naar parochiehuis trekt, is onlangs een klein groepje in het licht van de grote dagbladen gaan staan en razendsnel bekend geworden.

Met name Zwagerman is de kwalificatie van de Maximalen als podiumdichters in toenemende mate gaan gebruiken om het Maximale streven naar verkleining van de kloof tussen poëzie en publiek kracht bij te zetten. Wanneer hij in 1990 in *de Volkskrant* de balans opmaakt van 'tweeënhalf jaar Maximale poëzie' begint hij zijn stuk met een uitgebreid pleidooi voor poëzie als voordrachtskunst.²⁵ Maar dan moet het wel anders dan het 'geneuzel' en 'gemurmel' dat de oudere dichters op het podium ten beste plegen te geven: vitaal en met Maximale overtuiging.

In de tweede plaats impliceert het Maximale streven naar openheid dat de grenzen tussen het verhevene en het banale, tussen traditioneel hogere en lagere kunst irrelevant worden verklaard. 'Populaire kunst = de voornaamste literaire bron', schrijft Dalstra (1984) in *Maximale kunst*, zijn 200 stellingen tellende oortekst van de Maximale beweging. En: 'Fashion = de inhoud van Maximale kunst'. Ook Zwagerman prijst de Maximale poëzie aan als 'de kunst van het grote gebaar, waarbij dan ook alles wordt geannexeerd, de hoge en de lage kunst, de liefdeslyriek en de pornografie, cocaïne en gezondheidscultus, kortom, de Tros en *De Held*'.²⁶ Ook hier wordt de nieuwe openheid van de poëzie als generatiekwestie gepresenteerd. 'Wij zijn de eerste generatie dichters die ook iets met popmuziek te maken hebben', zegt Zwagerman bijvoorbeeld.²⁷

Maximaal als pars pro toto

Voordat ik mij in de volgende paragraaf op het poëziedebat ná het optreden van de Maximalen richt, merk ik voor de volledigheid op dat *Maximaal* de meest succesvolle, maar niet de enige bloemlezing is waarin eind jaren tachtig een vernieuwing van de poëzie wordt aangekondigd – een 'vernieuwing' die neerkomt op de vraag om hernieuwde aandacht voor een reeds bestaande poëtische traditie. In 1987 verscheen de door Elly de Waard samengestelde vrouwenbloemlezing *De nieuwe wilden* (een jaar later gevolgd door een tweede deel), en in 1988 *Ieder hangt aan zijn gevallen toren* (van Rogi Wieg). Beide samenstellers richten zich tegen het zelfde type poëzie dat Zwagerman en de zijnen in het verkeerde keelgat schoot. Wieg (1988:5) doelt in zijn uitleiding op dezelfde 'Biedermeier'-tendens als hij, overigens zonder man en paard te noemen, wil afrekenen met gedichten die blijven steken in 'vage diepzinnigheden'. Wanneer hem enige tijd later gevraagd wordt of hij zich verplaatsen kan in de Maximale woede over de stand van zaken in de Nederlandse poëzie sluit hij zich dan ook helemaal bij de poëtica van Zwagerman aan, al

vindt hij het niveau van de meeste gedichten in *Maximaal* beneden peil.²⁸ Maar, zo herinnert hij zich nog weer later, ‘we waren allemaal anti-hermetisch’.²⁹

Ook De Waard (1987:11-12), die haar inleiding begint met een beroep op Rimbaud, hekelt de ‘autonome’ en ‘hermetische’ poëzie van haar (mannelijke) collega’s. Zij constateert in de Nederlandse poëzie ‘een grote steriliteit’: ‘al te veel jaren overheerst, in stand gehouden door een eenzijdige poëziekritiek, het systeem van de abstracte, autonome of hermetische poëzie’. Daartegenover wil zij dat de vrouwen van de Nieuwe Wilden opnieuw vitaliteit stellen door een ‘gooi [te] doen naar de realiteit van de nieuwe mondiale cultuur’. Ook voor de Nieuwe Wilden was het (poëzie)podium de aangewezen plek om deze nieuwe poëzie te presenteren: de meeste van hen hadden vóór *De nieuwe wilden* nog niet in bundelvorm gepubliceerd en waren door De Waard opgepikt uit het voordrachts- en *workshop*circuit.³⁰

Niet alleen omdat *Maximaal* in de poëziediscussie van de jaren negentig voortdurend het referentiepunt zal zijn, maar ook omdat in beide andere bloemlezingen dezelfde diagnose wordt gesteld, kan de ‘Maximale Welle’ (Zwagerman) genomen worden als *pars pro toto* voor de claims op poëtische vernieuwing van omstreeks 1988. Daarbij moet echter één voorbehoud gemaakt worden dat weliswaar voor mijn vraagstelling niet zozeer van belang is, maar dat toch niet onvermeld kan blijven: *De nieuwe wilden* is méér dan een *statement* over de stand van de poëzie. In het tweede deel van de bloemlezing expliciteert De Waard (1988:119) de feministische *drive* die erachter zit: ‘het gezamenlijk streven [van de Nieuwe Wilden] is om in hun verzen het conventioneel vrouwelijke op te waarderen en het onconventioneel vrouwelijke in te voeren’. De vrouwelijke stem moet klinken in de poëzie en gewaardeerd worden door de critici. Deze emancipatorische inzet kreeg in de discussies in de literaire tijdschriften, anders dan in academisch-literatuurbeschuwerlijke kring,³¹ weinig weerklank. Daaraan gerelateerd kan opgemerkt worden dat slechts zeer weinig dichters zich op polemische wijze mengen in het poëziedebat sinds 1988. Naast De Waard (die als zodanig verderop nog aan de orde komt) is Marjoleine de Vos (2000, 2001) een (zij het nauwelijks polemische) uitzondering op de regel.³²

3. Post-Maximale herhaling van zetten

Hoe ontwikkelde zich het poëziedebat nadat het effect van het Maximale media-offensief was uitgewerkt? Om te beginnen moet ten faveure van de Maximalen worden opgemerkt dat de poëzie sindsdien nooit meer zo nadrukkelijk in de belangstelling van kranten en tijdschriften heeft gestaan. Dit zal ongetwijfeld voor een deel te maken hebben met het feit dat er zich geen dichters meer aandienden met een publicitair talent als dat van Zwagerman, de woordvoerder, of van Lava, de zelfbenoemde ‘salesmanager’ van de beweging.³³ Een andere mogelijke verklaring voor het uitblijven van nieuw tumult, die ik hier zal toetsen, is dat er na *Maximaal*

niets wezenlijk nieuws meer in het poëziedebat is geïntroduceerd.

Serge van Duijnhoven, dichter en *performer*, draagt in 1997 in een bijdrage aan *NRC* nog een derde mogelijke verklaring aan. In reactie op een welwillend, maar niet laaiend enthousiast stuk waarin Gerrit Komrij (1997) zich naar aanleiding van negen bundels van ‘jonge dichters’ had afgevraagd wat de poëzie op dat moment aan nieuws te bieden had, schrijft Van Duijnhoven (1997):

Het nieuwe duikt niet op waar je het bekende ziet. Het ruikt op van andere, onverwachte kanten. [...] Voor nieuwe geluiden kun je de boeken beter terzijde leggen en de stad ingaan.

Wie de poëzie in de jaren negentig wil volgen, zo suggereert Van Duijnhoven, kijkt langs zijn object heen wanneer hij zich beperkt tot de media die traditioneel als podium dienen voor die poëzie en het debat dat erover wordt gevoerd. Komrij kijkt ernaast omdat hij alleen ‘tussen de schappen van de boekenkast’ kijkt en ‘op het lichtgeel van in linnen gebonden *papier de Hollande*’. Hij had de stad in moeten gaan, want dáár vinden de *performances* plaats (‘voor wie geïnteresseerd is in de specifieke coördinaten’, schrijft Van Duijnhoven, ‘is Hotel Winston in de Warmoesstraat een aanrader’).³⁴

Podiumpoëzie

Misschien is het dus slechts schijn dat het poëziedebat sinds Maximaal een beetje is ingezakt. Misschien heeft het zich alleen verplaatst naar een ander podium. Niet alleen Van Duijnhoven probeert de laatste tien jaar evidentie aan te dragen voor de stelling dat de poëzie inderdaad van papier naar podium verhuisd is. Ook Van Gogh (1999:6) vindt dat de poëziecriticus die ‘niet af en toe zijn blik van het papier opricht [...] op den duur zijn eigen ogen ruïneert’. Hij zal ‘steeds minder kunnen onderscheiden’. Evenmin als de Maximalen opereren *performers* als Van Duijnhoven en Van Gogh alleen. Het collectief De Sprooksprekers, waarvan Van Duijnhoven de voorname woordvoerder is, is een samenwerkingsverband van een rapper (Def P.), dichters (Van Duijnhoven, Olaf Zwetsloot) en muzikanten (o.a. DJ Dano, de band Line’s End). En Van Gogh stelde in 1999 de al genoemde bloemlezing samen van dichters met wie hij zich verwant voelt: *Sprong naar de sterren*.³⁵ Ook andere dichters die de podiumpoëzie een warm hart toedragen – het Groninger collectief Dichters uit Epibreren (Bart FM Droog e.a.); de Utrechtse groep rond Ingmar Heytze – neigen ertoe gezamenlijk op te trekken, een fenomeen dat deels te verklaren valt uit de plaatsgebondenheid die de podiumpoëzie als *performance* doet verschillen van de gedrukte poëzie, maar dat ook kan duiden op poëticaal-emancipatorische strategie naar het voorbeeld van de Maximalen (of: de Vijftigers, de Tachtigers etcetera).

Wanneer er in de jaren negentig over poëzie wordt gediscussieerd, betreft dat vaak discussies waarin vertegenwoordigers van de podiumdichters om serieuze aandacht vragen voor hun stiel.³⁶ Het gaat daarbij niet alleen om het voordragen als

zodanig,³⁷ maar vooral ook om de voor te dragen poëzie die, zo is de claim, fundamenteel afwijkt van wat er verder verschijnt. Op het podium wordt poëzie 'leuker', 'jonger' en 'frisser' dan op papier. Opnieuw dienen er dus nieuwe ijkpunten te worden gekozen. 'Als men de poëzie de keel niet dicht wil knijpen', heet het bij Van Duijnhoven (1997), 'zullen ruimere criteria moeten worden aangelegd, nieuwe normen moeten worden gehanteerd'.

Maar hoezeer Van Duijnhoven en de andere Nederlandse *performers* ook menen dat al datgene wat de oudere, door het turen naar het papier verblinde, critici voor goede poëzie houden slechts oude koek is; hun eigen programma bevat weinig nieuws. De 'nieuwe' normen van de podiumpoëzie, die op vier punten worden onderscheiden, komen allemaal bij de Maximalen al aan bod, en ook dáár waren deze punten al niet zo nieuw als ze leken. In de eerste plaats is er natuurlijk het kernpunt van deze dichters: het streven naar emancipatie van de podiumpoëzie, die naar hun overtuiging niet serieus genomen wordt door de kritiek. Dit was eind jaren tachtig ook aan de orde, al was het voor de Maximalen geen speerpunt, maar bijkomstigheid: zij identificeerden zich graag met de (van de als te keurig ervaren norm afwijkende) podiumpoëzie toen de kritiek hen ermee in verband bracht.

Een tweede als nieuw gepresenteerde streven van Van Duijnhoven en de zijnen dat ook al bij de Maximalen was waar te nemen, is het streven naar overbrugging van de kloof tussen hoge en lage kunst. Het maximale motto 'Populaire kunst = de voornaamste literaire bron' (Dalstra) keert bij Van Duijnhoven (1997) terug wanneer hij schrijft dat podiumpoëzie 'is geïntegreerd in de massacultuur'. Juist dat, denken de *performers*, maakt dat critici haar niet serieus nemen. Zo ergert Van Gogh (1999:6) zich in de inleiding van zijn bloemlezing *Sprong naar de sterren* aan de macht van de poëziecriticus die 'openlijk toegeeft nooit tv te kijken'. De 'rituele dicht-ceremonies' van de gevestigde orde, zegt Van Duijnhoven (1999:135), 'bewijzen hoezeer de highbrow en lowbrow circuits vooralsnog gescheiden blijven'. Daar moet verandering in gebracht worden. De podiumdichters willen zich 'streetwise en zonder veel omhaal' aansluiten 'bij de orale traditie', zoals het heet in de inleiding van de Sprooksprekers-bundel *Eindhalle Fantoomstad*.³⁸

Ook het speerpunt van de Maximale campagne, de emancipatie van poëzie die zich schaart in de 'onzuivere' traditie, keert bij de voorvechters van de podiumpoëzie terug. Dit derde kernpunt van de *performers*-poëtica laat zich onder meer aflezen uit de literatuurhistorische inbeddingstrategie die deze dichters hanteren. Zo schrijft Van Duijnhoven (1999:136): 'Mayakovski, Dylan Thomas, Ezra Pound, García Lorca; allen brachten zij met hun voordrachten de poëzie dicht bij het volk'. Het is een vergelijkbaar Sötemanniaans-onzuiver lijstje als dat van Maximaal Boskma, negen jaar eerder. Ook Rimbaud wordt door de *performers* steeds genoemd als belangrijk inspirator.³⁹ En als het om Nederlandstalige peetvaders gaat, zijn dat eerder Marsman⁴⁰ en Van Ostaijen⁴¹ dan Nijhoff en Kouwenaar. De nieuwe poëzie, die weer is 'geïntegreerd in het dagelijks leven',⁴² wordt dan ook

steeds als tegenpool van de ‘autonome’ of ‘hermetische’ poëzie gepresenteerd. De achterflap van *Sprong naar de sterren* prijst bijvoorbeeld de ‘heldere, toegankelijke gedichten’ van de verzamelde dichters: ‘niks cryptisch, niks hermetisch’. En wanneer Van Duijnhoven (1995:13) voor het tijdschrift *Millennium* een persoonlijke inventarisatie maakt van het werk van jonge dichters, constateert hij onder verwijzing naar zijn Maximale voorganger Zwagerman dat het ‘overduidelijk’ is dat ‘van “de morsdode verzenkeutelarij der hermetici” (Zwagerman) bij deze generatie dichters geen spoor, maar dan ook geen spoor, meer te bekennen valt’.

Het vierde en laatste punt dat door de woordvoerders van de podiumdichters naar voren is gebracht, is de claim dat hun poëzie aansluit bij een volstrekt nieuwe werkelijkheid(sbeleving). Net zoals de Maximalen, die de door hen gewenste poëtische normverandering in het bredere perspectief van een generatieconflict plaatsten en pleitten voor een poëzie die ‘haar tanden in het tijdsbeeld zet’ (Lava), zoeken de podiumdichters naar een poëzie die oog heeft voor de veranderde wereld. In hoeverre die wereld afwijkt van de wereld waarin Zwagerman c.s. amper tien jaar eerder hun poëzie wilden inbedden, is niet helemaal duidelijk. Van Gogh zoekt het vooral in de toegenomen invloed van het beeldscherm. Hij vindt dat bij een nieuwe generatie, die weet hoe het beeldscherm deuren opent ‘tot een morfende virtuele wereld waarin gebeurtenissen plaatsvinden die zich voorheen alleen in het eigen hoofd konden afspelen’, ook een nieuwe poëzie hoort. Het wordt tijd, aldus Van Gogh (1999:5-10), dat de literatuur van die verruiming van de verbeeldingswereld gaat profiteren – bij een nieuwe werkelijkheid hoort een nieuwe poëzie: ook Vinkenoog bracht in *Atonaal* dit argument in stelling en Van Gogh geeft er dus ook hier blijk van de strategie van de avant-garde te kennen. Van Duijnhoven (1997) zoekt eveneens ‘aansluiting bij een jong publiek’ dat ‘mijlenver van het sacrale literaire wereldje [van] dunne dure dichtbundels is vervreemd geraakt’. Dat ‘literaire wereldje’ is de achtergebleven gevestigde orde ten opzichte waarvan de voorlezende dichters zich als avant-garde positioneren.⁴³

De emancipatie van de ‘onzuivere’ poëtica; het pleidooi voor een nieuwe, aan de postmoderne leefwereld aangepaste, vitaliteit; de wens tot het dichten van de kloof tussen hoge en lage kunst; de podiumpoëzie – tussentijds kan geconcludeerd worden dat de punten die eind jaren tachtig door met name de Maximalen naar voren gebracht waren, terugkeren in de pleidooien die daarna voor de podiumpoëzie gehouden zijn.

Tegengas

Een discussie over podiumpoëzie is nooit werkelijk van de grond gekomen, vooral ook omdat er geen serieus tegengas is gegeven: tegenstanders beperkten zich ertoe vast te stellen dat de kwaliteit van het werk van de meeste podiumdichters gering is,⁴⁴ of dat het allemaal niet nieuw is. Zo traceert Anker (1994) de bron van hun ‘enorme vermenging van low culture en high culture’ al bij Nijhoff in de jaren

twintig. In slechts één geval is in Nederland⁴⁵ wel sprake van een discussie over podiumpoëzie. Aanleiding is het polemisch essay ‘De mythe van de Verstaanbaarheid’ dat Ilja Leonard Pfeijffer in oktober 2000, juist vóór het verschijnen van zijn tweede bundel *Het glimpen van de welkwiek*, publiceerde in *Bzzlletin*.⁴⁶ De zich driftig profilerende dichter verzet zich tegen een generatie dichters ‘die elkaar vindt rond de podia van Utrecht en Groningen’. Hij noemt een hele reeks jonge podiumdichters (Droog, Van Duijnhoven, Heytze, Tsjitse Hofman, Hagar Peeters, Tommy Wieringa, Arjan Witte, Zwetsloot) en constateert dat zij allemaal streven naar ‘verstaanbare gedichten’ die in ‘gewone-mensentaal’ geschreven zijn. De kritiek van deze generatie op de bestaande poëzie parafraseert Pfeijffer (2000:74) als volgt:

De oude en reactionaire dichters schrijven hermetisch, academisch of gewoon moeilijk. Dat is poëzie voor professoren [en] poëzierecensenten [...]. Het zijn de gedichten die in de tijd dat er nog literatuuronderwijs werd gegeven in de klas werden behandeld en die ervoor hebben gezorgd dat hele generaties scholieren voorgoed een grondige schurftkel hebben gekregen aan de poëzie.

Met deze karikatuur van het programma van de Maximalen laat Pfeijffer zien dat hij denkt dat het tij van de poëzie gekeerd is. De Maximalen anticipeerden in 1988 met enig succes op het eb en vloedprincipe in de literatuurgeschiedenis door ten tijde van (vermeende) dominantie van de zuivere dichters de onzuivere traditie naar voren te schuiven. Twaalf jaar later acht Pfeijffer de tijd rijp zich uit naam van die ándere traditie weer tegen het (post-)Maximale anti-hermetisme te verzetten, waarbij hij de aloude tegenstelling⁴⁷ (anecdotisch tegenover hermetisch, onzuiver tegenover zuiver) voor de gelegenheid herformuleert in termen van ‘verstaanbaarheid’ en ‘onbegrijpelijkheid’. Het Maximale streven naar democratisering van de poëzie kan van tafel, vindt Pfeijffer, want ‘verstaanbaarheid’ is een mythe. Wat de poëzie weer nodig heeft, is vervreemding en talige complexiteit, want ‘onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke’.⁴⁸

Pfeijffer, die overigens op andere gronden juist wél met *Maximaal* in verband kan worden gebracht,⁴⁹ maakte met zijn essay heel wat los. Een uitgebreide reactie komt van Zwetsloot (2001), die in een volgend nummer van *Bzzlletin* uitlegt dat de gedemocratiseerde poëzie die Pfeijffer als irrelevant terzijde schuift een dure verworpenheid is van een moeizaam emancipatieproces. Zo legt hij het verband van *performance* en *gangsta rap* met Marten Luther King en Malcolm X. Daarnaast zijn er talloze minder omvangrijke, vaak ook minder serieuze reacties. Sommige ervan verschenen in columns of interviews in de krant, de meeste op internet. Droog (2001), één van de dichters die zich door Pfeijffer aangevallen voelt, verzamelde ze allemaal op de website van de Dichters uit Epibreren (www.epibreren.com), waarmee *en passant* een nieuw podium werd gecreëerd voor de discussie over poëzie. Hoewel hij in zijn toelichting schrijft dat ‘te Epibreren [het fictieve eiland van de Epibreren-groep, TV] met verveling [is] gereageerd op Pfeijffers nieuwste geraas-

kal', zijn de reacties uiterst heftig. Het is allemaal te veel en te uiteenlopend in niveau en accuratesse om hier *in extenso* te behandelen: woede-uitbarstingen, cynische commentaren, noodkreten, maar ook meer overwogen replieken van *performers* (Hofman, Ronald Ohlsen, Jan Hendrik Klug, Van Duijnhoven, Van Gogh, Witte) en andere sympathisanten van de podiumpoëzie. Ook hier wijst de soms agressieve toon erop dat Pfeijffers tegenstanders van mening zijn dat hij de resultaten van een emancipatieproces teniet doet: was er net een beetje serieuze aandacht voor de niet-hermetische, niet-academische poëzie uit de 'onzuivere' traditie, komt Pfeijffer vertellen dat zulke poëzie per definitie inferieur is.

Introduceert Pfeijffer met zijn tegengas een nieuw element in het poëziedebat sinds *Maximaal*? Nee. Wat hij doet is de door de Maximalen gepostuleerde tegenstelling hernemen. Dat hij daarbij de andere kant kiest dan zijn voorgangers in 1988 laat onverlet dat zijn essay niets meer is dan een onderdeel van de post-Maximale herhaling van zetten.

Poëtenstrijd

Afgaand op wat er sinds *Maximaal* in literaire tijdschriften en kranten over poëzie wordt geschreven, moet geconstateerd worden dat podiumpoëzie (en dus: de door de podiumdichters van de Maximalen overgenomen programmapunten) in die periode hét item was voor polemiserende dichters. Wanneer *HP/De tijd* in oktober 1999 met grote foto en kop op de voorpagina 'De laatste dichters van de eeuw' presenteert, valt in de mini-interviewtjes met de geselecteerde dichters op dat zij het allemaal nodig vinden hun positie te bepalen ten opzichte van de podiumpoëzie.⁵⁰

Het lijkt er dus op dat er, naast het huwelijk tussen poëzie en podium, in het Nederlandse poëziedebat van de jaren negentig geen serieuze (complexe, omvangrijke) kwesties meer aan de orde gekomen zijn. Wel is er uiteraard zo links en rechts een aantal stukken verschenen waarin eenlingen er blijk van geven welk type poëzie zij waarderen. Ook dan wordt er vaak in termen van het poëtische tweestromenland gedacht, waarmee nog steeds niet buiten de Maximale agenda wordt getreden. Zo reflecteert Maria van Daalen (1994:65) in een prachtig *Revisor*-essay op haar werk als onderdeel van 'de twintigste-eeuwse hermetische traditie'. Nergens wordt in polemische essays of kritieken het nieuwe of het deviant van een poëtica geclaimd in andere termen dan die van de zuiver-onzuiverdichotomie. Ook niet in een naar aanleiding van Redbad Fokkema's naoorlogse poëziegeschiedenis *Aan de mond van al die rivieren* (1999) door Elly de Waard aangezwengelde discussie. Het debatje, dat op de kaft van *De revisor* nogal enthousiast als 'De poëtenstrijd' werd aangekondigd, had overigens met podiumpoëzie niets van doen.

In haar bespreking van Fokkema's boek constateert De Waard (1999) opgelucht dat 'de tijd der eenzijdige bewegingen' in de poëziekritiek nu echt voorbij is. De Waards verzuchting berust op een merkwaardig kortzichtige interpretatie van

Fokkema's voorstel die naoorlogse poëzie die zich in de onzuivere traditie situeert 'postmodern' te noemen. Zij meent dat daarmee 'die verfoeilijke polariteit van anecdotisch-autonomistisch' nu eindelijk overboord kan. Alsof de tweedeling hermetisch-postmodern wezenlijk anders is dan tweedelingen als hermetisch-anecdotisch of zuiver-onzuiver. De Waard, die schrijft vanuit een sterk anti-experimentele agenda, blijft dan ook strikt antithetisch redeneren en neemt daarbij een positie in die tegenover die van Pfeijffer staat, en op één lijn met de Maximalen.

De Waard constateert dat het soort poëzie dat zij waardeert uit het licht gehouden is door de Vijftigers (dat zijn in haar termen de 'modernisten', de 'taalautonomen', of in Sötemanns opdeling de 'zuiveren').⁵¹ Ze is dan ook bijzonder gelukkig met de manier waarop die andere dichters uit de onzuivere traditie bij Fokkema opgevoerd worden. Dat gebeurt in een hoofdstuk dat 'Van kwade reuk tot wierrook' heet: de onzuiveren die lange tijd op weinig aanzien kon rekenen, zo is de suggestie, worden nu bewierookt. Bovendien suggereert het etiket 'postmodern', dat Fokkema min of meer in navolging van Marjorie Perloff op het werk van de onzuiveren plakt, een De Waard welkome afrekening met het modernisme, dus met de 'zuiveren', de 'taalautonomen'. 'Het wordt tijd dat we het modernisme met een hoofdletter M gaan schrijven', schrijft De Waard (1999:13), en dat het 'wordt bijgeschreven als een van de vele stijlen uit de twintigste eeuw die hun nut en tijd hebben gehad'. Tenslotte plaatst De Waard één en ander nog in een persoonlijk perspectief door op te merken dat in het programma van 'haar' Nieuwe Wilden in de jaren tachtig 'veel stond dat rechtstreeks bij het postmodernisme onder te brengen is'. Hier klinkt de blijdschap door van een 'onzuivere' schoolgangster die, met de geur van Fokkema's wierook in de neus, het anti-hermetische pleidooi van *De nieuwe wilden* (of: van *Maximaal*) nog eens dunnetjes overdoet.

4. Het einde van de poëziegeschiedenis?

De reacties op de door *De revisor* groots aangekondigde polemiek van De Waard zijn flauwtjes. Piet Gerbrandy (1999) vindt dat zij haar tijd verdoet met het oprakelen van een discussie waarop geen enkele poëzielezer zit te wachten. Ook Rob Schouten (1999) is van De Waards aanzet tot gekrakeel niet onder de indruk. 'Poëtenstrijd? Welnee!' heet zijn repliek, een titel die verwijst naar de *Revisor*-kop. 'Het is weer Rommelpot in 't Hanekot', schrijft hij:

poëtenstrijd, dat riekt naar iets als Historikerstreit, en het drukt daarmee het innige verlangen uit om een heuse fundamentele controverse in huis te hebben gehaald.

Maar zulke controverses zijn er niet meer in de poëzie, meent Schouten. De Waard voert een achterhoedegevecht. Door vast te houden aan de aloude oppositie, 'anecdotici contra autonomen', doet zij alsof Lava en Zwagerman voor niks heb-

ben geleefd. 'Niets is minder waar', schrijft Schouten, want:

wat je ook van de Maximalen kunt zeggen, ze spraken een onrust uit jegens de saaie verstillings-
van veel autonomistische poëzie, die wel degelijk werd opgepikt en zoiets als het morgenrood
van het postmodernisme werd. Resultaat: de oude kampementen zijn geruimd.

In dit citaat ligt veel besloten van wat Schouten ook al bij eerdere gelegenheden heeft willen beargumenteren:⁵² *Maximaal* heeft voor een doorbraak gezorgd in de Nederlandse poëzie door af te rekenen met de hegemonie van de hermetici; deze doorbraak kan als de opmaat naar het postmodernisme worden gezien en dat postmodernisme behelst het einde van de strijd tussen dichters(kampen) omdat alles sindsdien in vrede naast elkaar kan bestaan.

Voordat ik de analyse van de recente poëtische ontwikkelingen zoals Schouten die geeft in de volgende paragraaf (5) ter discussie stel, constateer ik dat zij door veel commentatoren en dichters wordt gedeeld. Het idee dat een 'poëtenstrijd' in het post-Maximale *anything goes*-tijdperk niet meer mogelijk is, is wijdverbreid. Wanneer Rob van Erkelens (1999) in *De groene Amsterdammer* Van Goghs bloemlezing *Sprong naar de sterren* bespreekt, constateert hij dat de daarin opgenomen dichters zich nauwelijks strijdbaar opstellen. 'Ze zetten zich niet af', schrijft hij: 'waarom zouden ze ook? Alles kan, alles mag'. 'De dichters zijn hun clubkleuren kwijt', constateert ook Maarten Doorman (1994). Van Duinhoven (1995:13) ziet het al niet anders: 'er is momenteel onder jonge dichters geen enkele poëzie-opvatting die de andere probeert te verdringen'. En volgens Han van der Vegt (2000:57) lijkt het erop 'dat het binnen de Nederlandse poëzie verdomd moeilijk is geworden om het met iemand oneens te zijn'.⁵³

Wie vindt dat er in de recente poëzie geen debat of discussie meer mogelijk (of: nodig) is, zou daarvoor bevestiging kunnen vinden in een 'manifestennummer' dat het tijdschrift *De zingende zaag* in 1994 publiceert. Redacteur/samensteller George Moorman (1994:4) constateert in zijn inleiding dat het 'tot hier en niet verder'-manifest zijn beste tijd gehad heeft. Als hij al gehoopt heeft dat het aan een *comeback* toe was, komt hij in het nummer bedrogen uit: alle Nederlandse dichters die bijdragen, verzetten ze zich expliciet of impliciet (in de vorm, de ironie) tegen 'het manifest'. Zonder uitzondering onttrekken zij zich op een of andere manier aan het stramien van het genre.⁵⁴ Je zou uit deze reeks van meta-manifesten kunnen afleiden dat het dichtersmanifest door veel dichters inmiddels tot de *traditie* van de vernieuwing wordt gerekend, waarmee het als achterhaald in de literatuurgeschiedenis kan worden bijgezet.⁵⁵

Deze interpretatie van het *Zingende zaag*-nummer zou helemaal passen in het Schoutenianse beeld van de huidige poëzie als conflictloos geheel waarin alle mogelijke poëtica's vreedzaam naast elkaar bestaan; waarin polemiek alleen nog maar als spelletje wordt bedreven. Er is geen serieus debat meer, zo luidt het breed gedragen oordeel: wij hebben het eind van de poëtische polemiek bereikt (nog-

maals: het staat nog te bezien of het een juist oordeel is of niet). En poëzie wordt niet meer op poëtische nestgeur beoordeeld, maar slechts op 'kwaliteit' – een criterium dat als universeel wordt voorgesteld. Wanneer bijvoorbeeld in oktober 1997 het eerste nummer van het 'tijdschrift met literatuur' *Bunker Hill* verschijnt, laten de redacteuren in het 'Redactioneel' weten dat het hier een nieuw tijdschrift betreft, 'maar niet nieuw in programmatische zin'. *Bunker Hill* wil een tijdschrift zijn, geen strijdschrift. Door het grote literaire aanbod, vindt de redactie, is het 'niet langer noodzakelijk sterk te staan voor wat je wilt en te bestrijden wat je hemeltergend vindt'. Alles is er, niets hoeft zich meer een plaats te bevechten. Uit dit geweldige aanbod wil de redactie vrij kunnen kiezen, los van elke (beperkende) poëtica en slechts geleid door het verlangen naar 'kwaliteit': 'wie "eclectisch" als enig samenballend adjectief kan hanteren voor de boekenkast, moet *Bunker Hill* lezen'. *Bunker Hill* wil geen nieuwe koers varen en ook in het 'Redactioneel' van het vijfde nummer (1998) breekt de redactie zich 'nog steeds [...] het hoofd niet over een herverkaveling van het literaire landschap', want in dit tijdschrift 'zijn geen borden, geen verboden en geen regels'.

'Postmodernisme'?

Geen verboden, geen regels – het *anything goes* wordt in brede kring als verworvenheid en bevrijding gepresenteerd. Zo stelt Van Gogh (1999:8) vast dat de dichters in zijn bloemlezing zich niet meer afzetten tegen hun voorgangers om daar kortweg een blijmoedige conclusie aan te verbinden: 'zij zijn vrij'. Ook Zwagerman beoordeelt het uitblijven van nieuwe poëtische botsingen na *Maximaal* positief. Meermaals heeft geclaimd met zijn Maximale bentgenoten een overwinning te hebben bewerkstelligd op de *narrow mindedness* van het denken in richtingen en stromingen. Al in november 1988 (hij spreekt dan al over de Maximalen in de verleden tijd) zegt hij: 'wij wilden het fenomeen stroming op de hak nemen, maar dat begreep niet iedereen'.⁴⁶ En in een recent *Revisor*-essay hekelt Zwagerman (2001:78-79) het in zijn ogen nostalgische verlangen naar de tijd waarin de wereld van de poëzie nog verdeeld was:

ongeveer zoals het zo'n kleine vijftien jaar geleden was, toen de Maximalen het tegengeluid nog niet hadden laten horen en er een strenge hiërarchie bestond [...]. Geef mij het huidige klimaat maar. [De] actuele poëzie [wordt] bepaald door de veelvormigheid en vitaliteit waar de Maximalen indertijd voor pleitten.

De ernstige wereld van de poëzie waartegen Zwagerman en zijn bentgenoten omstreeks 1988 tekeer gingen, is kennelijk veranderd in een pretpark waarin niets moet en alles mag. Een hiërarchie zou er niet meer zijn en het felle debat is door de Maximalen ten grave gedragen. Ook de bijbehorende excommunicaties en banvloeken worden niet meer uitgesproken.

Niet alleen Schouten heeft in dit alles ‘het morgenrood van het postmodernisme’ gezien, ook de Maximalen zelf. Dalstra is in zijn *Maximale kunst* (1984) de eerste die aan het Maximale streven naar democratisering van de poëzie de term ‘postmodern’ koppelt, waarna ‘het P-woord’ uit de kolommen van *De Held* niet meer weg te denken is.⁴⁷ Hetzelfde label wordt tezelfdertijd ook door Vlaamse dichters als Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy, Stefan Hertmans en Peter Verhelst geclaimd, maar aan beide zijden van de grens wordt het radicaal anders ingevuld.⁴⁸ Het intellectualistische postmodernisme van Van Bastelaere c.s. is een voornamelijk op (Franse) filosofie en literatuurwetenschap gebaseerd stelsel van denkbeelden over taal en maatschappij. De Nederlandse invulling van het postmodernisme klinkt een stuk alledaagser en behelst een inbedding van werk en opvattingen in de postmoderne tijd. De Maximalen gaan uit van een eerder Angelsaksisch georiënteerde, (literatuur)sociologische theorie (*anything goes*) en koppelen hun idee van postmodernisme aan een denken dat wel als *End-ism* wordt gekarakteriseerd,⁴⁹ een term die refereert aan de uiteenlopende theorieën waarin het einde wordt geproclameerd van fenomenen als ‘de geschiedenis’ (zoals in Fukuyama’s *The End of History and the Last Man*) of ‘het project van de verlichting’.

Het Maximale *End-ism* behelst de proclamatie van het einde van de literaire richtingenstrijd. Wij hebben het einde van de grote verhalen gehad, zo heet het, en dus ook het einde van het literaire debat en het einde van de avant-garde. Voor de Maximalen en hun sympathisanten is de discussie over poëzie in die zin gesloten dat zij niet meer inzien waarom er nog voor één soort poëzie gestreden zou moeten worden wanneer er voor alle soorten de ruimte is. Want dát is wat zij hun lezers voorhouden, ook al is er weldegelijk een lyriek die zij afwijzen en ook al strijden zij voortdurend voor stijging in de hiërarchie die zij achterhaald noemen. Maximale en post-Maximale dichters als Zwagerman en Van Gogh maskeren hun eigen voor- en tegenkeuren strategisch achter een als vanzelfsprekend gepresenteerde, ‘natuurlijke’ democratie.

Als het veld gemaaid is, hoeft je je geen weg meer te banen door het koren, zo lijken zij te denken. En bovendien: wat is er voor een dichter in postmoderne tijden nog voor nieuws te bedenken? ‘Als je goed / om je heen kijkt / zie je dat alles / gebeurd is’, zo varieert Zwagerman in *Bekentenissen van de pseudomaan* (2001) op K. Schippers en hij noemt het gedichtje ‘Postmodern’. De post-Maximale poëzie laat zich niet tot onderdeel van één traditie terugbrengen, zeggen de dichters die haar maken. Zij is niet op één standpunt of poëtica vast te pinnen en die ongrijpbaarheid wordt in het Nederlandse literaire debat als ‘postmodern’ betiteld. In de woorden van Joost Niemöller (1987:11) in *De held*: ‘het postmodernisme slurpt alles in zich op wat in haar buurt komt. Om meteen daarna van vorm te veranderen’.

5. Mainstream en doxa: kritiek op de 'postmoderne' impasse

Maar is de door veel dichters en commentatoren gedeelde analyse van de recente ontwikkelingen in de Nederlandse poëzie juist? Zijn uitspraken als 'er is geen overheersende tendens meer in de poëzie'; 'alles kan tegenwoordig naast elkaar bestaan' en 'literaire hiërarchieën zijn er niet meer' in overeenstemming met de realiteit, of geven ze blijk van een weinig kritische blik op de het huidige poëzie-klimaat?

Enkele individueel opererende dichters die zich in het post-Maximale poëzie-debat gemengd hebben, geloven inderdaad niet zo in de zegeningen van een zogenaamd gedemocratiseerd poëzieklimaat. Zij zijn er allerm minst van overtuigd dat alles naast elkaar kan bestaan. Hoewel het hier als gezegd beslist niet om een groep of beweging gaat, is wel vast te stellen uit welke hoek de wind waait. In tijdschriften als het Nijmeegse *Parmentier*, dat zich regelmatig met 'de marge' identificeert,⁶⁰ en het Vlaamse *Yang*, dat evenmin binnen de Amsterdamse grachtengordel wordt gemaakt, wordt de Nederlandse poëzie heel anders beoordeeld. Zo plaatst Rein Bloem (1996:72) in *Parmentier* kanttekeningen bij het 'alles kan en mag' van wat 'heilzame ontzuiling' in de Nederlandse poëzie heet te zijn:

Zo eenvoudig is het niet. Ontzuiling leidt krantvast tot vervlakking, of het nu in de paarse politiek is, in de nieuwsrubrieken of bij *reality tv*. Het anders denken lost op in een steeds groter wordende inktvlek; die oceanische reikwijdte krijgt de ondiepte van de Waddenzee [...]. Het is nog erger: wil iets of iemand niet partij zijn van het centrum, dan zal en moet hij naar de periferie verwezen worden [...]. Wat niet ligt in het gedeelde gezichtsveld moet daaraan onttrokken worden. De pacificatie van de poëzie is een *whishful thinking*, een leugenachtig beeld.

Voor het 'anders denken', uit naam waarvan Bloem hier spreekt, is binnen de heersende ideologie van de ontzuilde 'middenmoters' geen plaats. Als representanten van dat (gemarginaliseerde) andere denken in de poëzie noemt hij F. van Dixhoorn, Lucas Hüsgen en Marc Kregting. Zij staan, vindt Bloem, ten onrechte als 'volstrekt onbegrijpelijk' en als 'rabiaat hermetisch' te boek.

Ook Reugebrink verzet zich in hetzelfde tijdschrift (en elders) tegen de schijn-democratie van het 'libertaire' en 'post-literaire' poëzieklimaat. Binnen de 'zichzelf als postmodern verkopende context' van de post-literatuur, schrijft Reugebrink (1999:17) wordt deviante, moeilijke poëzie gelezen 'als betrof het hier nog min of meer avantgardistische literatuur' die 'op zijn best beschouwd [wordt] als het achterhoedegevecht van hen die nog niet helemaal in de gaten hebben dat de geschiedenis hen allang in het ongelijk gesteld heeft'. De poëzie, aldus Reugebrink, loopt daarmee het gevaar te worden *kaltgestellt*. Waar de meeste dichters er, al dan niet ontnuchterd, van uitgaan dat avant-gardistische pogingen om met literatuur de wereld te veranderen op de geschiedenis zijn stukgelopen, daar zoekt hij naar

wegen om zich als dichter tóch met de 'postmoderne' werkelijkheid te verstaan. Hij pleit voor een poëzie die nog wat probeert, die niet vies is van filosofie en zich graag bemoeien wil met werkelijkheid, politiek en denken van haar tijd.

Een derde dichter die zich, onder andere in *Parmentier*, op vergelijkbare wijze beijvert voor revitalisering (en repolitisering) van de poëzie is Kregting. Zijn analyse van de situatie in de Nederlandse poëzie sluit aan bij die van Bloem en Reugebrink. 'Door de wegbereiding der Maximalen', schrijft hij, zou 'het poëzieklimaat zodanig zijn dat alles weer kan. Niets is volgens mij minder waar'.⁶¹ Ook Kregting constateert dat de valse slogan *anything goes* niet wegneemt dat er weldegelijk van sanctionering sprake is, en dus ook van uitsluiting: 'over de richels van het poëzielandschap hangt mist'. Vrij Nederland-criticus en voormalig *Maatstaf*-chroniqueur Schouten, van wie terecht is vastgesteld dat hij de enige constante factor is in de poëziekritiek van de afgelopen twee decennia,⁶² ziet hij als symptoom van het 'repressief tolerante' poëzieklimaat:

Poëziebeschouwing werd in haar *one night stand*-routine [die de dagbladkritiek is] vooringenomen, terwijl ze, met wat vers brood en uitgeperste sinaasappels, zorgvuldig lijkt. Van dit 'OK' gaat de poëzie KO. Rob Schouten zie ik als symptoom van die ziekte: inkapseling. Ik heb er geen probaat medicijn tegen. Eerder vrees ik dat de ziekte epidemische vormen gaat aannemen.

Hebben deze dichters gelijk, is het *anything goes* van gezaghebbende critici als Schouten inderdaad vals, of klinkt hier een verongelijkte klacht vanuit de marge? Hoezeer dat laatste in met name Bloems bezwaar ook het geval lijkt te zijn (zijn *Parmentier*-stuk vertoont trekken van een complottheorie), in Schoutens reactie op de 'poëtenstrijd' van Elly de Waard blijkt dat de klacht niet helemaal ongegrond is. Hoewel Schouten (1999) uit naam van 'het postmodernisme' verheugd verklaart dat we de 'uitgekauwde, allang onvruchtbaar geworden tegenstelling' van anecdotisch en hermetisch voorgoed voorbij zijn, schaart hij Bloem ('waer bestu bleven?'), net als Reugebrink en Kregting, in het hermetische kamp. Alleen de laatste twee zijn nog actief, schrijft Schouten vervolgens, en hij karakteriseert ze als 'bastardzonen' van een belegen traditie. 'Onwrikbaar' mendelen ze daar 'hun stalen autonomistische poëtica' uit, hetgeen hij terzijde schuift als 'vaag gemurmureer aan de randen van het rijk'.

Als dit geen banvloek is! Het lijkt haast een verschrijving te zijn van de criticus die als geen ander de belichaming van de Nieuwe Tolerantie in de poëzie wil zijn. Reugebrink, die in 1988 ook voor Maximale voorman Zwagerman al het boegbeeld was van alles wat je als dichter in Kouwenaars spoor fout kon doen, en Kregting, dichter maar in 1999 ook verzorger van de poëziechroniek in *De gids*, worden hier hardhandig de tempel uitgekuppeld, om met Komrij te spreken. Ook wanneer Schouten hier inderdaad min of meer per ongeluk van zijn alles-moet-kunnen-lijn afwijkt, is zijn metafoor misschien nog veelzeggender dan die van Komrij: wie ternauwernood de schermutselingen aan de randen van het rijk zegt te kunnen

onderscheiden, situeert zichzelf in het centrum van dat rijk. Exoten dirigeert hij zonder pardon naar de grenzen, waarmee hij het huiselijke gevoel van veiligheid in het midden buiten gevaar stelt.

Het *anything goes*-adagium dat in de *mainstream* tot de postmoderne verworvenheden wordt gerekend, wordt 'aan de randen van het rijk' gezien als de maskering van een al dan niet bewuste cultuurpolitiek die allerminst op democratie en veelvormigheid gericht is, maar die elke discussie over de schakering van (de vastgeroeste machtsverhoudingen in) het literaire landschap onmogelijk maakt. Het is inderdaad een schoolvoorbeeld van wat Bourdieu, in navolging van Barthes, 'doxa' noemt:⁶³ het door gezaghebbende actoren stilzwijgend gedeelde geloof in de vanzelfsprekendheid van de (hun) sociale wereld. *Anything goes* is 'een dogma dat geen dogma genoemd wil worden', zoals Van der Vegt (2000:58) de ideologie van de meeste Nederlandse poëziecritici omschrijft: met de geëxpliciteerde dogma's van de jonge Zwagerman van 'Het juk van het grote Niets' (1987) kon je het nog oneens zijn, er was nog debat mogelijk. Maar het is nauwelijks mogelijk het oneens te zijn met het verborgen dogma van iedereen die, net als de wat oudere Zwagerman, vindt dat we sindsdien een grootse en moedige stap in de evolutie gezet hebben door de Grote Recepten achter ons te laten.

In het centrum van het literaire 'rijk' gaat men er voetstoots van uit dat men ruimdenkende beginselen is toegedaan.⁶⁴ Volgens dichters als Bloem en Reugebrink, maar ook Van der Vegt, Hüsken, Arjen Duinker, Tonnus Oosterhoff en anderen, werkt dat in de praktijk anders. Er heerst 'een preliminair verbod op duisterheid en onsamenghangendheid', schrijft Kregting (1999:12) zelfs, en auteurs die zich daaraan toch schuldig maken, gelden in het beste geval als 'prettig gestoord': 'ze worden onschadelijk gemaakt, terwijl in hun werk borrelende woede en verzet buiten beschouwing blijven'.⁶⁵

6. Besluit: de toekomst van het poëziedebat

Dichters die zich een weg door het korenveld banen, streven naar erkenning. Maar niet elke dichter die (nog) vanuit de marge opereert, stelt zich bij die erkenning hetzelfde voor. De Maximalen speelden met het provocerende idee dat erkenning voor een dichter meetbaar was aan media-aandacht en oplagecijfers. 'Mijn ideaal = 3 x Modaal!' heet het in het gedicht 'Stukken', de bijdrage van Frank Starik (1988:85) aan *Maximaal*, een uitspraak die ook uit de mond van een van de personages in Zwagermans (sleutel)roman *Gimmick!* is op te tekenen. Hoe het ze financieel verging, weet ik niet, maar een aantal van de centrale figuren uit de Maximale beweging slaagden er betrekkelijk snel in de aandacht van de media op zich te vestigen. Hoewel de mythe van de slechte ontvangst van de Maximale poëzie door de dichters nadrukkelijk in leven werd gehouden,⁶⁶ zijn er weinig dichters voor wie zoveel krantenredacties hun kolommen openstellen als juist Zwagerman in zijn

‘Maximale jaren’.

‘Erkenning’ betekende in het geval van de Maximalen dat zij steun kregen van iedereen die de poëzie net als zij saai, elitair en academisch vond. Waar de klassieke avant-garde zich namens de poëzie uitspreekt tegen de wereld, daar spreken de Maximalen zich namens de wereld uit tegen de poëzie. Hoewel zij het scenario van de zich succesvol manifesterende avant-gardebeweging voortreffelijk volgden – Renato Poggioli (1968) zou er niets aan kunnen toevoegen: er was een bloemlezing (*Maximaal*), een *little review* (*De held*), een rel ter provocatie van de gevestigde orde (de emmer vis uitgestort over het hoofd van criticus Michael Zeeman) etcetera –, vormden de Maximalen dus geen avant-garde in de klassieke zin. Deze dichters kwamen niet in opstand tegen de als vanzelfsprekend beschouwde patronen en gewoonten in cultuur en maatschappij. Zij geloofden ook niet (meer) dat de poëzie daarvoor het geëigende medium was. ‘Ik denk dat de tijd voorbij is’, zei Zwagerman in 1988, ‘dat je met poëzie of met welke kunst ook de revolutie kunt prediken’.⁶⁷

De Maximalen wilden stijgen in de hiërarchie van het systeem zonder dat zij het systeem als zodanig, in zijn vooronderstellingen en/of in zijn functioneren, bekritiseerden om zo naar ingrijpende verandering ervan te streven.⁶⁸ Ook de dichters die zich ná *Maximaal* als voorman of spreekbuis manifesteerden, bekritiseerden namens de wereld de poëzie. Inspelend op een gevoel van afkeer dat zij kennelijk bij het publiek aanwezig achtten, hielden zij hun lezers of toehoorders voor dat poëzie ook gewoon leuk kan zijn. Evenmin als de Maximalen was het de *performers* om ‘de revolutie’ te doen (een enkele uitzondering daargelaten),⁶⁹ al wisten ook zij over het algemeen vrij goed hoe zulke revoluties in het verleden werden verkonddigd. Een dichter als Ruben van Gogh, die zijn bloemlezing aanvankelijk *Tonaal* had willen noemen, zag *Sprong naar de sterren* in bladen als *HP/De tijd* onthaald worden als was het de langverwachte opvolger van *Atonaal* en hij had zijn ‘fifteen minutes of fame’.

Buiten de schijnwerpers gaat intussen een ander soort dichters voort. De essays van een gevestigd dichter als Kopland missen het polemisch elan van zijn jongere collega’s die nog een positie te bevechten hebben, maar zij gaan vaak bijzonder diep in op het werk van evenmin polemiserende collega’s als Esther Jansma, K. Michel en Martin Reints (in *Mooi, maar dat is het woord niet* uit 1998, de boekuitgave van een collegereeks aan de Groningse universiteit).

En de avant-garde? Terwijl in kranten en *glossy’s* alles erop wijst dat zij dood is en dat de nieuwe gardes in de poëzie zich vooral bezighouden met het maken van ‘gewoon leuke’ gedichten, is het een betrekkelijk deviant soort poëzie dat in de laatste jaren door essayisten in de schijnwerpers wordt gezet. Niet in *glossy’s*, maar in de Nederlandse literaire tijdschriften, vanouds de plaats waar literaire avant-gardes zich manifesteren. Huub Beurskens, Paul Bogaert, Arjen Duinker, Van Dixhoorn, Peter Holvoet-Hanssen, Hüsgen, Kregting, Oosterhoff, Kees Ouwens, Gert-rude Starink, Henk van der Waal⁷⁰ – allemaal dichters aan wie in de afgelopen jaren

meer dan ééns waarderende essays gewijd zijn. Hoe uiteenlopend deze dichters ook mogen zijn, wat ze met elkaar gemeen hebben, is dat hun poëzie in de beschouwingen die erover verschijnen als problematisch ervaren wordt. 'Arm interpreterend brein' heet bijvoorbeeld een essay van Oosterhoff (2000:89), waarin hij laat zien hoe zulke dichters (hij noemt Van Dixhoorn, Kregting en Starink) interpretatiekaders 'aan flarden scheuren'. Hun werk wordt gelezen als de in meerdere of mindere mate expliciete concretisering van een cultuur- of maatschappijkritiek en de erin 'borrelende woede' (Kregting) wordt niet weggemoffeld, maar juist uitgelicht. Klaarblijkelijk wordt er, ver weg aan de randen van het rijk, in literaire tijdschriften nog vanuit gegaan dat een poëtische avant-garde nog weldegelijk bestaanbaar is.

Hoe zou het maatschappelijk en literair subversieve karakter, dat alle avant-gardes in het verleden gekenmerkt heeft, zich in onze 'postmoderne' tijd kunnen uiten? Het is uiteraard een hachelijke onderneming uitspraken te doen over de toekomst van de literatuur, maar het zou me niets verbazen wanneer die vraag in het poëziedebat van de komende jaren een belangrijke rol speelt. Dat zou dan een punt zijn dat door de Maximalen ongewild op de agenda is gezet.⁷¹

Literatuur

- Andeweg**, Agnes, 'Born to be wild? Nederlandse dichters in de jaren tachtig'. In: *Literatuur* 15-1, 1998, p.36-42.
- Anker**, Robert, 'Nederland is vergeten Martinus Nijhoff te herdenken'. In: *Het parool* 23-12-1994.
- Balkt**, H.H. ter, 'Plakkaat aan de paal wappert wel hard en schreeuwt *Races!*...' In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.33-37.
- Beurskens**, Huub, 'Niemand heeft ooit op een foto gestaan'. In: *De gids* 161-3, 1998, p.240-243.
- Bindervoet**, Erik & Robbert-Jan Henkes, 'Waarom zijn de gedichten van Anna Enquist zulke shitgedichten'. In: dez., *Waar wij voor zijn en tegen*. Amsterdam 1996, p.32-46.
- Bloem**, Rein, 'Pad op pad af... Dixhoorn aan het werk'. In: *Parmentier* 6-3, 1995, p.82-100.
- , 'De mythe van moeilijk'. In: *Parmentier* 7-2, 1996, p.67-70.
- Boskma**, Pieter, 'Virus vormt'. In: *Virus* 1-4, 1985, p.2-3.
- Bourdieu**, Pierre, *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam 1994.
- Boven**, Erica van & J.M.J. Sicking, 'Zeggen en doen is twee. Kanttekeningen bij het gebruiken van literatuuropvattingen als uitgangspunt voor literaire geschiedschrijving'. In: F Bernds e.a. (red.), *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Groningen 1993, p.11-20.
- Brassinga**, Anneke, *Hartsvanger. Zeer verspreide stukken*. Amsterdam 1993.
- Brems**, Hugo, 'De Nederlandse poëzie sinds 1980'. In: H. Brems e.a. (red.), *Nederlands 200 jaar later*. Leiden 1998, p.136-155.
- Bronzwaer**, W., 'Wat niet thuishoort, hangt niet samen. Een spatiële lezing van Paul Bogaerts debuutbundel *Welcome hygiëne*'. In: *De gids* 161-3, 1998, p.224-250.
- Buelens**, Geert, 'Angst voor het ongekroonde? Een reactie op Serge van Duijnhoven'. In: *Streven*, april

- 1999, p.369-371.
- , 'Van op de hoge brug. Enkele losse notities over Nederlandse poëzie en -geschiedenis, alsook de buitenlandse'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.37-42.
- Burghoorn**, Alex, 'Hier wordt de nieuwe rust geboren'. In: *De volkskrant* 12-9-1997.
- Capelleveen**, Paul van, 'Gerrit Komrij en het Vrije Vers'. In: *Maatstaf* 1994-10, p.44-49.
- Casteren**, Joris van, 'De Groene poëzie-enquête'. In: *De Groene Amsterdammer* 21-7-2001, p.10-15.
- Daalen**, Maria van, 'Het schrift van Galilei'. In: *De revisor* 21-5/6, 1994, p.62-66.
- Daan**, Tatjana & Victor Schiferli, 'Ik ben als een eend met een onzichtbare rij pulletjes achter zich aan. Een vraaggesprek met Joost Zwagerman'. In: *Nymph* 2-1, 1990, p.16-26.
- Dalstra**, Koos, *Maximale kunst. 200 stellingen*. Amsterdam 1984. Ongepagineerd.
- Dijk**, Yra van, 'Een angsthaas in een reuzenrad. Over *Circulaire systemen* van Paul Bogaert'. In: *Yang* 38-2, 2002, p.374-379.
- Doorman**, Maarten, 'De dichters zijn hun clubkleuren kwijt'. In: *De volkskrant* 11-3-1994.
- Droog**, Bart FM, 'Inleiding: not the end' en 'Epiloog'. In: *Reacties op de mythe Ilja Leonard Pfeijffer uit Epi-brenen*. www.epibrenen.com, 28-5-2001.
- Duijnhoven**, Serge van (red.), *Aan iedere spijker een regel. Bloemlezing poëzie van jonge Nederlandse en Vlaamse dichters*. Amsterdam 1995. Speciaal nummer van *Millennium* 6, 1995.
- , 'De poëzie wordt de keel dichtgeknepen. Jonge dichters vind je niet in de boekenkast'. In: *NRC Handelsblad* 18-7-1997.
- , 'Het offensief der zinnen. Poëzie en rap, taal en ontbinding'. In: *Streven*, februari 1999, p.127-138.
- , Def P. & Olaf Zwetsloot, *Eindhalle Fantoomstad. De Sprooksprekers*. Z. pl. [Eindhoven/Amsterdam] 1997.
- Ekkers**, Remco, 'Verdwijnen en aanwezig blijven'. In: *De poëziekrant* 26-3, 2002, p.64-70.
- Elshout**, Ron, 'Orgeltoon, of uw persoon? Over de poëzie van Joost Zwagerman'. In: *Bzzlletin* 24-218, 1994, p.22-28.
- , 'Professor Zonnebloem en de poëzie. Lucas Hüsken versus Huub Beurskens'. In: *Bzzlletin* 249, 1997, p.65-73.
- Erkelens**, Rob van, 'De oudere jongeren dichten'. In: *De groene Amsterdammer* 22-5-1996.
- , 'Sterretjes die springen'. In: *De groene Amsterdammer* 27-10-1999.
- Gerbrandy**, Piet, 'De tijd der eenzijdige bewegingen heeft nooit bestaan'. In: *De revisor* 26-5, 1999, p.74-78.
- Gogh**, Ruben van (red.), *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*. Utrecht 1999.
- Gottlieb**, Katrien & Matthijs van Nieuwkerk, 'Pump up the volume! [Interview met Joost Zwagerman, René Huigen, Koos Dalstra e.a.]'. In: *Het parool* 9-6-1988.
- Groenewegen**, Hans, 'Maatgevende persoonlijke voorkeur?' In: *De poëziekrant* 23-3, 1999, p.8-10.
- , (red.), *En gene schitterde op de rede. Over Kees Ouwens*. Groningen 2002.
- Grüttemeier**, Ralf, 'Das Manifest ist tot – es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste'. In: H. van den Berg & R. Grüttemeier (Hrsgs.), *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam/Atlanta (GA) 1998, p.367-383.
- Haren**, Elma van, 'Lievelingsgedicht'. In: *De held* 4-6, 1988, p.30-31.
- Heijne**, Bas, 'Aafjescomplex'. In: *Vrij Nederland* 10-9-1988.
- Joosten**, Jos, 'Een gevecht tegen de vlakke, of: heeft Lucas Hüsken iets te zeggen?'. In: *De gids* 156-1,

- 1993, p.64-66.
- Kellerhuis**, Tom, 'Tussen rap en literatuur'. In: *HP/De tijd* 29-10-1999.
- Kloos**, Hans, 'Om dat ...'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.50-52.
- Komrij**, Gerrit, 'Van riedeltjes en roffeltjes. Jonge dichters'. In: *NRC Handelsblad* 12-6-1997.
- , *Lood en hageel. Schimpscheuten en handtastelijkheden – een keuze*. Amsterdam 1998.
- , *Vreemd pakhuis. Verspreide stukken*. Amsterdam 2001.
- Kopland**, Rutger, *Mooi, maar dat is het woord niet. Geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnus Oosterhof en Martin Reints*. Amsterdam 1998.
- Kregting**, Marc, 'Zo moet het; ik wil zo niet'. In: *De gids* 161-4, 1998, p.321-324.
- , 'Van god los maar niet heus. Over esthetisering'. In: *Parmentier* 9-2, 1999, p.32-44.
- , 'De titel is het bewijs. Rob Schouten en de beeldvorming rond recente poëzie'. In: *De poëziekrant* 23-3, 1999, p.10-15 (=1999a).
- , 'Tot de kunstgreep verslapt. Over Kees Ouwens' *Afdankingen*'. In: *De gids* 162-12, 1999, p.377-382 (=1999b).
- , 'De vader in mijn god verdelgen. Over de poëzie van Henk van der Waal'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.116-127.
- , 'Ongrijpbaar als een stem'. In: *Yang* 36-4, 2001.
- Kuijper**, Jan, 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigen'. In: T. van Deel e.a. (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam 1986, p.182-195
- Kuipers**, Willem, 'Alles tussen maagd en moeder'. In: *De volkskrant* 17-6-1988.
- , 'Er moet iets gevoeld worden'. In: *De volkskrant* 26-8-1988 (=1988a).
- Kusters**, Wiel, 'Maximaal postexperimenteel'. In: *Vrij Nederland* 9-7-1988.
- Lava**, Arthur, 'Het timbre van een tuinkabouters'. In: *De Held* 3-1, 1987, p.32-35.
- , 'L'aperitivo!'. In: *Maximaal. Werk van 11 Nederlandse en Vlaamse dichters gekozen en ingeleid door Arthur Lava*. Amsterdam 1988, p.11-14.
- Lieske**, Tomas, 'Poëziekronek: Maximaal und Moritz!'. In: *Tirade* 32, 1988, p.564-585.
- Meijer**, Maaik, *De lust tot lezen lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988.
- Middag**, Guus, 'Sirocco, storm, regen, orkaan. Jonge dichters in soorten'. In: *NRC* 9-12-1988.
- , 'Een goddelijk godvergeten Eden'. In: *Tirade* 40-363, 1996, p.183-195.
- Moorman**, George, 'Kockoeek! Inleiding'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.1-4.
- Neefjes**, Annemiek, 'De nieuwe marsmannetjes van de poëzie'. In: *Vrij Nederland*, 23-10-1999.
- Niemöller**, Joost, 'Tussentijdse bespiegelingen'. In: *De held* 3-4, 1987, p.11.
- , 'Hermetisch'. In: *De held* 4-2, 1988, p.20.
- Oosterhoff**, Tonnus, *Ook de schapen dachten na. Essays*. Amsterdam 2000, p.62-76.
- Peeters**, Patrick, 'Bewaar me niettemin mijn kind. *Schuldsanering* van Henk van der Waal'. In: *De poëziekrant* 25-5, 2001, p.22-24.
- Peters**, Arjan, 'Outlaws in een bedje gele rozen'. In: *De volkskrant* 30-4-1993.
- Pfeijffer**, Ilja Leonard, 'De mythe van de Verstaanbaarheid'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.74-87.
- Poggioli**, Renato, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge 1968.
- Puthaar**, René, 'Een nieuw bruiloftslied. Iets over de Nederlandse poëzie in de twintigste eeuw'. In: *De gids* 163-5, 2000, p.327-337.
- Reugebrink**, Marc, 'Anna Enquist: het omgekeerde doelpunt van de geboorte'. In: *De groene Amsterdam-*

- mer 16-3-1994.
- , 'Ik is mijn taal'. In: *De gids* 157-2, 1994, p.91-94 (=1994a).
- , 'De schaapskooi van de post-literatuur'. In: *Parmentier* 9-2, 1999, p.14-28.
- , 'Welkom in Babel. De spraakverwarring in de Nederlandse poëziekritiek'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.3-23.
- , 'Gefouilleerd door de werkelijkheid. Over de poëzie van Arjen Duinker'. In: *Yang* 2002-1, p.77-89.
- , *De inwijkeling. Essays*. Amsterdam 2002 (=2002a).
- Rovers**, Daniël, 'Er gaat je een boertje dwars'. In: *Yang* 36-4, 2001, p.519-525.
- Ruiter**, Frans, *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*. Leuven/Apeldoorn, 1991.
- Schouten**, Rob, 'Nieuwe geluiden en andere ouwe koek'. In: *Maatstaf* 1991-8/9, p.13-20. Ook in: dez., *Hoe laat is 't aan den tijd. Essays*. Amsterdam 1998, p.30-42 (=1991).
- , 'Niet blij met de schuchtere rede allenig'. In: H. Bekkering & A. Zuiderent (red.), *Jan Campertprijzen 1998*. Nijmegen 1998, p.51-70.
- , 'Poëtenstrijd? Welnee!'. In: *Vrij Nederland* 18-12-1999.
- Sim**, Stuart (ed.), *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge 1999.
- Sötemann**, A.L., *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen 1985.
- Spinoy**, Erik, 'Pump up the volume! Mogelijkheid en onmogelijkheid van het manifest in postmoderne tijden'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.102-123.
- Starik**, Frank, 'Stukken'. In: Arthur Lava (sam.) *Maximaal. Werk van 11 Nederlandse en Vlaamse dichters gekozen en ingeleid door Arthur Lava*. Amsterdam 1988, p.81-87.
- Vandevoorde**, Hans, 'Dé marges'. In: *Parmentier* 7-1, 1996, p.1-3.
- Vegt**, Han van der, 'De eenzame barbaar'. In: *De Revisor* 27-1, 2000, p.55-60.
- , 'Een vaag gezoem om het leven'. In: *De revisor* 27-5, 2000, p.63-70 (=2000a).
- Vergeer**, Koen, 'Knippen in de VARA-gids. Joost Zwagerman en het postmodernisme'. In: *Bzzlletin* 24-218, 1994, p.68-75.
- , 'Poëzie buiten de bladspiegel'. In: *Ons erfdeel* 43-3, 2000, p.323-329.
- , 'Blijven bewegen. De poëzie van Peter Holvoet Hanssen'. In: *Ons erfdeel* 45-2, 2002, p.214-217.
- Vogelaar**, Karin, 'Het nieuwe imago van de poëzie. De podiumkunst sinds de jaren zestig'. In: *Vooy's* 19-3, 2001, p.174-180.
- Vos**, Marjoleine de, 'Brief over de Nederlandse poëzie'. In: *De gids* 163-5, 2000, p.338-345.
- , 'Kan poëzie de wereld redden?' In: *Ons erfdeel* 43-1, 2001, p.15-21.
- , 'Krachtig voorlezen'. In: *NRC* 5-7-2002.
- Vries**, Gert Jan de, 'Lazarus in de canon. De opzienbarende zaligverklaring van Jean Pierre Rawie'. In: *Maatstaf* 1996-1/2, p.126-140.
- Waard**, Elly de (red.), *De Nieuwe Wilden in de poëzie*. Amsterdam 1987.
- , (red.), *De Nieuwe Wilden in de poëzie 2*. Amsterdam 1988.
- , 'De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij'. In: *De revisor* 26-5, 1999, p.5-25.
- Wauters**, Koen, 'Pump up the volume! De Maximale beweging in de Nederlandse poëzie'. In: *Literatuur* 95-5, 1995, p.250-258.

- Wieg**, Rogi (red.), *Ieder hangt aan zijn gevallen toren. Jonge Vlaamse en Nederlandse dichters*. Amsterdam 1988.
- Wieringa**, Tommy, 'Thans breekt de zon door de wolken, de zon van Austerlitz'. In: *Vrijstaat Austerlitz* 1-1, 1997, p.4-8.
- Wigman**, Menno, 'Geld en gratis drank'. In: *De groene Amsterdammer* 21-7-2001, p.36-37.
- Zwagerman**, Joost, 'Het juk van het grote Niets'. In: *De volkskrant* 6-11-1987. Geciteerd naar Zwagerman 1993, p.185-193 (=1987).
- , 'Een afgunstige schoolfrik'. In: *NRC* 8-11-1988.
- , 'Opgepoetste overbodigheid. Over Marc Reugebrink'. In: *Vrij Nederland* 12-3-1988. Geciteerd Zwagerman 1993, p.194-198 (=1988a).
- , 'De bard, de Barbaar, de Troubadour en de Goochelaar'. In: *De volkskrant* 2-3-1990.
- , 'Maximale jaren'. In: *Bzzlletin* 200, 1992. Geciteerd Zwagerman 1993, p.204-234 (=1992).
- , *Collega's van God. Portretten en polemieken*. Amsterdam 1993.
- , 'Er is helemaal geen probleem'. In: *De revisor* 28-4, 2001, p.75-79.
- Zwetsloot**, Olaf, 'Literatuur, emancipatie en engagement. Van volkspredikers tot Ice T en Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Bzzlletin* 227, 2001, p.69-78.

Noten

- 1 Van Casteren 2001:11-12;15.
- 2 Kregting 1999:10.
- 3 Schouten in Van Casteren 2001:12.
- 4 Oosterhoff 2000:62.
- 5 De Vlaamse situatie laat ik, afgezien van enkele opmerkingen in paragraaf 4, buiten beschouwing. Zie daarvoor de bijdrage van Van Dyck hierachter. In het onderzoek zijn de volgende bronnen betrokken: 1. Nederlandse bijdragen aan de tijdschriften *Bunker Hill*, *Bzzlletin*, *Dietsche Warande & Belfort*, *De gids*, *De held*, *Hollands maandblad*, *Maatstaf*, *Millennium*, *Optima*, *Parmentier*, *Poëziekrant*, *Tirade*, *Raster*, *De revisor*, *Surplus*, *Vrijstaat Austerlitz*, *Yang*, *De zingende zaag*, *De xx^e eeuw*, 2. recensies en interviews in dag- en weekbladen zoals verzameld in LiteRom, aangevuld met materiaal (o.a. columns) uit eigen knipselarchief (*De volkskrant*, *Trouw*, *HP/De tijd*, *Vrij Nederland*, *NRC*, *De groene Amsterdammer*); en 3. boekpublicaties (van dichters of critici) bij reguliere literaire uitgeverijen. Incidenteel is van meer marginale bronnen gebruik gemaakt, maar systematisch onderzoek heb ik op dat terrein niet verricht.
- 6 Mij interesseren hier vooral de literaire claims op vernieuwing en de pogingen literaire conventies te doorbreken. Ik teken daarbij aan dat ik de door De Waard in 1987 aangesneden gender-kwesties (zie §2) grotendeels laat liggen.
- 7 Aldus een persbericht van de Universiteit Leiden: www.leidenuniv.nl/rubr/na/pb010.htm (20 juli 2002).
- 8 Zwagerman in Daan & Schiferli 1990:19.
- 9 Zwagerman in Gottlieb & Van Nieuwkerk 1988.
- 10 In de kritiek is Zwagerman dit wel verweten. 'In zijn ijver om mei 1988 tot een datum in de literatuurgeschiedenis te maken', schrijft bv. Peters (1993), 'slaat Zwagerman door naar het potsierlijke'.

- 'Les "Maximalen"', schrijft ook Reugebrink (1994:465), 'ne furent pas dès le départ orientés vers la réalité, mais vers la littérature elle-même. Ils traduisirent immédiatement leur mécontentement en termes d'histoire de littérature'. Vgl. Elshout 1994:22 & Vergeer 1994:70.
- 11 Kuipers 1988. Ook Wauters (1995:251) wijst erop dat 'marginaliteit' in de *imagebuilding* van de Maximalen een belangrijke rol speelde.
- 12 Zie bv. Boskma in Kuipers 1988 en Lava 1988:12.
- 13 De tweedeling (die problematisch is: zie noot 47) is uiteraard niet nieuw in het poëziedebat van de jaren tachtig. Brems (1998:144) noemt haar zelfs 'een fundamentele factor [...] in de dynamiek van de Nederlandse poëzie sinds het einde van de negentiende eeuw'.
- 14 Zie bijvoorbeeld ook Zwagerman 1988a:189. Niet ten onrechte wijst Niemöller (1988:20) erop dat de term ongelukkig gekozen is.
- 15 Lava 1987:32
- 16 Zwagerman 1988a:191.
- 17 Lava 1988:11.
- 18 Sötemann 1985:77-94. Sötemanns poëtische terminologie heeft ook buiten de academie veel weerklank gevonden. Vgl. bv. Kopland 1998:8.
- 19 Boskma en Lava in Kuipers 1988. Sötemann (1985:80) constateert dat in de poëziebeschouwing sinds Friedrich's *Die Struktur der modernen Lyrik* veel minder aandacht aan deze dichters is besteed dan aan de 'zuivere' dichters. Deze literatuurhistorische observatie wordt door Zwagerman c.s. zonder meer van toepassing geacht op de literaire actualiteit van de jaren tachtig.
- 20 Zwagerman (1988a:185) toont zich hiervan bewust wanneer hij van Octavio Paz het principe van 'de traditie van de breuk' overneemt.
- 21 Middag 1988. Vgl. Reugebrink 1994:455 & 2000:3.
- 22 Dalstra in Gottlieb & Van Nieuwkerk 1988.
- 23 Lava in Gottlieb & Van Nieuwkerk 1988.
- 24 Lava in Kuipers 1988 (mijn cursivering, TV).
- 25 Zwagerman 1990.
- 26 Zwagerman in Kuipers 1988.
- 27 Zwagerman in Gottlieb & Van Nieuwkerk 1988.
- 28 Wieg in Kuipers 1988a.
- 29 Wieg in Van Erkelens 1996.
- 30 Ook Andeweg (1998:38) constateert dat de poëtica's van de Maximalen en de Nieuwe Wilden sterk op elkaar leken: 'beide groepen vonden de poëzie te duf, te bloedeloos, te overacademisch'.
- 31 Het proefschrift van Meijer (1988) was hier het startschot voor levendige discussie en grote voortvarendheid in het literaire genderonderzoek.
- 32 Wanneer bijvoorbeeld Brassinga in 1993 haar 'verspreide stukken' bundelt, komt in dat boek geen enkele Nederlandse dichter(es) voor (Brassinga 1993). De enkele keer dat de Nederlandse poëzie wél aan de orde is in tijdschriftbijdragen van dichtersessen, gaat het eerder om blijken van bewondering voor een bepaalde dichter (bijvoorbeeld Van Daalen 1994) dan om polemische stukken. De laatste aflevering van *De held* in 1988 staat bol van de strijdvaardige stukken, maar Van Harens bijdrage heet 'Lievingsgedicht' (Van Haren 1988). Soepboer zegt het, met een verwijzing naar de ambitieuze-programmatische titel van een bloemlezing waarin zij zich, samen met drie vrouwelijke

- collega's, enigszins buitenstaander voelt: 'In onze gedichten wordt niet, zoals bij de mannen, een sprong naar de sterren gemaakt' (Soepboer in Neefjes 1999). Mooi (en misschien tekenend) is ook een uitspraak van Van Haren (in Van Erkelens 1996): 'ik vind dat ik goede gedichten schrijf. Ik stuur ze de wereld in, en de wereld ziet maar wat ze ermee doet'. Van Boven & Sicking (1993:19) constateren dat onder de groep schrijvers die zichzelf niet poëticaal profileren (en die daarom een geringere kans hebben in literatuurhistorische handboeken terecht te komen) relatief veel vrouwen zijn. Ook hier blijkt weer dat het debat *over* poëzie niet geschikt is als (enige) uitgangspunt voor de geschiedschrijving *van* de poëzie.
- 33 Lava in Kuipers 1988.
- 34 Zie over podiumpoëzie ook Vergeer 2000, Vogelaar 2001 en de bijdrage van Mourits hiervoor.
- 35 Uit de door hem gekozen gedichten, schrijft Van Gogh in zijn inleiding (1999:11), 'spreekt een brave [...] die veel dichters ook op het toneel tentoonspreiden'. *Sprong naar de sterren* komt inderdaad onmiskenbaar voort uit het voordrachtsircuit. In het verslag van de presentatie van de bloemlezing in *Vrij Nederland* constateert de verslaggever: 'jonge dichters in overvloed vanavond, maar de sfeer is die van een reünie van ouwe makkers: men kent elkaar van de festivals en optredens' (Neefjes 1999). Vgl. Van Erkelens 1999. In Neefjes 1999 beaamt Van Gogh de link met podiumpoëzie, waarmee uiteraard niet gezegd is dat *De sprong naar de sterren* alleen als podiumdichters-bloemlezing is bedoeld. Vgl. de opmerkingen van Van Gogh hierover in een recent interview (Ekkers 2002:65).
- 36 Opgemerkt moet worden dat ook in Vlaanderen actieve dichters als Holvoet-Hanssen, Declercq, Bogaert, Van Bastelaere en Verhelst experimenteren met (al dan niet met muziek of lichtbeelden aangeklede) voordracht van hun poëzie en dat zij in poëticaal opzicht ver van Van Duijnhoven verwijderd zijn.
- 37 Ook niet-*performers* hebben wel gepleit voor meer aandacht voor de poëzie als voordrachtskunst. Recent bijvoorbeeld De Vos (2002).
- 38 Van Duijnhoven, Def P. & Zwetsloot 1997:8.
- 39 Idem, p.9. Zie ook de uitlatingen van Van Duijnhoven in Burghoorn 1997.
- 40 Van Gogh 1999:10.
- 41 Van Duijnhoven 1997.
- 42 Idem.
- 43 Tot geëngageerd avant-gardistisch elan leidt deze houding alleen bij Zwetsloot (2001:77), die pleit voor 'een radicale analyse over de belangrijkste maatschappelijke onderwerpen van deze tijd'.
- 44 'Het percentage *poètes manqués* is hoog', merkt bijvoorbeeld Wigman (2001:37) op. En Van Haren zegt kortweg: 'die teksten zijn popteksten. Geen poëzie' (Van Haren in Van Erkelens 1996). Critici zijn er ook niet zo zeker van dat het beroep dat podiumdichters doen op *low culture* nu wel zo vreselijk nieuw is. Zo bedankt een ironische Komrij (2001:127) Van Duijnhoven er in reactie op diens *NRC*-stuk hartelijk voor dat hij hem attent heeft gemaakt 'op het bestaan van de massacultuur en het nachtleven'.
- 45 Een substantiële reactie op Van Duinhovens pleidooi voor podiumpoëzie is van de Vlaming Buelens (1999).
- 46 Pfeijffer 2000. Het stuk laat zien hoezeer polemiserende dichters invloed (willen) hebben op de beeldvorming van hun werk: in recensies op *Het glimpen van de welkweek* werd er zeer veelvuldig naar

verwezen.

- 47 Opgemerkt moet worden dat de in de kritiek doorgaans gelijkgestelde termen 'onzuiver' en 'anecdotisch' (beide als tegenpolen van 'zuiver', zie noot 13) traditioneel niet helemaal naar dezelfde dichters verwijzen: 'onzuiver' zijn (experimenterende) dichters als Lucebert, Ter Balkt, Claus – dichters die minder op verstaanbaarheid gericht waren dan de Maximalen wel wilden – en 'anecdotisch' zijn (*Tirade*)dichters als Emmens, Kopland, Herzberg – dichters die weer veel minder 'straatrumoer' lieten klinken dan de Maximalen wilden.
- 48 Pfeijffer 2000:77.
- 49 Zo kan zijn hang naar het exuberante als kenmerk van een 'onzuivere' poëtica geïnterpreteerd worden. In een toespraak bij gelegenheid van de presentatie van Pfeijffers tweede bundel, *Het glimpen van de welkwiek*, zei Zwagerman na tien jaar weer met dichten te zijn begonnen omdat hij aan Pfeijffers debuut kon aflezen hoezeer de Maximale idealen inmiddels verwezenlijkt waren.
- 50 Kellerhuis 1999. De geïnterviewde dichters zijn: Van Duijnhoven, Van Gogh, Heytze, Peeters, Pfeijffer, Schifferli, Stitou, Wigman.
- 51 Je kunt je (met Buelens 2000:39) afvragen of De Waard (maar ook: Zwagerman, Van Duijnhoven) gelijk heeft wanneer ze beweert dat de 'onzuiveren' in Nederland steeds door de 'zuivere' norm zijn gemarginaliseerd: 'in de Nederlandse literatuurbeschrijving geldt steeds vaker Komrij's bloemlezing als canon en daarin worden de taalautonomen bepaald niet overdreven gul behandeld'.
- 52 Zie bijvoorbeeld Schouten 1991 & 1998.
- 53 Vgl. in dit verband ook de observatie van Van der Vegt (2000a:63) dat de meest canonieke dichters van dit moment (Herzberg, Kopland) die positie bereikt hebben zonder polemische stukken te schrijven, terwijl dat in het verleden (bv. bij de Vijftigers) wel anders was. Verzet tegen dergelijke visies is te vinden bij Jan Kuiper (1994:25), die zich op historiografische gronden keert tegen het idee dat er geen vernieuwingen of groepen meer zijn in de poëzie.
- 54 De bijdrage van Kregting (1994) heet niet 'Manifest', maar '21+1 manifest' – zo deze bijdrage al als een stellingname te interpreteren is, is deze ingebed in of verknoopt met 21 andere. Bovendien is zo ongeveer alles wat Kregting opschrijft citaat: oorspronkelijk kan de zich manifesterende dichter klaarblijkelijk niet meer zijn. Kloos (1994) draagt bij met een gedicht zonder één concreet-programmatische regel. Bij Ter Balkt (1994:34) klinkt een zekere vermoeidheid door: 'wij hebben Tzara's en de Marinetti's avant-garde niet meer nodig', constateert hij. Hüsgen (1994) sluit zijn bijdrage weliswaar op verzoek van Moorman af met een 'boodschappenlijstje' van vijf dingen waar hij vóór is en tégen (vóór de sublieme ervaring, tégen de roep om een avant-garde etcetera), maar uit wat daaraan vooraf gaat, laat zich met de beste wil van de wereld geen poëticaal programma afleiden, net zomin als uit de bijdrage van Duinker (1994).
- 55 Grüttemeier (1998:368) neemt de 'skizzierte Diskrepanz zwischen dem postulierten Tod des Manifests einerseits und der Existenz von Manifesten in postmodernen Zeiten andererseits' tot uitgangspunt van een interessante beschouwing over postmoderne manifesten.
- 56 Zwagerman in Kuipers 1988. Overigens zijn de frequentie en de verbetering waarmee Zwagerman ook na 1988 met zijn 'Maximale jaren' en de beeldvorming daarvan bezig blijft niet goed met deze uitspraak te rijmen.
- 57 Zie bijvoorbeeld 'Postmodernism can make you blind' (een bijlage van *De held* 4-2, 1988). Ruiter (1991:269) signaleert naar aanleiding van dit manifest een ambivalente houding van de Maximalen

- t.o.v. het postmodernisme.
- 58 Brems (1998:152) benadrukt desalniettemin de overeenkomsten tussen de Vlaamse en de Nederlandse tachtigers. Zowel bij Van Bastelaere c.s. als bij de Maximalen signaleert hij een verzet tegen 'de dictatuur van de geest' waar (aan beide zijden van de grens op verschillende manieren) een nieuwe 'levendigheid' tegenover geplaatst wordt.
- 59 Vgl. Sim 1999:238.
- 60 Dat die 'marge' ook als geografisch gegeven wordt gezien, blijkt bv. uit de bijdrage 'Dé marges' waarin Vandevoorde (1996:3) pleit voor een poëzie die 'niet meeloopt in de grachtengordel'.
- 61 Kregting 1999a:14-15. Vgl. 1999:40.
- 62 Groenewegen 1999:8.
- 63 Bourdieu 1994:225-8;425.
- 63 Vgl. Gerbrandy's uitspraak in reactie op De Waard 1999: 'toen ik [...] las dat ik als criticus een verklaard aanhanger van één bepaalde richting zou zijn, viel mijn mond wijdopen van verbazing' (Gerbrandy 1999:74).
- 65 Kregting schrijft dit naar aanleiding van Schoutens kritieken, maar hij had ook Komrij (2001:98;100-102) als voorbeeld kunnen aanhalen. Ook die poëziepaus presenteert niet direct verstaanbare dichters als boodschaploze vertegenwoordigers van de 'taaltalige taaldichters', voor wie hij kwalificaties hanteert als 'pedant en pathetisch' (Ouwens) of 'ongevaarlijke gek' (Oosterhoff).
- 66 Zwagerman spreekt van een door 'bloeddorst' gekenmerkt onthaal van 'schimpscheuten en scheldserenades' (1992:204). Hij baseert deze indruk op een overzicht van quotes dat Lava in 1989 voor *De Held* samenstelde, waarin deze de truc hanteert die uitgevers toepassen in flapteksten, maar dan omgekeerd: het is een aaneenschakeling van uit hun context gerukte fragmenten, waaruit de indruk ontstaat dat *Maximaal* zeer negatief is ontvangen. Dat de critici over het geheel genomen niet zo negatief waren, blijkt wel uit het feit dat Heijne (1988) bij de critici van *Maximaal* een 'Aafjes-complex' kon signaleren.
- 67 Zwagerman in Kuipers 1988.
- 68 Spinoy (1994:111) spreekt in dit verband over 'de esthetisering van de avant-garde'.
- 69 Wieringa 1997; Zwetsloot 2001.
- 70 Zie bv. Beurskens 1998, Rovers 2001 (over Kregting); Reugebrink 2002, de bijdrage van De Roder hiervoor (over Duinker); Kregting 1998, Schouten 1998, de bijdrage van Groenewegen hiervoor (over Oosterhoff); Vergeer 2002, de bijdrage van Joosten hiervoor (over Holvoet-Hanssen); Bronzwaer 1998, Van Dijk 2002 (over Bogaert); Joosten 1993, Elshout 1997 (over Hüsken); Kregting 2000, Peeters 2001 (over Van der Waal); Bloem 1995 (over Van Dixhoorn); Middag 1996 (over Beurskens); Kregting 2001 (over Starink) en de essays in Groenewegen 2002 over Ouwens. De in het publieke domein gevestigde dichtersnamen spelen geen grote rol in de tijdschriftessayistiek. Wanneer aan het werk van meer 'populaire' en toegankelijke dichters aandacht wordt besteed, is de toon eigenlijk stevast negatief: zie bv. over Kopland: Van der Vegt 2000a; over Enquist: Bindervoet & Henkes 1996 en Reugebrink 1994; en over Rawie: De Vries 1996. Komrij is een van de zeer weinige door een groot publiek gewaardeerde dichters over wie in tijdschriften positief getinte essays verschijnen (Van Capelleveen 1994, Puthaar 2000).
- 71 Ik bedank Gillis Dorleijn, Jos Joosten en Gaston Franssen voor commentaar en suggesties bij een eerder versie van dit artikel.

Het schrijven van geschiedenis

HET VLAAMSE POËZIEDEBAT SINDS
TWIST MET ONS

Pieter Van Dyck

Inleiding: het ethische postmodernisme van Marc Reugebrink

In zijn essay 'De schaapskooi van de post-literatuur' stelt Marc Reugebrink dat er in de Nederlandse literaire kritiek al geruime tijd een 'verstoffelijkt' of 'versteend' postmodernisme heerst. De oorspronkelijk ideologiekritische gedachte dat we in het tijdperk leven van het einde van de grote verhalen¹ wordt volgens Reugebrink door de critici letterlijk genomen en verwordt zo zelf tot ideologie. Politieke en ideologische verschillen worden weggemoffeld. In de literaire kritiek vertaalt zich dat bijvoorbeeld in de neiging van critici om 'op een evenredige manier' aan alle stromingen en strekkingen aandacht te besteden: realistische poëzie naast neo-romantische, neo-symbolistische naast autonomistische. Zo wordt het literaire strijdtoneel omgevormd tot een soort speelplaats waar weliswaar wel eens een robbertje gevochten mag worden, zolang men de glijbaan maar niet afbreekt en niemand van het klimrek gooit. De politieke status-quo wordt behouden en repolitisering van de literatuur wordt onmogelijk gemaakt:

Postmodernisme, zo heet het dan, lijkt de meest geschikte term om de grote "ontnuchtering" aan te duiden die gevolgd zou zijn op de mislukte – de op "de realiteit" of "de geschiedenis" stukgelopen – pogingen van vooral de avantgarde om met de literatuur de wereld te veranderen, en verwijst derhalve naar de als feitelijk voorgestelde situatie waarin literatuur binnen de maatschappij geen andere functie meer kan, en vooral mag hebben, dan het bieden van enig amusement; niet meer kan en mag zijn dan een soort waardenvrije esthetiek.²

Postmoderne literatuur die zich heden ten dage nog beroept op avant-gardistische principes wordt door literaire critici dan cynisch genoeg juist gelezen als een achterhaalde en verouderde vorm van literatuur. Waarom immers nog strijden in een tijd waarin strijd tot het verleden behoort en vrede en democratie een 'feit' zijn?

Reugebrink spreekt in dat verband van het tijdperk van de 'post-literatuur'.³

Reugebrink haalt het optreden van de Maximalen aan het einde van de jaren tachtig als voorbeeld aan. De literaire revolutie die de Maximalen ensceeneerden mislukte volgens hem vooral omdat de groep, ondanks al haar anti-academisme, vasthield aan de academische opvattingen over normverandering als drijvende kracht achter de literatuurgeschiedenis. Dat de Maximalen inhoudelijk weinig nieuws voorstonden, maar eerder uit waren op een snelle aanvaarding door het systeem, sterkte volgens Reugebrink de post-literaire critici in Nederland juist in hun overtuiging dat er in de hedendaagse literatuur geen vernieuwing (of repolitisering) meer mogelijk is. De laatste echte vernieuwingsbeweging zou dan die van de Vijftigers geweest zijn.⁴

Voorbeelden van hoe literaire vernieuwing vandaag wél mogelijk blijft zijn voor Reugebrink de dichters die hij 'ethische postmodernisten' noemt. Die dichters, aldus Reugebrink, zouden zich in het huidige literaire klimaat niets aantrekken van wat academici en geschiedschrijvers beweren over normverandering als motor van de literatuurgeschiedenis. Tegelijkertijd schrijven ze poëzie die in de traditie van de avant-garde wel degelijk de vernieuwing van de literatuur en het kritisch onderzoeken van de werkelijkheid hoog in het vaandel draagt. Het ethische postmodernisme is voor Reugebrink geen klassieke 'stroming' of 'generatie' die zich op dogmatische wijze afzet tegen een vorige generatie om vervolgens weer afgelost te worden door een volgende (de oude antagonisme-logica in de literaire geschiedschrijving, die op zijn beurt weer gebaseerd is op de antagonisme-logica van de historische avant-garde zelf):⁵

Het [ethisch postmodernisme, PvD] gaat niet langer uit van de gedachte dat de (literatuur)geschiedenis een project is met een begin- en een eindpunt. Als men in de kritische bedoelingen van deze literatuur al zoiets als een eindpunt meent te kunnen ontwaren (een "betere" wereld dan de huidige, bijvoorbeeld), dan blijkt het bij nadere beschouwing tot in het oneindige verschoven te zijn.⁶

Reugebrink stelt het ethische postmodernisme in de poëzie dus voor als een vorm van poëzie die in een 'statisch' literair veld (waarin alle literaire opvattingen hun eigen kleine hoekje krijgen toebedeeld) kritische vragen blijft stellen en voortdurend de grenzen van de literatuur verlegt: 'Het is literatuur die zichzelf voortdurend over de rand duwt, die op formeel vlak kiest voor een voortzetting van het experiment en op inhoudelijk vlak de waarheid ontmaskert die achter de ontmaskering van alle waarheden schuilgaat. Die dus ook zichzelf ontmaskert'.⁷ Een voortdurende avant-garde, als het ware, als gevecht tegen een voortdurend in stand gehouden status-quo in het pretpark van de literatuur.

Nu kan Reugebrink zelf tot de groep van de ethische postmodernisten gerekend worden. Zo werkte hij bijvoorbeeld mee aan het 'Zeven poëtica's'-nummer van het tijdschrift *Yang*, een van de belangrijkste publicaties in circa vijftien jaar

Vlaamse postmoderne poëzie. Dat wil zeggen dat we als historici op zijn minst voorzichtig moeten zijn met wat hij schrijft over het postmodernisme. Uit wat volgt zal namelijk onder andere blijken dat de postmoderne dichters graag hun eigen geschiedenis schrijven: ze proberen een bepaald beeld te geven van de manier waarop hun beweging is ontstaan en zou moeten beschreven worden. In wat volgt zou ik dan ook graag aan de hand van enkele (vaak heel erg recente) publicaties willen onderzoeken of Reugebrinks beweringen over het postmodernisme in de poëzie wel overeenstemmen met de (Vlaamse) werkelijkheid (Reugebrink heeft het namelijk tot op zekere hoogte wel degelijk ook over de Vlaamse literatuur); zijn uitspraken zullen naast uitspraken van diverse actoren in het Vlaamse literaire veld gelegd worden. Volledig kan dat natuurlijk niet gebeuren, en het doel van dit artikel is zeker niet om een volledig beeld te geven van het hele poëziedebat in Vlaanderen sinds pakweg 1985. Wel zou het gezien kunnen worden als een aanzet tot een mogelijke uitgebreidere studie naar de manier waarop de postmoderne dichters zichzelf in Vlaanderen als ‘beweging’ op de literaire landkaart plaatsten, alsook naar de manier waarop ze hun eigen beeldvorming in de media verzorgden. Ik zal mijn verhaal vooral toespitsen op wat ik zie als de eigenlijke postmoderne poëzie in Vlaanderen: een stroming die in het midden van de jaren tachtig ontstond (en niet al na de Tweede Wereldoorlog), en die sindsdien het Vlaamse poëziedebat zo goed als volledig naar zich heeft toegetrokken. Dat komt overeen met wat Joosten en Vaessens zien als een laatste, poststructuralistische en vaak sterk academisch gerichte ‘fase’ van het postmodernisme in de poëzie.⁸ Die keuze heeft echter ook als gevolg dat sommige delen van de recente Vlaamse poëziegeschiedenis – met name vooral het reilen en zeilen van het ‘traditionele’ poëziecircuit tijdens de jaren tachtig en negentig – onderbelicht zullen blijven. Dit is dus met andere woorden géén exhaustieve studie van vijftien jaar Vlaamse poëzie; die opdracht laat ik graag aan iemand anders over.

1. De eerste postmoderne ‘generatie’: trompe l’oeuil of werkelijkheid?

Niet alleen de Maximalen deden in de jaren tachtig een greep naar de literaire macht. In Vlaanderen waren in de jaren tachtig enkele dichters actief die men later is gaan beschouwen als een eerste ‘postmoderne generatie’. Ik heb het dan over Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy, Stefan Hertmans en Peter Verhelst, die alle vier hun eerste bundel publiceerden rond het midden van de jaren tachtig: *Vijf jaar* (Dirk van Bastelaere, 1984), *De jagers in de sneeuw* (Erik Spinoy, 1986), *Obsidiaan* (Peter Verhelst, 1987) en *Ademzuil* (Stefan Hertmans, 1984).⁹ In wisselende bezettingen werden door deze dichters ook gezamenlijk bloemlezingen uitgegeven: in 1985 Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy met *Golden Boys*, in 1987 de bloemlezing *Twist met ons* en later, in 1993, de bloemlezing *Plejade: zeven Vlaamse dichters*.¹⁰ De belangrijkste gezamenlijke actie (als men hier van een actie in de letterlijke bete-

kenis kan spreken) die deze dichters ondernamen, was de publicatie van hun poëtica's in het al eerder genoemde 'Zeven poëtica's'-nummer van *Yang* in 1990, dat aan de eerste postmoderne 'generatie' een definitievere vorm gaf.

Marc Reugebrinks kritiek op Maximaal blijkt bij nader inzien een echo te zijn van een in grote lijnen identiek verzet tegen Maximaal zoals dat eerder al werd verwoord door Van Bastelaere en Spinoy. Van Bastelaere deed dat in het dankwoord dat hij uitsprak toen hij in 1988 de Hugues C. Pernathprijs kreeg:

Een tijdje gelden [sic] ging in Nederland een aantal jonge dichters zich luidkeels de **Maximalen** noemen. Dichters die het alleen niet konden, probeerden het nu samen. Het geheel, zo dachten zij, zal wel meer waar zijn dan de som van de delen. **De macht van het getal**, dachten ze en **Samen sterk!**, maar de bloemlezing die deze literaire padvindere uitbrachten onder de bijzonder subtiel getitelde *Maximaal*, stelde helemaal NIETS voor. Want tien keer Nul blijft Nul. Zij het een nul van maximaal formaat.¹¹

Erik Spinoy richtte zijn pijlen op de Maximalen in 1994, in een themanummer over 'hedendaagse manifesten' van het tijdschrift *De zingende zaag*. Spinoy beschouwt de programmatische geschriften van de Maximalen als een vorm van esthetisch postmodernisme (cfr. infra). Hij verwijt de Maximalen dat hun avant-gardistische houding slechts pose was, en dat het enkel hun bedoeling was zo snel mogelijk door het literaire systeem aanvaard te worden. Het beroep dat de Maximalen doen op de erfenis van de avant-garde is met andere woorden louter imitatie zonder inhoud: 'Zodra ze aan hun "programma" een werkelijke inhoud moeten geven, lijken ze zeer in verlegenheid gebracht'.¹²

Reugebrink, Van Bastelaere en Spinoy zitten dus op één lijn als het over de Maximalen gaat. Nochtans zou het verkeerd zijn om dan maar te veronderstellen dat de Vlaamse postmoderne dichters hun neus ophalen voor klassieke avant-gardetactieken. Dat is namelijk helemaal niet zo. Een voorbeeld bij uitstek zijn de verschillende 'programmatische' bloemlezingen die de postmoderne dichters hebben uitgegeven. Het al vernoemde *Twist met ons* bijvoorbeeld: die in 1987 uitgegeven bloemlezing met onder andere teksten van Van Bastelaere en Spinoy heeft niet alleen een polemische titel, maar is ook voorzien van een polemische inleiding waarin Benno Barnard de vier gebloemleesde dichters als een nieuwe generatie presenteert: 'Hoewel Erik Spinoy en Dirk van Bastelaere al eens bij marginale uitgeverijen hebben gedebuteerd, debuteren zij hier samen met Charles Ducal en Bernard Dewulf nogmaals: als een generatie'.¹³ En verder: '*Twist met ons!* Terwijl de gemiddelde Vlaamse dichter fleemt, hielen likt en zacht is voor elkander [...], willen deze Vlaamse dichters antwoord, azijn en amok'.¹⁴ De bedoeling lijkt duidelijk: groepsvorming, generatievorming, plaatsing in de avant-gardetraditie, zelfverheerlijking ook.

Daarom is het opvallend dat Van Bastelaere zich amper één jaar na publicatie het volgende over *Twist met ons* liet ontvallen:

Toen Bernard Dewulf, Charles Ducal, Erik Spinoy en ikzelf in 1987 de bloemlezing *Twist met ons* uitbrachten, wilde het publiek dit boekje *per se* zien als de manifestatie van een nieuwe generatie, terwijl het *onze* bedoeling was om een staalkaart te bieden van individueel talent. [...] Op dit moment lopen er in Vlaanderen geen vier dichters rond die meer verschillen dan wij. En ieder voor zich doen wij ons eigen ding. [...] *Twist met ons* is bij mijn weten het eerste voorbeeld van een *trompe l'oeuil*-effect in de Vlaamse literatuurgeschiedenis. [...] *Twist met ons* is voor mij dan ook een bloemlezing waarna geen programmatische bloemlezingen meer mogelijk zijn.¹⁵

Het hoeft geen betoog dat deze uitspraak in groot contrast staat met het gewild programmatische karakter van de bloemlezing, en dat het zeker niet enkel de schuld van het *publiek* was dat *Twist met ons* gezien werd als een manifestatie van een nieuwe generatie: zo werd de bloemlezing immers ook gepresenteerd. Er is destijds heel wat kritiek geuit op Barnards inleiding bij de bloemlezing.¹⁶ Nochtans accepteerden de meeste actoren in het literaire veld wel degelijk dat er hier sprake was van een nieuwe 'generatie' in de Vlaamse poëzie; het generatieconflict werd met andere woorden blijkaar als een werkelijkheid ervaren.¹⁷ Bovendien heeft Van Bastelaere, ondanks zijn verzet tegen de gedachte van een nieuwe 'generatie', wel degelijk ook onder andere omstandigheden zijn medewerking verleend aan groepsbloemlezingen. De titels van de bloemlezingen *Golden Boys* en *Plejade* (met een, weliswaar ironische, verwijzing naar de Pléiadegroep uit het Frankrijk van de zestiende eeuw) geven aan dat het generatiedenken bij de postmoderne dichters wel degelijk een belangrijke rol speelde.

Reugebrink beweert van de poëzie van de ethische postmodernisten dat die zichzelf niet meer op de klassieke manier als nieuw of vernieuwend presenteert en dat ze dus niet vervalt in het oude anti-traditionalisme van de avant-garde:¹⁸

Immiddels is duidelijk dat er gedichten worden geschreven die zich niet aan het voorgeschreven schema houden. Er wordt door Duinker, Van Haren, Michel, Oosterhoff, Lampe, Van Lier, Van Dixhoorn, Bogaert, Kregting, Van Bastelaere, Spinoy en Holvoet-Hanssen, om er enkelen te noemen, poëzie geschreven die, hoe verschillend ook, door de dichters niet als "nieuw" in de gebruikelijke zin van het woord wordt gepresenteerd en die zich dus ook niets lijkt aan te trekken van wat de literatuurbeschouwing in dezen voorschrijft.¹⁹

Ook deze stelling is betwifelbaar. Het is waar dat een heleboel van de hier opgesomde dichters hun eigen poëzie niet of nauwelijks door middel van poëtische of polemische teksten hebben voorgesteld als 'vernieuwend'. Nader onderzoek wijst echter uit dat de postmoderne dichters van de eerste generatie dat wél op een vrij consistente manier hebben gedaan. In zijn poëtica 'Rifbouw (een klein abc)' wees Van Bastelaere bijvoorbeeld ongeveer alle andere poëzieopvattingen van de hand als zijnde 'regressief', en nam daarmee een typische avant-gardehouding aan: '[...] the sudden conviction that all preceding art, from classical antiquity to the eve of

our day, had been nothing but a waste of time'.²⁰ Bij Van Bastelaere:

Anders dan het modernisme dat het verloren paradijs (van voor de zondeval, voor het bewust-zijn, het ontstaan van de taal) wou herwinnen bij middel van de stilte of de destructie van de taal, of de neoromantiek die het paradijs van het verleden een ogenblik lang opriep in het gedicht of het neorealisme dat de werkelijkheid zag als het paradijs waarmee het wou samen-vallen in een transparante, per definitie onliteraire taal in tegenspraak met de metaforische aard ervan, verwezenlijkt voor Van B. het paradijs zichzelf in de ongekende betekenismogelijk-heden van het gedicht (de tekst). Het paradijs is een tuin met zich steeds verder splitsende paden. Het is geen regressief verlangen naar een voorbewuste staat waarin het subject met de wereld samenvalt, het is een staat van hyperbewustzijn [...].²¹

Ook Spinoy verzette zich in zijn poëtica tegen traditionele literatuuropvattingen, zij het veel minder categoriek dan Van Bastelaere. Met name het realisme moet het bij Spinoy ontgelden, terwijl de traditie van de avant-garde omhelsd wordt.²² Typisch voor de anti-traditionalistische houding van de postmodernen is misschien wel het feit dat Van Bastelaere in een themanummer van *Yang* over Hugo Brems (een tradi-tionele criticus die voor de meeste postmoderne dichters en critici een geliefkoosde schietschijf was) Brems' literaturopvattingen letterlijk naar de oertijd verwees als zijnde 'wat de Cro Magnon over poëzie dacht'.²³

Oppervlakkig gezien bestaat er dus geen groot verschil tussen de manier waarop de Maximalen en de eerste postmoderne dichtersgeneratie in Vlaanderen zichzelf presenteerden. Beide bewegingen gebruikten avant-gardeachtige tactieken om hun plaats in de literatuur op te eisen.²⁴ Nochtans kan de Maximale revolutie in Nederland een mislukking genoemd worden, terwijl het Vlaamse poëzielandschap ondertussen zo goed als volledig is 'gepostmoderniseerd'. Het verschil tussen de twee bewegingen ligt waarschijnlijk dan ook vooral op inhoudelijk en institutioneel vlak.

Terwijl men Maximaal in navolging van Peter Bürger zou kunnen beschouwen als een voorbeeld van 'neo-avant-garde' of 'post-avant-garde' (een stroming die de oorspronkelijke avant-gardekunst imiteert zonder er dezelfde politieke lading aan te geven),²⁵ moet men bij de eerste generatie Vlaamse postmoderne dichters misschien eerder spreken van een 'academisering' van de avant-garde. Maximaal verzette zich expliciet tegen wat zij het 'academisme' in de poëzie noemden.²⁶ De Vlaamse post-moderne dichters hadden daarentegen twee en een halve academicus in de eigen rangen (zowel Spinoy als Hertmans hebben inmiddels een academische loopbaan uitgebouwd, en niemand zal er denk ik bezwaar tegen hebben als ik Van Bastelaere een halve academicus noem – de uitdrukking is niet ironisch bedoeld). De postmo-derne Vlaamse poëzie was dan ook helemaal geen anti-academische reactie tegen een vermeend academisme in de poëzie. In feite betekende de doorbraak van de postmoderne poëzie in Vlaanderen zelfs tegelijkertijd een doorbraak voor een *nieuw* academisch gedachtegoed in zowel de poëzie zelf als in de poëziebeschouwing (en dan heb ik het vooral over denkrichtingen zoals deconstructie en poststructuralisme, die vanaf 1975 behoorlijk aan invloed hadden gewonnen bij een jongere generatie

Vlaamse academici). Aan het einde van de jaren tachtig en in het begin van de jaren negentig ontstond er dan ook – gelijktijdig met de opkomst van de eerste generatie postmoderne dichters – een generatie postmoderne poëziecritici en – recensenten (ik denk dan onder andere aan Hans Vandevoorde, Erwin Jans, Jean-Paul den Haerynck en Jos Joosten). Dat is dan ook wat er meer dan waarschijnlijk voor gezorgd heeft dat de postmoderne ‘coup d’état’ in Vlaanderen geslaagd mag worden genoemd, terwijl het lawaai van de Maximalen gedoemd lijkt om een voetnoot in de poëziegeschiedenis te worden, ook al hebben sommige van de Maximalen een mooie literaire carrière uitgebouwd. In tegenstelling tot de Maximalen slaagden de postmoderne dichters er in Vlaanderen in om inhoudelijk een werkelijk nieuwe manier te ontwikkelen om poëzie te schrijven, te lezen én te beoordelen. Bovendien slaagden ze erin rond zich een groep mensen te verzamelen die de nieuwe principes verdedigden tegen de meer conservatieve krachten in de Vlaamse poëzie. Op die manier werd de postmoderne vernieuwing zo goed als overal in het literaire veld een feit: op het vlak van de poëzie zelf, op het vlak van de poëziebeschouwing, én op de universiteiten.

De gevolgen van deze ‘postmodernisering’ van het poëzielandschap zijn in de praktijk voelbaar. Zo is het opvallend hoe er regelmatig Nederlandse postmoderne dichters en critici naar Vlaamse tijdschriften uitwijken om er hun beklag te doen over het Nederlandse literaire landschap. Marc Reugebrink is daar een voorbeeld van, en recent publiceerde ook Marc Kregting in *Dietsche Warande & Belfort* een artikel waarin hij het Vlaamse literaire klimaat positief waardeerde: ‘Hoewel mandarijnen, wolven en narren zich overal bevinden, zijn Belgen inmiddels beter geëquipeerd [dan Nederlanders, PvD]. Bevlogen jonge academici zonder vrees voor intellectualiteit die in Nederland zwaarwichtigheid heet, zelfs professoren recenseren nieuwe boeken’.²⁷ Het levensgrote verschil tussen het Nederlandse en het Vlaamse poëzieklimaat is een oud zeer en werd in 1991 al door Van Bastelaere gesignaleerd; hij noemde de Nederlandse kritiek een ‘[...] door het Hollandse realisme, het Angelsaksische empirisme en dogmatische classificatiedrift [...]’ geteisterde kritiek, ‘(en deze tendensen zijn echt zo nefast als ze klinken)’.²⁸

Omgekeerd is het dan weer geen toeval dat de Vlaamse dichteres Lut de Block in een recent interview in de *Poëziekrant* klaagt over een negatieve waardering van haar poëzie in Vlaanderen, die in contrast staat met een uiterst positieve waardering in Nederland (De Block schrijft vrij traditionele, romantisch getinte poëzie met een vleugje taalautonomie erin verwerkt).²⁹ Je zou, gezien vanuit het standpunt van traditionelere dichters en critici, inderdaad kunnen stellen dat de traditionele (niet-postmoderne) poëzie en poëziekritiek in Vlaanderen momenteel zelfs een beetje ‘onderdrukt’ wordt. Dat is zowat de omgekeerde wereld wanneer je het vergelijkt met het poëzieklimaat waarin de postmoderne dichters debuteerden: een klimaat waarin een neorealistisch-neoromantisch dichter als Herman de Coninck en een criticus als Hugo Brems de bepalende figuren waren in de Vlaamse poëzie, en niemand echt zat te wachten op een nieuwe generatie dichters. Het lijkt op dit moment een

ver verleden, maar in 1984 (het jaar waarin Van Bastelaere debuteerde) werd het *Nieuw Wereldtijdschrift* opgericht (als verderzetting van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*). Het was het privé-troetelkind van Herman de Coninck, en het volstaat om Benno Barnards poëziebijdragen uit de eerste jaargang van het tijdschrift te lezen om te beseffen dat de literaire smaak in Vlaanderen in vijftien jaar tijd zeer ingrijpend geëvolueerd is. In feite waren mensen als Herman de Coninck en Hugo Brems het voorbeeld bij uitstek van wat Reugebrink ‘post-literaire’ critici zou noemen. In hun voorwoord bij de bloemlezing *De 100 beste gedichten van deze eeuw* staat bijvoorbeeld te lezen: ‘Honderd lievelingsgedichten. Dit is geen polemische bloemlezing, waarin één poëzie-opvatting andere probeert te verdringen’.³⁰ Geen toeval dus dat er ondanks de poëtische meningsverschillen in de bloemlezing wel degelijk een plaats was gereserveerd voor enkele gedichten van Van Bastelaere, Spinoy en Hertmans. De postmoderne dichters wilden echter méér dan enkel een plaatsje naast de anderen: ze pakten een criticus als Hugo Brems vrij stevig aan, schreven essayistische en poëtische teksten, en toen Herman de Coninck in 1997 overleed, was de positie van de ‘oude garde’ al danig verzwakt. In het jaar 2000 ging ook het *Nieuw Wereldtijdschrift* zelf ter ziele. Sindsdien is er in de grotere Vlaamse literaire tijdschriften nog nauwelijks aandacht voor het soort poëzie waar De Coninck en de zijnen voor stonden (en dat ging van neorealisme over neoromantiek tot een vorm van ‘getemperd’ – lees: gecanoniseerd, niet provocatief – modernisme). Enkel in de *Poëziekrant* en in *Ons Erfdeel* krijgt die poëzie nog een forum – maar ook daar krijgt de postmoderne poëzie meer dan haar deel van de aandacht. Bovendien moet men vaststellen dat er zo goed als geen *debat* meer wordt gevoerd over de traditionele poëzie: ze is er nog steeds, dat wel, maar er worden nauwelijks nieuwe ideeën rond ontwikkeld. Bovendien krijgt het handjevol critici dat zich wél nog met de traditionele poëzie bezighoudt (Yves T’Sjoen, Koen Vergeer) meer dan behoorlijk de wind van voren.

Het lijkt me dan ook zeker niet al te gek om – in weerwil van de nog steeds strijd-bare en avant-gardistische retoriek van dichters als Van Bastelaere – te opperen dat de eerste generatie postmoderne Vlaamse dichters in Vlaanderen inmiddels zo goed als gecanoniseerd is. Van Bastelaere is een centrale figuur in de Vlaamse poëzie geworden en heeft met zijn essays en zijn poëzie een nieuwe wind door het poëzielandschap doen waaien. Afwisselend worden zijn bundels *Pornschlegel en andere gedichten* uit 1988 of *Diep in Amerika* uit 1994 beschouwd als mijlpalen in de Vlaamse poëziegeschiedenis.³¹ Bovendien kregen alle vier de genoemde dichters uit de ‘eerste generatie’ ondertussen al een of meerdere belangrijke literaire prijzen, zij het niet altijd voor hun poëzie. En zoals dat doorgaans met nieuwe bewegingen gebeurt: de oorspronkelijke protagonisten zijn inmiddels hun eigen weg gegaan. Momenteel zou men zelfs kunnen spreken van een richtingenstrijd tussen de ‘ethische postmodernisten’ (met als centrale figuur Van Bastelaere) en de ‘esthetische postmodernisten’ (met onder meer Verhelst). De discussie tussen die twee groepen gaat vooral over de ‘goede’ manier om postmoderne poëzie te schrijven. Van Bastelaeres verwijt aan schrijvers als Verhelst is dat ze de postmoderne poëzie herleiden tot louter woord-

kunst: 'Voor hen is retorisch vuurwerk belangrijker dan het (al dan niet impliciete) kritische discours dat de authentieke postmoderne poëzie voedt, en haar tegelijk aan de wereld en de geschiedenis bindt'.³² Het uiteindelijke verwijt is dan dat dit 'esthetisch postmodernisme' zou toegeven aan de eisen van de gehate commercie:

Het gevolg van dit alles is een esthetisch postmodernisme, dat in onze contreien vooral hoogtij viert in een tijdschrift als *DWB*, waar hoofdzakelijk esthetische trends als lichamelijke, cybercultuur, religiositeit en crossover elkaar opvolgen. Dat is een postmodernisme waarvoor ik bedank, omdat het naadloos aansluit op de commerciële imperatieven van onze cultuur. Het postmodernisme dat mij interesseert is een ethisch postmodernisme, dat onderzoekt in hoeverre de kritische rationaliteit ons in staat stelt om, zelfs in poëzie, de machtsverhoudingen en hun representatie in de taal te onderzoeken en te ondermijnen.³³

Het is duidelijk dat deze strijd tussen 'ethische postmodernisten' en 'esthetische postmodernisten' niet enkel over literatuur gaat, maar ook over tijdschriftenpolitiek en dus om posities in het literaire veld. De term 'esthetisch postmodernisme' is, zo blijkt wel uit het bovenstaande, allesbehalve een neutrale term: 'esthetisch' en 'ethisch' worden tegen elkaar uitgespeeld, zodat de term 'esthetisch' in feite de connotatie 'onethisch' heeft gekregen.³⁴

2. De tweede postmoderne 'generatie': eeuwige vernieuwing of epigonisme?

Marc Reugebrink beweert dat het ethische postmodernisme niet langer uitgaat van de gedachte dat de literatuurgeschiedenis een project is met een begin- en een eindpunt.³⁵ Nochtans hebben we in de vorige paragraaf vastgesteld dat de eerste postmoderne generatie (vooral bij monde van ethische postmodernisten als Van Bastelaere en Spinoy) in Vlaanderen vrij systematisch alle andere vormen van poëzie naar het verleden verwees en zichzelf (vaak impliciet) uitriep tot de enige vernieuwende, kritische, volgens de principes van de avant-garde werkende stroming in de poëzie. Men zou dan ook kunnen concluderen dat deze postmoderne dichters zichzelf via een omweg toch voorstellen als het 'eindpunt' van de literatuurgeschiedenis. Door zichzelf op te werpen als de enige vernieuwende stroming sluiten de ethische postmodernisten in Vlaanderen immers elke vernieuwing ná hen uit – tenzij die vernieuwing op zijn beurt 'postmodern' kan genoemd worden. Want een vorm van literatuur die, met de woorden van Reugebrink, 'zichzelf voortdurend over de rand duwt, [...] op formeel vlak kiest voor een voortzetting van het experiment en op inhoudelijk vlak de waarheid ontmaskert die achter de ontmaskering van alle waarheden schuilgaat',³⁶ is in het statische, post-literaire landschap tot het einde der tijden gedoemd en uitverkoren om de meest vooruitstrevende (en de *enige* vooruitstrevende) poëzie te zijn. Het door de postmodernisten impliciet geponeerde 'eindpunt' van de poëtische ontwikkeling is in dit geval dan de definitieve stasis van het literaire veld,

waarbinnen één stroming (het ethisch postmodernisme zelf) de formele en inhoudelijke vernieuwing als principe zou blijven huldigen.

Het paradoxale van die situatie wordt duidelijk bij wat we de 'tweede postmoderne generatie' dichters zouden kunnen noemen, al is het woord generatie in dit geval niet al te letterlijk bedoeld. Ik heb het dan over een verzameling Vlaamse dichters die in de tweede helft van de jaren negentig debuteerde, dat wil zeggen toen de 'postmodernisering' van de poëziebeschouwing in Vlaanderen al bijna een feit was. Paul Bogaert debuteerde in 1996 met de bundel *Welcome Hygiene*, gevolgd door Miguel Declercq (*Person@ges*, 1997), Peter Holvoet-Hanssen (*Dwangbuis van Houdini*, 1998), Paul Demets (*De papagaaienziekte*, 1999) en Jan Lauwereyns (*Nagelaten sonnetten*, 1999).³⁷ Ik selecteer deze vijf dichters omdat het tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort* ze in 2000 in een 'poëtica-nummer' bijeenbracht onder de noemer 'kopgroep van de Vlaamse dichters' met de vraag om hun poëtische opvattingen te expliciteren.³⁸ Het was een duidelijke poging van *Dietsche Warande & Belfort* om 10 jaar na het 'Zeven poëtica's'-nummer van *Yang* een 'tweede postmoderne generatie' in het leven te roepen.³⁹

Nochtans mislukte dat poëticanummer, vooral omdat de meerderheid van de gevraagde dichters blijkbaar niet echt geneigd was zijn poëtische principes aan het publiek mee te delen. Paul Bogaert schreef bijvoorbeeld onomwonden: 'Niets in mij heeft zin om een tekst te schrijven over wat of hoe ik wil schrijven. Het lijkt mij op dit moment nergens voor nodig'.⁴⁰ Het valt niet te ontkennen dat de dichters die *Dietsche Warande & Belfort* samenbracht door de bank genomen wel degelijk de interessantste zijn uit de late jaren negentig in Vlaanderen. Maar hun onvermogen of onwil om een poëtica te formuleren maakt duidelijk dat we hier met een heel nieuw fenomeen te maken hebben: een verzameling dichters die debuteert wanneer de eigenlijke strijd al gestreden is. Moest de eerste generatie postmoderne dichters in Vlaanderen nog opboksen tegen een poëziebeschouwing die niet aangepast was aan de nieuwe poëzie,⁴¹ de dichters die op het einde van de jaren negentig debuten doen dat wanneer het postmodernisme de norm is geworden en ze in de praktijk zelfs door de eerste generatie postmoderne dichters en critici *beoordeeld* worden. Ook hier valt bijvoorbeeld de rol op van Van Bastelaere, die af en toe voor *De Morgen* recensies schrijft waarin hij een bepaald 'postmodern' poëziedebuut expliciet goedkeurt of afkeurt. Zo beschuldigde hij Paul Demets bijvoorbeeld van epigonisme (een fenomeen dat je zou kunnen zien als een onplezierig neveneffect van het ontstaan van een 'tweede generatie') en 'esthetisch postmodernisme' (cfr. *supra*).⁴³

De postmoderne Vlaamse poëziekritiek ziet zich dan ook voor een netelig probleem geplaatst: alle 'vernieuwende', 'interessante' poëzie die in de nasleep van de eerste postmoderne dichters verschijnt moet bijna noodgedwongen van het etiket 'postmodern' voorzien worden. Dat is immers het enige etiket dat nog de connotatie 'vernieuwend' met zich meedraagt; er is op dit moment geen enkele poëzieopvatting die 'nog vernieuwender' zou kunnen zijn dan de (ethisch-)postmoderne. Het is natuurlijk een beetje ironisch dat juist een stroming als het postmodernisme, dat

doorgaans juist tegen een al te snelle categorisering gekant is, zich voor zo'n probleem geplaatst ziet. In elk geval is het maar zeer de vraag of bijvoorbeeld de poëzie van dichters als Peter Holvoet-Hanssen of Jan Lauwereyns wel met recht en reden 'postmodern' genoemd kan worden.

Nog duidelijk is de paradoxale situatie voor de postmoderne poëzie in Vlaanderen wanneer we zien hoe postmoderne dichters van de eerste generatie er zich proberen te verzetten tegen hun eigen canonisering en recuperatie door het systeem. Dat Van Bastelaere niet zo lang geleden samen met onder andere Spinoy een nieuw, marginaal literair tijdschrift met de titel *Freespace Nieuwzuid* heeft opgericht mag – in het licht van de 'normale' gang van zaken in een literatuurgeschiedenis – bevreemdend genoemd worden (Van Bastelaere en Spinoy begonnen hun literaire loopbaan begin jaren tachtig op de traditionele manier: met een door henzelf opgericht 'little review' met als titel *RIP*).⁴³ In een recent interview in de *Poëziekrant* zei Van Bastelaere dat hij zich 'zeker niet gerecupereerd' voelde, ondanks het feit dat hij net de Driejaarlijkse Vlaamse Cultuurprijs voor Poëzie had gekregen.⁴⁴ Zo wordt ook duidelijk dat een concept zoals Reugebrinks 'ethisch postmodernisme' met de nodige omzichtigheid gebruikt moet worden: de fictie die het creëert (een eeuwig zichzelf vernieuwende, nooit 'recupereerbare' literaire stroming) is niet alleen een gekleurde weergave van de realiteit (en tot op zekere hoogte zelfs in tegenspraak ermee), maar lijkt ook een actieve poging om de recuperatie en canonisering van het postmodernisme te *verhinderen*. Of dat een positieve of een negatieve zaak is, hangt dan natuurlijk af van de positie die men zelf in het literaire veld inneemt.⁴⁵

3. 'Beyond postmodernism'?

Verschillende elementen wijzen erop dat het poëzieklimaat in Vlaanderen op dit moment in een overgangsfase zit, al is het natuurlijk veel te vroeg om daar op een bevredigende manier uitspraken over te doen. Maar er zijn wel enkele interessante tendensen te signaleren.

Eerder in dit artikel stelden we dat de eerste generatie postmoderne dichters zo goed als gecanoniseerd is en dat de poëziebeschouwing in Vlaanderen zo goed als volledig 'postmodern' gericht is. Een tweede vaststelling is dat de *Poëziekrant*, jarenlang een van de meest conservatieve literaire bladen in het Vlaamse literaire landschap, sinds kort opvallend meer aandacht besteedt aan de postmoderne poëzie dan vroeger.⁴⁶ Een derde vaststelling is dat het tijdschrift *Yang*, dat als de motor kan worden beschouwd van de postmoderne doorbraak en waar postmoderne dichters en critici eind jaren tachtig en begin jaren negentig een forum kregen om hun vernieuwing van de literatuur door te voeren, in 2000 in een nieuwe redactionele verklaring juist de wens te kennen heeft gegeven om 'beyond postmodernism' te gaan.⁴⁷ Dat uitgerekend *Yang* die stap zet is uiteraard significant, al is het maar de vraag of er ondertussen al een echt vernieuwende impuls van het blad is uitgegaan. Een vier-

de en laatste vaststelling is misschien dat er de laatste tijd een stijgende interesse waarneembaar is uit academisch Nederland, een interesse die gepaard lijkt te gaan met de min of meer expliciete wens om het postmodernisme in de poëzie als beweging literair-historisch te beschrijven. Niet alleen de hier gepresenteerde verzameling beschouwingen is daar een voorbeeld van, ook een eerder in *Nederlandse Letterkunde* gepubliceerd artikel van Jos Joosten en Thomas Vaessens had bijvoorbeeld een duidelijk literair-historische invalshoek.⁴⁸ Dat de geschiedschrijving van een literaire beweging vaak ook gelijkstaat aan haar canonisering (of toch op zijn minst aan een officiële erkenning als ‘beweging’ of ‘stroming’), hoeft weinig betoog.

Hoe men de geschiedenis van de postmoderne poëzie precies zou moeten schrijven, dat is een moeilijke vraag. Joosten en Vaessens opteren in het genoemde artikel voor een benadering die de hele naoorlogse poëzie (dat wil zeggen uit Vlaanderen én Nederland) in ‘een postmodern perspectief’ wil plaatsen⁴⁹ en stellen een ‘gefa-seerd concept’ voor waarbij ‘[...] uiteindelijk in de jaren tachtig, met daarvoor al Faverey als voorloper, een poststructuralistisch, in een aantal opzichten sterk academisch georiënteerd, postmodernisme in zwang [zou] raken’ (curs. van mij).⁵⁰ De vraag is natuurlijk wat de auteurs met dat woord ‘uiteindelijk’ bedoelen. Het is in elk geval zaak om een ‘geschiedenis’ van de postmoderne poëzie zo onafhankelijk mogelijk te schrijven en zich niet te laten beïnvloeden door de beeldvorming van de postmoderne dichters zelf. Uit het bovenstaande is immers gebleken dat de postmoderne dichters heel wat ‘klassieker’ te werk gaan in hun strijd om de literaire macht dan men op het eerste zicht zou denken. Zeker bij de Vlaamse postmoderne dichters, die zo vaak en zo indringend de nadruk hebben gelegd op de manier waarop de strategische strijd om de literaire hegemonie wordt gevoerd, zou men geen schaamte mogen voelen wanneer het er om gaat de manoeuvres van de dichters zélf bloot te leggen.

Mogelijk blijft de door sommige postmoderne dichters en critici zelf ontwaarde post-literaire impasse in de literatuurkritiek nog jaren bestaan, en blijft de postmoderne poëzie (en dan vooral de ethisch-postmoderne) inderdaad de enige vernieuwende stroming van betekenis. Ofwel heeft er – hoogstwaarschijnlijk tegen de zin van de dichters in kwestie – inderdaad een canonisering van het postmodernisme in de poëzie plaatsgevonden (althans in Vlaanderen), en steekt er over enkele jaren een nieuwe stroming de kop op, ook al is het op dit moment natuurlijk onmogelijk te voorspellen hoe die nieuwe stroming er uit zou moeten zien. De geschiedenis zal dat uitwijzen. En een deel van die geschiedenis wordt nu geschreven, in deze verzameling beschouwingen.⁵¹

Geraadpleegde literatuur

- Alleene, Carlos**, 'Onrust is mijn motor. Lut de Block over filosofie en poëzie'. In: *Poëziekrant* 26-4, 2002, p. 8-13.
- Barnard, Benno**, 'Kort gastcollege gevolgd door enige vier jaar later geplaatste voetnoten'. In: Brems & De Geest 1991: 215-220.
- Bastelaere, Dirk van e.a.**, *Twist met ons*. Inl. Benno Barnard. Wommelgem: Den Gulden Engel, 1987.
- Bastelaere, Dirk van**, *Vijf jaar*. Antwerpen: Soethoudt, 1984.
- , *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988.
- , 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang*, 25-144, 1989-1990, p. 56-62.
- , 'Groeten uit de strafkolonie'. In: Brems & De Geest 1991: 221-226. (= 1991a)
- , 'Hugo Brems en de *hidden agenda* van de kleinburgerij'. In: *Yang*, 27-152, 1991, p. 98-118. (= 1991b)
- , *Diep in Amerika: gedichten 1989-1991*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1994.
- , 'Een haring in de salon: over ideologie en conformisme in de poëzie van Herman Leenders'. In: *Parmentier*, 7-1, 1996, p. 19-32.
- , 'De tragiek van de epigoon'. *De Morgen*, 15 april 1999.
- , *Wuwuhhoosshh: over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Bogaert, Paul**, *Welcome hygiëne*. Antwerpen: Manteau, 1996.
- , 'Het verblijf elders'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, 145-5, 2000, p. 568.
- Brems, Hugo & Dirk de Geest (reds.)**, 'Opener dan dicht is toe': poëzie in Vlaanderen 1965-1990. Leuven/Amersfoort: Acco, 1991.
- Brems, Hugo & Herman De Coninck (reds.)**, *De 100 beste gedichten van deze eeuw. Een soevereine bloemlezing samengesteld door Hugo Brems en Herman de Coninck*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1994.
- Brems, Hugo**, 'Golden Boys?'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 131-7, 1986, p. 548-550.
- Buelens, Geert**, *Van Ostajien tot heden: Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. 2 dln. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Bürger, Peter**, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Claes, Paul e.a.**, *Plejade: zeven Vlaamse dichters*. Inl. Hugo Brems & Geert van Istendael. Leuven: PLEK, 1993.
- Cornet, Pascal**, (geen titel) [= interview met Dirk van Bastelaere n.a.v. de Driejaarlijkse Vlaamse Cultuurprijs voor Poëzie]. In: *Poëziekrant*, 26-1, 2002, p. 7.
- Declercq, Miguel**, *Person@ges*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1997.
- Demets, Paul**, *De papegaaienziekte*. Amsterdam: Meulenhoff, 1999.
- Den Haerynck, Paul**, 'Dirk van Bastelaere: virtuele poëzie'. In: *Poëziekrant*, 18-5, 1994, p. 27-36.
- , 'Muziek in je hoofd, cinema achter je ogen. Zmoerzot/Somersault van Miguel Declercq'. In: *Poëziekrant*, 26-3, 2002, p. 46-53.
- Gerits, Joris & Dirk van Bastelaere**, 'De dichter is een doorkijkman'. In: *De brakke hond* 5-20, 1988, p. 32-38.
- Hertmans, Stefan**, *Ademzuil*. Schellebelle: Grijm, 1984.
- , *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur*. Amsterdam: Boom, 1999.
- Holvoet-Hanssen, Peter**, *Dwangbuis van Houdini*. Amsterdam: Prometheus, 1998.
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens**, 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning'. In: *Nederlandse Letterkunde*, 7-1, 2001, p. 1-27.

- Kregting, Marc**, ‘ “Wij hebben zo’n literatuur niet”. Over renovatie en restauratie’. In: *Dietsche Warande & Belfort* 147-2, 2002, p. 227-249.
- Lauwereyns, Jan**, *Nagelaten sonnetten*. Antwerpen: Manteau, 1999.
- Lyotard, Jean-François**, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- Maximaal: werk van 11 Nederlandse en Vlaamse dichters*. Red. en inl. Arthur Lava. Haarlem: In de Knipscheer, 1988.
- Peeters, Patrick**, ‘Wwwhhooooosshh. Een e-mail-interview over poëzie, politiek en ethiek’ [interview met Dirk van Bastelaere]. In: *Poëziekrant*, 26-2, 2002, p. 50-55. (= 2002a)
- Peeters, Patrick**, ‘De diagnostische blik’. In: *Poëziekrant*, 26-3, 2002, p. 42-45. (= 2002b)
- Poggioli, Renato**, *The Theory of the Avant-garde*. Transl. Gerald Fitzgerald. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard UP, 1968.
- Reugebrink, Marc**, ‘De schaapskooi van de post-literatuur’. In: *Parmentier*, 9-2, 1999, p. 14-28.
—, *De inwijkeling*. Amsterdam: Meulenhoff, 2002.
- Spinoy, Erik & Dirk van Bastelaere**, *Golden Boys*. Antwerpen: Contramine, 1985.
- Spinoy, Erik**, *De jagers in de sneeuw*. Antwerpen: Manteau, 1986.
—, ‘Een dag op het land’. In: *Yang*, 25-144, 1989-1990, p. 45-52.
—, ‘Pump up the volume! Mogelijkheid en onmogelijkheid van het manifest in postmoderne tijden’. In: *De zingende zaag*, 24/25, 1994, p. 102-123.
- Vandevoorde, Hans**, ‘Een nieuwe configuratie in de poëzie. De jonge generatie in Vlaanderen’. In: *Yang*, 24-3, 1988, p. 63-69.
- Verhelst, Peter**, *Obsidiaan*. Antwerpen: Manteau, 1987.

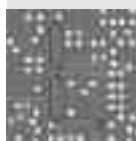
Noten

- 1 Lyotard 1979.
- 2 Reugebrink 1999: 16.
- 3 Reugebrink 1999: 14-18.
- 4 Reugebrink 1999: 19-21, 24-26. In zijn essaybundel *De inwijkeling* noemt Reugebrink ook de Nieuwe Wilden, de Nix-generatie en de rap-poëzie als voorbeelden van dergelijke recente ‘vernieuwingsbewegingen’ in de literatuur (Reugebrink 2002: 70-71).
- 5 Poggioli 1968: 52-56.
- 6 Reugebrink 2002: 67.
- 7 Reugebrink 2002: 68.
- 8 Joosten & Vaessens 2001: 21-22. Deze keuze is mede ingegeven door mijn overtuiging dat het erg moeilijk is om in de Vlaamse poëzie tussen 1945 en 1980 dichters aan te wijzen die ‘postmodern’ zouden kunnen genoemd worden. De enige dichters die ik voorlopig in aanmerking zie komen (en dan nog met heel wat voorbehoud) zijn Hugues C. Pernath en Gust Gils, misschien aan te vullen met enkele van de latere bundels van Hugo Claus (bijvoorbeeld *Heer Everzwijn*). Net als Joosten en Vaessens in hun artikel uit 2001 zal ik trouwens geen aandacht besteden aan de performance-poëzie, een stroming die in Vlaanderen iets minder populair is dan in Nederland, maar die wel gezien kan worden als een ‘niet-academische’ variant van het postmodernisme in de poëzie. Zie bv. Brems & De Geest 1991: 92-96;

- Buelens 2001: 1069-1080.
- 9 Van Bastelaere 1984; Spinoy 1986; Verhelst 1987; Hertmans 1984.
- 10 Spinoy & Van Bastelaere 1985; Van Bastelaere e.a. 1987; Claes e.a. 1993. De bloemlezing *Twist met ons* bevatte naast bijdragen van Van Bastelaere en Spinoy ook bijdragen van Charles Ducal en Bernard Dewulf, twee dichters die sindsdien op de achtergrond zijn geraakt en in feite niet meer tot de 'post-modernen' kunnen gerekend worden. In *Plejade* staan dan weer bijdragen van Paul Claes en Christine D'haen, een dichter en een dichteres die sindsdien door sommigen postmodern worden genoemd, maar waarvan de eventuele positie binnen de 'beweging' niet echt duidelijk is.
- 11 Gerits & Van Bastelaere 1988: 35-36.
- 12 Spinoy 1994: 114.
- 13 Van Bastelaere e.a. 1987: 11.
- 14 Van Bastelaere e.a. 1987: 11.
- 15 Gerits & Van Bastelaere 1988: 36.
- 16 Uit andere uitdagingen van Barnard en Van Bastelaere valt niet met zekerheid af te leiden hoe de bloemlezing precies tot stand is gekomen. Het lijkt wel vast te staan dat de keuze van de dichters vooral op toeval berustte, maar wie besloten heeft aan de bloemlezing zijn polemische karakter te geven, wordt nergens verduidelijkt. Zie Barnard 1991; Van Bastelaere 1991a. Geert Buelens spreekt zelfs van 'het misverstand-*Twist met ons*' en beschuldigt Barnard ervan de inleiding voor zijn eigen doeleinden gebruikt te hebben (Buelens 2002: 1027-1028). Misschien was het Van Bastelaere er vooral om te doen niet geassocieerd te worden met de poëzie van Charles Ducal en Bernard Dewulf (zie noot 10).
- 17 Vandevoorde 1988; Brems 1986.
- 18 Poggioli 1968: 52-56.
- 19 Reugebrink 2002: 72.
- 20 Poggioli 1968: 53.
- 21 Van Bastelaere 1989-1990: 60.
- 22 Spinoy 1989-1990: 45-46, 48. Bovendien speelt Spinoy's poëtica een ironisch spel met het personage van een 'oude bard' die een 'ars poetica' wil schrijven, maar daar niet in slaagt (Spinoy 1989-1990: 45-46, 50-51).
- 23 Van Bastelaere 1991b: 102. Het artikel werd recentelijk ook opgenomen in de essaybundel *Waww-hooosshhh: over poëzie en haar wereldse inbedding* (Van Bastelaere 2001: 9-41).
- 24 Ook de Maximalen maakten trouwens groot voorbehoud bij hun eigen generatiedenken, alleen deden ze dat waarschijnlijk uit andere motieven. In de inleiding van de *Maximaal*-bloemlezing schrijft Arthur Lava bijvoorbeeld: 'Een opmerkelijke lezer zal waarschijnlijk meer verschillen dan overeenkomsten bij de hier aangetreden elf auteurs ontdekken. Gelukkig maar, want voor je het weet heb je een partijgeest en dat is ook dodelijk voor de dichtkunst' (*Maximaal* 13).
- 25 Bürger 1974: 76-80; 85-86.
- 26 Zie daarvoor de bijdrage van Thomas Vaessens hiervoor.
- 27 Kregting 2002: 239.
- 28 Van Bastelaere 1991a: 222.
- 29 Alleene 2002: 13.
- 30 Brems & De Coninck 1994: 13.
- 31 Joosten & Vaessens 2001: 3-4; Den Haerynck 1994: 37.

- 32 Van Bastelaere 1999.
- 33 Van Bastelaere 1999.
- 34 Van Bastelaere heeft het (in navolging van Paul de Man) zelfs over een 'esthetische ideologie' in de huidige westerse cultuur (Van Bastelaere 2001: 149-150, 261). Enkele teksten waarin het onderscheid ethisch-esthetisch een rol speelt: Van Bastelaere 1996; Van Bastelaere 2001: 145-165; Spinoy 1994: 109-119; Reugebrink 2002: 115-134.
- 35 Reugebrink 2002: 67.
- 36 Reugebrink 2002: 68.
- 37 Bogaert 1996; Declercq 1997; Holvoet-Hanssen 1998; Demets 1999, Lauwereyns 1999.
- 38 Enkel Johan de Boose laat ik buiten beschouwing, omdat diens poëzie naar mijn aanvoelen met postmodernisme weinig te maken heeft en zo ook niet door de poëziekritiek benaderd is geweest.
- 39 Al maakte hoofdredacteur Hugo Bousset daar in de inleiding bij het nummer natuurlijk op ironische wijze voorbehoud bij. Maar op de vraag of de zes in het nummer bijeengebrachte dichters echt een nieuwe generatie vormen wordt veelbetekend geantwoord met een citaat van, juist, Dirk Van Bastelaere: 'Allemaal delen, van een geheel dat ontbreekt' (*Dietsche Warande & Belfort*.145-5, 2000, p.555-556).
- 40 Bogaert 2000: 568.
- 41 Van Bastelaere 1991: 224-225.
- 42 Van Bastelaere 1999. Het was de ironische blik van Van Bastelaere trouwens niet ontgaan dat Demets' bundel als titel *De papagaaienziekte* had.
- 43 Brems & De Geest 1991: 85-92; Buelens 2001: 1027-1030.
- 44 Cornet 2002: 7.
- 45 Stefan Hertmans heeft over de problematiek van de 'ouder wordende kunstenaar' een bijzonder relevant essay geschreven, dat de problematiek van de eerste generatie postmoderne dichters duidelijk maakt: 'Winnen de filosoof, de notabele en de wetenschapper meestal aan prestige met het klimmen der jaren, de *freischwebende Intelligenz* van de kunstenaar krijgt het moeilijker omdat hij zich zijn hele carrière door op een bij uitstek naar de jeugd verwijzende houding heeft laten voorstaan: die van de originaliteit, de vernieuwing en de verrassende vondst - deze dubieuze erfenis van de avantgarde, die het dogma van de onvolwassenheid in de cultuur van deze eeuw als onaanraakbaar positivum installeerde' (Hertmans 1999: 43).
- 46 Alleen al uit de huidige jaargang: Cornet 2002; Peeters 2002a; Peeters 2002b; Den Haerynck 2002. Peeters 2002b is in feite het 'poëziedebuut' van Peeters; ook Spinoy publiceerde dit jaar poëzie in de *Poëziekrant* (m.n. *Poëziekrant* 26-4, 2002, p. 14-17).
- 47 *Yang*, 36-2, 2000, p. 151-153. In de redactionele verklaring distantieert het tijdschrift zich trouwens van de poëzie van Van Bastelaere, maar geeft het ook te kennen dat het nog geen duidelijk beeld heeft van wat 'beyond postmodernism' precies zou kunnen inhouden: 'Ten slotte kunnen we ons perspectief wellicht samenvatten onder de noemer "beyond postmodernism". Aan dat concept zitten zoveel haken en ogen dat het wel belangrijk moet zijn. Maar we moeten daar eerlijk in zijn: vooralsnog weten wij ook niet precies hoe dat er moet uitzien' (p. 152).
- 48 Joosten & Vaessens 2001.
- 49 Joosten & Vaessens 2001: 1.
- 50 Joosten & Vaessens 2001: 21.

De achterkant van de recente poëzie



DE VSB POËZIEPRIJS 1993-2002

Gillis J. Dorleijn

51 De auteur is Aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen.

1. Hoe ziet de recente poëzie eruit?

Iedere letterkundige wordt wel eens gevraagd – feestje, receptie, diner – wat de laatste ontwikkelingen zijn in de literatuur. Wat zijn de namen die er toe doen? Welke auteurs moet ik volgen? Dit soort vragen is gemakkelijk te beantwoorden. Iedereen heeft zo zijn of haar voorkeuren en weet wel zo'n beetje wat in de belangstelling staat. Hoe luidt mijn antwoord? Om me tot de poëzie te beperken van de laatste negen jaar: Lucebert, Faverey en Vasalis zijn ondertussen dood, maar postuum is er nog wel eens wat verschenen en dat trekt de aandacht, terwijl Vroman, Claus, Eybers, Campert en Kouwenaar zijn blijven schrijven. Bernlef, Kopland, Herzberg, Ouwens, ter Balkt en Komrij zijn evenmin te stuiten, net als Nolens, Tellegen, Beurskens, Jellema, Hertmans, Anker, Otten en Gerlach. Een nieuwe generatie met Van Bastelaere, Jansma, Wijnberg, Michel, Oosterhoff, Verhelst, Holvoet-Hanssen, Duinker en Gerbrandy is ook al weer zo'n tien jaar bezig, de een wat langer, de ander wat korter. En dan is er nog een hele reeks interessante debutanten, van wie we maar moeten afwachten of ze op niveau blijven dichten: Menkveld, Pfeijffer, De Vos, Bogaert, Peeters; sommigen van hen hebben zelfs al een tweede of zelfs derde bundel, wat op succes duidt, al is de kritiek er niet altijd even enthousiast over. En ik vergeet natuurlijk nog een paar dichters, zowel oudere als jongere (zoals Brassinga, Van Lier, Rawie, Reints, Wigman).

Maar hoe ken ik die namen eigenlijk? Via de boekhandel waar de nieuwe bundels een week of wat op de tafel nieuw verschenen boeken liggen. Via recensies in *NRC/Handelsblad*, *de Volkskrant*, *Trouw*, *Vrij Nederland* en *Ons Erfdeel* (helaas zijn *De Morgen* en *De Standaard* in Nederland slecht te krijgen – het beste van de kritiek gaat onze neus voorbij). Via hier en daar een overzichtsartikel van een criticus die even orde op zaken wil stellen en trends in de recente poëzie wil onderscheiden.¹ O ja, en ik neem kennis van de nominaties voor de VSB Poëzieprijs en van andere poëziebekroningen (Gorterprijs, Buddingh'-prijs, Jan Campertprijs). Mijn beeld is

dus in hoge mate bepaald door wat de literaire instituties mij aanreiken. De instituties selecteren (de boekhandel koopt erg selectief in en is nog minder scheutig met het plat op tafel leggen van de poëzie; de critici bespreken slechts een klein deel van het aanbod; zes of zeven nominaties voor een poëzieprijs zijn evenmin representatief voor wat er verschijnt, laat staan één winnaar). De instituties geven een karakteristiek (hoe deze dichter te lezen?), delen de poëzie in bij een richting (hermetisch, podium-, symbolisch, open, postmodern, avant-garde, *light*, filosofisch, bevragend, *sexy*, virtuoos, mystiek, voor vrouwen, toegankelijk enzovoorts enzovoorts), en zeggen wat mooi is en wat niet.

Ik word in hoge mate gestuurd in wat ik vind van de literaire werkelijkheid en ik sta daarin natuurlijk niet alleen. De meesten die zich professioneel of anderszins in poëzie interesseren zal het ongeveer zo vergaan. Ook de gewone lezers (moeilijk begrip overigens) worden institutioneel beïnvloed. Al lijkt op hen de literaire kritiek weinig vat te hebben als we kijken wat er herdrukt en dus waarschijnlijk gelezen wordt. Wat de kritiek ook zegt – ook als de kritiek helemaal niets zegt –, de meeste lezers kopen met een zekere gretigheid een beperkt aantal auteurs, zoals Enquist, Herzberg, Kopland, Rawie en Vasalis; hun bundels, bloemlezingen en verzamelde werken worden met enige regelmaat herdrukt, hun oplagen zijn groter dan die van wat in de kring van kenners als de literaire top wordt gezien (nogal wat van die populaire dichters worden overigens ook tot die top gerekend). Hoe dan ook, het zorgelijke is dat mijn antwoord op de vraag over de ontwikkelingen in de recente poëzie in hoge mate koerst op een institutioneel kompas en niet op eigen lectuur van het totale poëzieaanbod zelf. Natuurlijk zet ik ook mijn eigen oordeel en mijn eigen smaak in. Het poëziedebuut van Erwin Mortier vind ik kitsch en laat ik ongenoemd. Met het werk van Leonard Nolens heb ik weinig affiniteit, al erken ik de kwaliteiten ervan, en ik noem het slechts omdat ik er niet omheen kan. Kees Ouwers vind ik de grootste dichter van na Vijftig en zal ik steeds weer noemen. Maar hoeveel dichters wier ‘talent [het] is in het donker te gloeien’² zie ik over het hoofd omdat ze niet door de instituties aan het licht worden gebracht?

Ik spreek hier steeds over ik, maar voor ik kan willekeurig welke letterkundige met belangstelling voor poëzie worden ingevuld. Een ander zal vanzelfsprekend zijn eigen accenten leggen of misschien zelfs een ander pantheon presenteren, maar de basis berust evenzeer op het drijfzand van de door andere instanties op gang gezette beeldvorming. Terzijde opgemerkt, een en ander houdt in dat dit soort waardebepalingen weinig gefixeerd is, zowel persoonlijk (over tien jaar ziet ieders voorkeur er anders uit) als historisch (over tien jaar ziet het canonieke beeld van de poëzie van de jaren negentig en de eeuwwisseling er anders uit); alleen als een bepaalde visie op deze poëzie telkenmale wordt overgenomen door andere deelnemers en in een literatuurgeschiedenis belandt zal zich een beeld gaan vastzetten: een beeld van de literair-historische werkelijkheid dat maar weinig met die werkelijkheid zelf te maken heeft.

Het fundamentele probleem van de literatuurgeschiedenis, zeker van de

geschiedschrijving van de moderne letterkunde, bestaat eruit dat een geschiedschrijver te zeer de contemporaine beeldvorming reproduceert in plaats van die als object te nemen, het is eerder gezegd.³ Wie de poëzie van de afgelopen negen jaar wil beschrijven moet niet op voorhand de onderscheidingen van critici en essayisten (die niet zelden zelf ook dichter zijn: Schouten, Gerbrandy, Buelens, Van Bastelaere, Spinoy, Kusters, Van Deel, Doorman, Van den Berg, Kregting, Reugebrink, Godijn) overnemen, maar zelf met gerichte vragen de literaire werkelijkheid benaderen. Zo'n vraagstelling kan dan niet luiden: wat is er de moeite waard uit de productie van de afgelopen negen jaar? Maar wel: wat is van 1993 tot 2001 het aanbod van poëzie en welke keuze maken deelnemers in het literaire proces daar zelf uit? Wie met dit soort vragen aan de slag gaat kan, mede daartoe aangezet door zijn materiaal, op nieuwe vragen komen: hebben auteurs die al een reputatie hebben opgebouwd meer kans dan beginnende dichters? welke uitgevers bepalen het beeld van de moderne poëzie? wat is de betekenis van de factor sekse? (hebben vrouwen minder kans om reputatie te verwerven dan mannen?) is er sprake van een noordelijke (Nederlandse) dominantie boven een zuidelijke (Vlaamse)?

Uiteraard zijn dit niet alle relevante vragen die gesteld kunnen worden, maar ze vormen tenminste een begin om meer zicht te krijgen op de recente poëzie en de wijze waarop die zich in het literaire veld manifesteert. In dit artikel wil ik dit begin maken door aandacht te vragen voor het aanbod van poëzie in bundelvorm en dat te relateren aan de keuze van de jury's van de belangrijkste poëzieprijs van ons taalgebied, de VSB Poëzieprijs. De VSB-jury nomineert elk jaar maximaal zeven (met ingang van 2002 vijf) bundels. Nominatie impliceert erkenning van kwaliteit. De achterliggende gedachte, die wordt aangereikt door het institutioneel onderzoek, is dat jury's bij hun oordelen (bewust of onbewust) rekening houden met de status van een auteur.⁴ Er mag dus worden verondersteld dat de kans dat een dichter genomineerd wordt samenhangt met de reputatie die hij of zij al in het veld heeft verworven. Dat betekent dat debutanten in de minderheid zullen zijn bij de nominaties en dat een debutant als prijswinnaar nagenoeg ondenkbaar is. Deze veronderstelling zal hier worden getoetst. (Terzijde gezegd: omgekeerd kan wellicht worden gesteld dat door genomineerd te worden een dichter erkenning krijgt en dat daarmee zijn of haar kans toeneemt een rol te spelen in de poëzie – in de zin van: 'verder gaan met publiceren' en 'aandacht en erkenning verwerven'.) Vervolgens ga ik na in hoeverre in de poëzieproductie een hiërarchie bestaat binnen de uitgeverwereld. Is er, zoals vaak wordt verkondigd, inderdaad een beperkt aantal uitgevers (geconcentreerd in Amsterdam) verantwoordelijk voor de poëzieproductie die er toe doet (lees: erkenning krijgt)? Daarna zal ik kort ingaan op de factor sekse en op de verhouding noord en zuid. Ten slotte volg ik het selectieproces van een juryzitting op de voet om te laten zien dat de keuze van nominabele auteurs al in een vroeg stadium vastligt.

2. Het VSB-bestand

Om zicht te krijgen op de recente poëzie bestaat er een uniek hulpmiddel: de overzichten van voor de VSB Poëzieprijs ingestuurde bundels.⁵ De VSB-prijs, ingesteld in 1993, wil de beste bundel van een jaar bekronen waarbij alle bundels die in het betrokken jaar zijn uitgegeven kunnen meedingen. De keuze geschiedt in fasen. Eerst worden de genomineerde bundels bekendgemaakt. Hieruit wordt dan naderhand de prijswinnaar gekozen die eind mei / begin juni in het cultureel centrum De Rode Hoed in Amsterdam een flink geldbedrag krijgt toegestopt (50.000 gulden, 25.000 euro). De keuze wordt gemaakt door een jury van vijf leden, waarvan doorgaans een lid blijft zitten om het volgende jaar voorzitter te worden. In de jury zitten critici, dichters, academische letterkundigen, maar ook niet-beroepsmatige poëziekenners.⁶ In 1994 werd de prijs voor het eerst uitgereikt. Hugo Claus' *De sporen* won het toen van alle andere bundels uit 1993.

De lijsten van de VSB Poëzieprijs vertegenwoordigen ruwweg de productie van elk jaar. Ruwweg, want niet alle bundels worden opgestuurd, soms omdat een auteur dit weigert,⁷ soms omdat een uitgever – uit slordigheid? uit principe? – nalaat bundels in te sturen.⁸ Ter controle heb ik het VSB-bestand geconfronteerd met de gegevens van de NCC over die periode. De titels met de Nugi-code 310 (Poëzie, literaire gedichten) zijn uit de NCC geëxtraheerd voor de jaren 1993-2001. Dit NCC-corpus bleek echter voor mijn doel te zeer vervuild om er direct mee te kunnen werken, onder andere omdat er (ten onrechte) jeugdpoezie in staat en ook wel eens (verkeerd gecodeerd) verhalend proza en voorts vertaalde poëzie, heruitgaven (verzamelde werken, herdrukken), postume uitgaven, bloemlezingen en boeken over poëzie. Voor een jaar, 1993, heb ik de wel in de termen vallende titels (oorspronkelijke Nederlandse poëzie, eerste maal uitgegeven, levende dichter) afgescheiden van de rest. 57 bundels blijken wel in de NCC te staan maar niet te zijn opgestuurd voor de VSB-prijs. Achttien daarvan zijn uitgegeven bij De Beuk, die in 1993 kennelijk maar een selectie heeft doorgestuurd. Tien titels zijn uitgegeven door uitgeverijen die verder ook in het VSB-bestand voorkomen.⁹ Voorts zien we nog een bundel van Drs. P (Aarts), een auteur die ook in de andere jaren systematisch ontbreekt. De overige 28 bundels zijn alle in eigen beheer uitgegeven of verschenen bij op het eerste gezicht marginale uitgeverijen. Hierbij valt op te merken dat de meeste andere van de 57 titels eveneens de imprint dragen van (betrekkelijk) niet-professioneel werkende literaire uitgeverijen (inclusief De Beuk). Veen en In de Knipscheer, die later wel titels voor de VSB-prijs insturen,¹⁰ zijn hier de uitzonderingen. Naar alle waarschijnlijkheid zijn deze uitgeverijen vergeten hun bundels uit 1993 door te zenden. De conclusie is dat het VSB-bestand niet volledig is (het NCC-bestand overigens evenmin: nogal wat titels die wel in de VSB-lijst figureren ontbreken), maar dat de omissies vooral aan de kant van de

meer of minder marginale uitgeverijen moeten worden gezocht. Verder bevat het VSB-bestand zelf enkele bundels die niet in de termen van de prijs vallen: er is een enkele keer een bundel poëzie voor kinderen doorgeslipt en een paar keer een bundel van een overleden dichter (zo werd de postume uitgave *Springvossen* van Faverey ingestuurd). Met enig voorbehoud kan het bestand niettemin voldoende geschikt geacht worden om er enkele vragen op los te laten. Als service voor de lezer is het hierachter als bijlage afgedrukt, geordend naar jaar en met vermelding van alleen auteur, titel en uitgever.

3. Hoeveel bundels? hoeveel auteurs? hoeveel nominaties?

Van 1993 tot en met 2001 zijn 631 bundels ingestuurd, ruim zeventig per jaar.¹¹ Voor deze productie zijn 369 auteurs verantwoordelijk. Toch is meer dan de helft (212 auteurs) met maar één bundel gekomen. Deze dichters zijn dus niet productief, ook al zullen sommigen na 2001 doorgaan met publiceren (of heeft een enkeling al vóór 1993 gepubliceerd). We kunnen een verband veronderstellen tussen productiviteit en erkenning, ook in omgekeerde zin: wie maar een bundel publiceert zal minder gauw een naam van betekenis worden. We kunnen dan verwachten dat onder de auteurs met een bundel weinig genomineerden te vinden zijn. Ik kom daar straks op terug.

Hoe zit het met de productieve elite? Ongeveer een kwart (90 auteurs) komt met twee bundels en ruim tien procent (38 auteurs) met drie. Met deze laatste, toch nog vrij grote, groep begint de gemeenschap van echt productieven: 22 auteurs publiceren vier bundels,¹² vijf komen er met vijf¹³ en zelfs zijn er twee die in negen jaar zes bundels weten te realiseren.¹⁴

Er zijn 61 bundels genomineerd van 45 auteurs.¹⁵ Als gezegd kan er een verband worden verondersteld tussen omvang van de productie en genomineerd worden. Een auteur die veel produceert heeft meer kans om een reputatie op te bouwen dan een dichter die maar een bundel publiceert: hij of zij heeft in principe meer gelegenheid aandacht te krijgen in de kritiek. De uitgever vindt, andere overwegingen daargelaten, zo'n auteur kennelijk de moeite waard om te blijven uitgeven vanwege het feit dat de dichter in kwestie erkenning krijgt in de literaire wereld of omdat de uitgever gelooft in diens potentieel in dit opzicht. Vaker uitgegeven zijn kan zo gezien als een indicatie worden beschouwd van reputatie,¹⁶ al is het duidelijk dat hiermee veel meer factoren zijn gemoeid, die in de eerste plaats te maken hebben met aandacht in de literatuurbeschuwing. De kritische receptie en andere beeldvormingsfactoren moeten in dit artikel echter buiten beschouwing blijven.¹⁷ Hier wordt slechts de verwachting uitgesproken dat er verband bestaat tussen productiviteit (gerelateerd aan 'reputatie' in bovenbedoelde zin) en de nominaties.

De data ondersteunen deze veronderstelling zoals uit Tabel 1 blijkt. De auteurs zijn verdeeld in zes groepen aan de hand van het aantal bundels waarmee ze in het

bestand zijn vertegenwoordigd. Vermeld is hoeveel nominaties per groep zijn verworven.

Tabel 1

auteurs	Aantal per auteur	bundels	nominatie
212	1	212	5
90	2	180	17
38	3	114	15
22	4	88	21
5	5	25	3
2	6	12	0
totaal			
369		631	61

De boodschap is duidelijk: een nominatie valt relatief vaker op een bundel die geproduceerd is door een auteur die met een hoog aantal bundels in het bestand is vertegenwoordigd en minder vaak op een bundel van een auteur die minder bundels op zijn of haar naam heeft staan; bundels van auteurs die maar een keer vertegenwoordigd zijn in het bestand verwerven maar heel weinig nominaties (2,35% tegenover bijvoorbeeld 23,86% voor de groep met vier bundels).¹⁸ Het moge overigens duidelijk zijn dat het niet zo is dat veel publiceren voor elke individuele auteur tot nominatie leidt, zoals het geval leert van de twee auteurs met de meeste bundels (zes) die nooit zijn genomineerd.¹⁹

Bovenstaande observaties moeten verfijnd worden, ook al omdat het temporele aspect er niet in is verwerkt. Kijken we daarvoor eerst naar de groep van 212 auteurs met één bundel. Vijf ervan zijn genomineerd. Zijn dat allemaal debutanten? Nee. De vijf zijn Robert Anker, Neeltje Maria Min, Willem Jan Otten, Martin Reints en Marjoleine de Vos. Alleen de laatste is in de periode 1993-2001 met poëzie gedebuteerd. De anderen hebben in dit tijdvak weliswaar slechts één bundel gepubliceerd, maar zijn voordien al met poëziebundels naar voren getreden. Is Marjoleine de Vos de enige debutant die is genomineerd? Nee. Enkele auteurs die met meer bundels vertegenwoordigd zijn hebben niettemin hun debuut genomineerd gezien: Erik Menkveld, Ilja Leonard Pfeijffer en Patty Scholten. Vervolgens kunnen niet alle auteurs met bijvoorbeeld vier of vijf bundels over een kam worden geschoren. Dichters als Eybers, Vroman, Claus, Kouwenaar, Kopland, Jellema hebben een hogere literaire leeftijd dan bijvoorbeeld Beurskens, Duinker, Wijnberg en Boskma.

Een laatste nuance: om een preciezer verband vast te stellen tussen nominaties en erkenning dient als gezegd een temporele factor verdisconteerd te worden. Reputatie, blijkend uit een continue literaire loopbaan (er zijn vanzelfsprekend andere en betere operationaliseringden denkbaar), vergroot de kans op nominering, zo is het idee. Om dit preciezer aan te tonen zou voor alle auteurs bij elk jaar waarin de nominaties worden vastgesteld de reputatie in die zin moeten worden

gemeten waarbij zoals ook hiervoor al is gesteld alle relevante factoren zouden moeten worden verdisconteerd.

Ter verduidelijking waag ik een ietwat speculatieve beschouwing over het geval Tonnus Oosterhoff. Zijn tweede bundel – waarvan pas na de vaststelling van de VSB-nominaties voor 1994 bekend werd dat die de Gorterprijs kreeg – werd niet genomineerd, terwijl die wat mij betreft veel beter is dan het merendeel van de toen genomineerde bundels (een persoonlijk kwaliteitsoordeel dat er in deze context natuurlijk niet toe doet). Men kan veronderstellen (maar nooit bewijzen) dat de juryleden van toen met het besef van Oosterhoffs literaire waarde in het veld van nu hem geen nominatie hadden onthouden. In 1998 was zijn reputatie zodanig toegenomen dat hij genomineerd kon worden voor zijn derde bundel.

Omgekeerd kunnen we aannemen dat het verkrijgen van een nominatie de reputatie van een auteur vergroot (al kan men afvragen of dat voor sterk gereputeerde auteurs als Claus, Vroman, Kouwenaar en Kopland wel opgaat: op een gegeven moment is het reputatiekijkglas vol) en kunnen we een verband veronderstellen tussen nominatie en de kans die een auteur krijgt en grijpt om verder te publiceren. Hier zijn de data van het VSB-bestand wederom ontoereikend om het verband vast te stellen en los daarvan is het wel duidelijk dat ook hier meer factoren in het spel zijn. Maar voor beginnende (debuterende) auteurs die genomineerd zijn lijkt de voorspelling gerechtvaardigd dat die wel door zullen gaan met zich in het literaire veld te manifesteren. Voor de vier genomineerde debutanten komt deze voorspelling uit: Menkveld, Scholten en Pfeijffer hebben nieuwe bundels gepubliceerd (Scholten is zelfs opnieuw genomineerd); alleen Marjoleine de Vos is nog niet met een follow-up gekomen, maar daarvoor is haar nominatie (2001) waarschijnlijk te recent. Wel is zij zo actief in het literaire circuit (interviews met dichters in de krant, columns vol overpeinzingen doorspekt met poëzie, bijdragen in tijdschriften, een redacteurschap van Raster, optredens op voorleessessies), dat een nieuwe poëziepublicatie in boekvorm binnen enkele jaren te verwachten valt. En over zich literair manifesteren gesproken: Pfeijffer slaat wild om zich heen in allerlei organen, onmaskert Faverey, zet de podiumdichters aan de kant en veegt de vloer aan met de Buddingh'-prijskandidaten van 2002, doet driftig mee in tijdschriftredacties, haalt zich het verwijt van Eliotplagiaat op de hals in zijn eerste roman – kortom, hij lijkt voorlopig niet uit het literaire circuit weg te branden.

4. Uitgeverijen

Literatuur kan pas literatuur worden als die door een uitgeverij op de markt is gebracht. Dat geldt ook voor poëzie. Er wordt, zo luidt het bekende gezegde, in ons taalgebied meer poëzie geschreven dan gelezen. Maar slechts het geschrevene dat door een uitgeverij de moeite waard wordt bevonden in boekvorm te publiceren kan de aandacht krijgen die nodig is om de dichter en zijn werk tot leven te wekken. De

bundel is natuurlijk niet de enige publicatievorm: er zijn de podia, er is internet en er zijn de literaire tijdschriften. Toch lijkt vooralsnog de waarneming gerechtvaardigd dat die media voor de reputatie van een dichter in brede literaire kring van minder doorslaggevend belang zijn dan de publicatie in boekvorm, al is nader onderzoek hiernaar gewenst.²⁰ Uitgegeven worden is voor een dichter een noodzakelijke, doch geen voldoende voorwaarde. Een groot deel van de 631 bundels van de 369 dichters valt niet op en komt er niet eens aan toe vergeten te worden.

Er is een beperkt aantal literaire uitgeverijen dat hoog in de hiërarchie staat; binnen dat machtige groepje worden de literaire lakens uitgedeeld, zo heet het. Deze uitgevers zouden zijn geconcentreerd in het westen van Nederland (lees: binnen de Amsterdamse grachtengordel). Maar hebben we hier niet maken met een ongefundeerde mening? Hoe zit het in dit verband met de poëzie en haar uitgevers?

Tabel 2 bevat de hiërarchie van uitgevers geordend naar aandeel in de productie – hoe meer bundels de uitgever in de periode 1993-2001 heeft gepubliceerd hoe hoger hij staat. De tabel leert dat 88 uitgevers zich met publicatie van poëzie hebben beziggehouden. Bij een evenredige verdeling van het aantal bundels (631) over de uitgevers zou iedere uitgever ruim zeven bundels voor zijn rekening hebben genomen. Maar vanzelfsprekend is de verdeling niet gelijkmatig: nummer 1, Querido, bezorgt maar liefst ruim twaalf keer zoveel bundels (87)! En er zijn 25 uitgevers die maar één bundel hebben uitgebracht en vijftien kwamen er maar met twee.

Louter kwantitatief bezien zouden we kunnen zeggen dat er in ons taalgebied een top twaalf is van poëzieuitgevers die ertoe doen. Nummer 12 is Van Oorschot, die zestien bundels heeft verzorgd. Het verschil met nummer 13 (twaalf bundels) is groot genoeg om hier een grens te trekken. Zestien is trouwens niet erg veel, want op jaarbasis betekent dat nog geen twee bundels. Als we ‘van belang zijn voor de poëzie’ willen begrijpen als ‘met enige regelmaat bundels publiceren’ is de grens na nummer 12 zeker niet te hoog getrokken. In dit opzicht is de inzet van Querido (gemiddeld 9,66 bundels per jaar), De Arbeiderspers (6,66), De Bezige Bij (6,44), Meulenhoff (4,55) en Bert Bakker/Prometheus²¹ (3,88) veel overtuigender. Deze top vijf is verantwoordelijk voor 278 bundels, dat is bijna de helft van alle bundels!²² De top twaalf neemt ruim tweederde van het aanbod voor zijn rekening.²³

Nu hoeven kwaliteit en kwantiteit niet zoveel met elkaar te maken te hebben, zeker niet bij een ‘klein’ genre, ook in commercieel opzicht, als poëzie. (Want, terzijde gesproken, dat de top twaalf, bijna allemaal commerciële uitgeverijen, veel verdienen aan hun niet geringe inspanningen op het gebied van de poëzie is onwaarschijnlijk; eerder is het omgekeerde waar: ze verliezen erop of ze spelen quitte. De meeste bundels worden immers opgelegd in een oplage van zeg 500 tot 1000 exemplaren, en daarvan wordt een deel nog niet eens verkocht).²⁴ Niettemin

blijkt er bij de literaire uitgeverij toch een verband tussen kwaliteit en kwantiteit, ook bij poëzie. Hoe moeten we dat begrijpen?

Tabel 2

uitgever	aantal	cumula- tief	per jaar	nom	win	nom/ aantal	win/ aantal	nom/ win
1 Querido	87	87	9,66	20	2	22,98	2,29	10
2 De Arbeiderspers	60	147	6,66	5	1	8,33	1,66	20
3 De Bezige Bij	55	202	6,44	9	2	16,36	3,63	22,2
4 Meulenhoff ²⁵	41	243	4,55	10	3	24,39	7,31	30
5 Bert Bakker/ Prometheus ²⁶	35	278	3,88	0	0	0		
6 Lannoo	25	303	2,77	1	0	4		
7 De Harmonie	24	327	2,66	2	0	8,33		
8 Atlas	23	350	2,55	4	0	17,39		
9 De Prom	22	372	2,44	1	0	4,54		
10 Uitgeverij P	19	391	2,11	0	0	0		
11 L.J. Veen	17	408	1,88	0	0	0		
12 Van Oorschot	16	424	1,77	5	1	31,25	6,25	20
13 Kok	12	436	1,33	0	0	0		
14 In de Knipscheer	11	447	1,22	0	0	0		
15 De Beuk	10	457	1,11	0	0	0		
16 Herik	10	467	1,11	0	0	0		
17 Manteau ²⁷	10	477	1,11	0	0	0		
18 De Geus	8	485	0,88	0	0	0		
19 De Vleermuis	8	493	0,88	0	0	0		
20 Nijgh & Van Ditmar ²⁸	7	500	0,77	0	0	0		
21 Europees Poëziecentrum	6	506	0,66	0	0	0		
22 Katervoorde	6	512	0,66	0	0	0		
23 Thomas Rap	6	518	0,66	0	0	0		
24 Voetnoot	6	524	0,66	0	0	0		
25 Athenaeum/ Polak & VG ²⁹	4	528	0,44	2	0	25		
26-32	4	556	0,44					
33-34	3	562	0,33					
35-49 Van Gennep ³⁰	2	592	0,22	1	0	50		
50-88 Hugin & Mugin ³¹	1	631	0,11	1	0	100		

Poëzie uitgeven heeft geen groot commercieel belang, de bestsellers zitten elders. Toch geven uitgevers poëzie uit. Vaak zeggen ze dat ze dat doen omdat ze vinden dat ze daarin een taak hebben. Zonder aan die ideële doelstelling te willen afdoen, kunnen we vaststellen dat er meer aan de hand is. Uitgevers zullen bijvoorbeeld poëzie uitgeven omdat hun auteurs in andere, meer succesvolle genres als de roman, ook gedichten schrijven en die uitgegeven willen zien. Om hun auteur te plezieren doen uitgevers deze investering. Ook het omgekeerde kan gelden: de poëzie wordt uitgegeven in de hoop dat de auteur later met een roman komt.³² Niettemin vinden we hierin onvoldoende verklaring voor de talrijke poëzieuitgaven bij (commerciële) uitgeverijen, want veel auteurs van poëziebundels hebben duidelijk een alleen-maar-dichterprofiel.

De verklaring ligt waarschijnlijk vooral in het literair prestige dat de uitgeverij verwerft met het uitgeven van commercieel oninteressante poëzie.³³ Uitgevers produceren artefacten die een symbolische waarde kunnen krijgen. De deelnemers in het veld, de poëziecritici, -jury's en -lezers, zijn niet geïnteresseerd in de verkoopbaarheid van een boek (integendeel, een bestseller is eerder verdacht: wat velen goed vinden kan in de ogen van de kenner maar zelden genade vinden), maar in de literaire waarde (die dus vaak omgekeerd evenredig is met de economische).³⁴ Een uitgever die al te opzichtig mikt op economisch gewin zal niet makkelijk erkenning ondervinden. Een uitgeverij zal commerciële motieven – die er uiteraard moeten zijn, anders kan het bedrijf niet overleven – dus een ideële verpakking geven of in ieder geval laten zien dat het in de eerste plaats om literaire waarden gaat. Een mooie manier om dat te doen is poëzie uitgeven. Iedereen weet dat die de schoorsteen niet doet roken. Een uitgever die poëzie uitgeeft toont literaire waarden na te streven en zal daardoor gemakkelijker de erkenning verwerven een echte *literaire* uitgever te zijn.

Het is nu precies deze waarde die bevestigd en versterkt wordt wanneer de uitgever voor een boek uit zijn fonds een prestigieuze prijs of een nominatie voor zo'n prijs ontvangt. Hier is de VSB poëzieprijs een toetssteen voor geslaagd fondsbeleid, niet zozeer commercieel, maar qua symbolisch prestige. Het is namelijk niet voldoende om zomaar poëzie uit te geven, maar juist die poëzie die bij kenners erkenning vindt. In dit opzicht scoren de uitgevers uit de top twaalf echter heel verschillend.

In Tabel 2 is in de vijfde en zesde kolom aangegeven hoeveel genomineerde, respectievelijk hoeveel winnende bundels de betrokken uitgever in zijn fonds heeft. Bepalen we de hiërarchie naar aantal nominaties van de eerste twaalf uitgevers, dan valt op dat De Arbeiderspers nog wel in de top vijf blijft, maar dat de AP terugvalt ten gunste van nummer 12, Van Oorschot, die naar nummer 4 oprukt. Ook Meulenhoff gaat omhoog. Nog opvallender is de terugval van Bert Bakker/Prometheus die geen enkele keer erkenning heeft kunnen krijgen voor een

titel uit haar poëziefonds. Tabel 3a zet deze gegevens op een rij.

Tabel 3a

uitgever	aantal	nom	win
1 Querido	87	20	2
4 Meulenhoff	41	10	3
3 De Bezige Bij	55	9	2
12 Van Oorschot	16	5	1
2 De Arbeiderspers	60	5	1
8 Atlas	23	4	0
7 De Harmonie	24	2	0
6 Lannoo	25	1	0
9 De Prom	22	1	0
5 Bert Bakker/Prometheus	35	0	0
10 Uitgeverij P	19	0	0
11 L.J. Veen	17	0	0

We kunnen nog verder gaan en het aantal verworven nominaties en prijzen relateren aan de omvang van het poëziefonds. Kolom 5 van Tabel 3b vermeldt het aantal genomineerde bundels gerelateerd aan de omvang van het totale poëziefonds van elke uitgever. In deze tabel zijn de uitgevers op volgorde gezet van hun ‘relatief nomineringssucces’.³⁵ Het succes van Van Oorschot is duidelijk, al speelt het toeval wellicht een te grote rol om hierover uitspraken te kunnen doen. Uitgeverij Meulenhoff heeft in vergelijking met uitgevers met een relatief groot fonds haar investering in het symbolisch kapitaal van de poëzie ten volle beloond gezien (ook als we naar het winnaarsquotiënt kijken). Querido is niet alleen absoluut de grootste maar heeft ook relatief een hoge score. Voorts valt Atlas op die het beter doet dan op grond van de omvang van het poëziefonds alleen zou zijn te verwachten. De Bezige Bij zit eveneens vrij hoog (qua winnaarsquotiënt zelfs zeer hoog). De Arbeiderspers scoort redelijk, maar toch slechter dan de grootte van het fondssegment zou doen verwachten. Bert Bakker/Prometheus doet het hier natuurlijk ook uitgesproken

slecht en ook Veen en Lannoo stellen teleur. (Uitgeverij P bespreek ik in § 5.)

Tabel 3b

Uitgever	aantal	nom	win	nom/ aantal	win/ aantal	win/ nom
12 Van Oorschoot	16	5	1	31,25	6,25	20
4 Meulenhoff	41	10	3	24,39	7,31	30
1 Querido	87	20	2	22,98	2,29	10
8 Atlas	23	4	0	17,39		
3 De Bezige Bij	55	9	2	16,36	3,63	22,2
2 De Arbeiderspers	60	5	1	8,33	1,66	20
7 De Harmonie	24	2	0	8,33		
9 De Prom	22	1	0	4,54		
6 Lannoo	25	1	0	4		
5 Bert Bakker/Prometheus	35	0	0	0		
10 Uitgeverij P	19	0	0	0		
11 L.J. Veen	17	0	0	0		

Uitgevers die in hun poëziefonds willen investeren, hetgeen blijkt uit de omvang het poëziefondssegment (kwantiteit), zullen meer nominaties verwerven (kwaliteit). Deze verwachting komt ten volle uit, zij het dat er een paar nuanceringen en aanvullingen moeten worden aangebracht, die de stelling overigens niet aantasten.

1. Buiten de groep van grote(re) poëzieuitgevers zijn er ook nominaties binnengehaald zoals Tabel 2 liet zien. Athenaeum, Polak & Van Gennep (een nominatie in 2001 voor twee bundels van Gertrude Starink), Van Gennep met een nominatie voor Lidy van Marissing en Hugin & Mugin met een nominatie voor de bibliothele pre-editie van een bundel van Kees Ouwens.³⁶ Het laatste geval betreft geen professionele uitgeverij en valt daardoor buiten het kader. Dergelijke toekenningen kunnen als toevallig worden beschouwd. 2. Er zijn als gezegd uitgevers met een relatief groot poëziefonds die laag scoren. Bert Bakker/Prometheus is daarvan een voorbeeld. Voert deze uitgeverij een slordig fondsbeleid en neemt ze rijp en groen op zodat ze te weinig publiceert wat erkenningspotentieel heeft?

Als we naar de 35 bundels kijken uit dit fonds dan kunnen we die enigszins intuïtief in enkele segmenten verdelen. 1. Zogenaamde plezierdichters (Jan Boerstool en Driek van Wissen bijvoorbeeld), die nu eenmaal door poëziebeoordelaars minder serieus genomen worden (dit is niet mijn opvatting, maar een observatie).³⁷ 2. Jonge podiummachtige dichters (Van Gogh, Van Duijnhoven), die een genre beoefenen dat het op papier niet zo goed doet. 3. Al dan niet postmoderne avant-gardedichters als Verhelst, Holvoet-Hanssen en Kregting, die voor de gemiddelde poëziebeoordelaar een brug te ver zijn. (Als we kijken naar de bloemlezingen *De 100 beste gedichten* die vanaf 1997 bij De Arbeiderspers zijn verschenen,

onder auspiciën van de Stichting VSB Poëzieprijs, en die steeds door een jurylid zijn verzorgd³⁸ zien we dat in de bloemlezing uit 1996 Verhelst niet is vertegenwoordigd en in die van 2000 Kregting evenmin. Holvoet-Hanssen is overigens wel geselecteerd in de bloemlezing 1998.) 4. Een categorie bundels die niet in de drie voorgaande rubrieken valt (onder meer Doorman, Asscher en Ghysaert). Als we vaststellen dat Ghysaerts laatste bundel bij Querido is verschenen, de uitgeverij waarvan zo vaak bundels worden genomineerd, dan mogen we misschien, ietwat speculatief, aannemen dat dit onderdeel bij Bert Bakker/Prometheus de 'gewone, serieuze poëzie' vertegenwoordigt die doorgaans in de prijzen valt. Dit subsegment is bij Bert Bakker/Prometheus echter relatief gering in omvang, hetgeen mede een verklaring kan zijn voor de slechte score. En als we zien dat dichters als Verhelst en Holvoet-Hanssen langzamerhand steun beginnen te ontvangen in de literatuurbeschouwing,³⁹ is het niet onwaarschijnlijk dat bundels uit deze hoek binnenkort voor nominatie in aanmerking komen. De bij veel jongeren populaire dichter Menno Wigman, die een soort romantische feel-goodpoëzie schrijft die het ook op het podium bijzonder goed doet – hij staat daar naast Campert, Komrij, Rawie, Zwagerman en andere bekende literatoren – en voorts geroemd wordt om zijn vertalingen van Franse poëzie, lijkt eveneens voldoende symbolisch kapitaal te hebben opgebouwd om straks genomineerd te worden.

Aan het begin van deze paragraaf sprak ik over de heersende mening dat een kleine groep uitgevers symbolische waarde genereert, in die zin dat hun titels de meeste aandacht krijgen. Voor de nominaties van de VSB-prijs krijgt deze veronderstelling grond: ze zijn voornamelijk toegekend aan bundels uit het fonds van deze uitgevers. Deze conclusie sluit aan bij die uit de vorige paragraaf waarin voor auteurs het verband tussen reputatie in het veld en nominatie aannemelijk kon worden gemaakt. Bij de uitgevers lijkt hun literair prestige en de kans op erkenning door middel van waardering door de VSB-jury evenzeer plausibel.

5. Andere parameters

In deze paragraaf wil ik nog twee kwesties nader belichten die recentelijk ter discussie hebben gestaan. De eerste heeft te maken met de factor gender of sekse en de tweede met de verhouding van het Nederlandse en het Vlaamse veld.

aandeel van vrouwelijke auteurs

In het kader van genderstudies is wel gesteld dat gender (of sekse) een factor is in de deelname aan het literaire veld, zowel actief als passief. Vrouwen zouden zich bijvoorbeeld minder poëticaal manifesteren en ook minder actief zijn in literaire instituties dan mannen en daardoor minder kans hebben waargenomen te worden, zodat zij minder gemakkelijk een literaire reputatie zouden kunnen verwer-

ven.⁴⁰ Poëtische statements en de participatie in het literaire bedrijf heb ik niet onderzocht.⁴¹ In dit artikel kan ik slechts nagaan wat het aandeel van vrouwen is in de poëzieproductie en of ze inderdaad, wat de verwachting is die het genderonderzoek suggereert, minder goed scoren in de nominaties.

Voor alle auteurs is het geslacht vastgesteld, waarbij bijvoorbeeld de naam uitsluitend kon geven (Frank is als een man opgevat, Marieke als een vrouw,⁴² voor schrijvers wier voornaam *genderbending* toeliet (Jos) of door wie initialen werden gebruikt, is de NCC en Picarta geraadpleegd).⁴³

Zoals Tabel 4 toont is het aandeel van vrouwelijke auteurs ruim twintig procent, zowel naar het aantal bundels als naar aantal auteurs. Als we aannemen dat er in Nederland en Vlaanderen ongeveer evenveel vrouwen zijn als mannen is deze score natuurlijk bijzonder laag. Een verklaring kan ik hiervoor niet geven.⁴⁴

Tabel 4

	aantal bundels	procent	aantal auteurs	procent	aantal nom	procent nom	winnaars
man	501	79,39	289	78,31	45	73,77	7
vrouw	129	20,44	79	21,4	16	26,22	2
onbekend	1	0,15	1	0,27	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.
totaal	631		369		61		9

De hierboven geuite verwachting is dat vrouwelijke auteurs relatief minder goed scoren dan mannelijke als het om het verwerven van nominaties gaat. Deze verwachting wordt echter weerlegd. Het aandeel in de nominaties sluit grosso modo aan bij de zojuist vermelde trend van twintig procent; vrouwen presteren hier zelfs iets hoger. Van achterstelling is op dit niveau dus geen sprake.

noord-zuid

Vlaanderen en Nederland delen hun taalgebied. Maar binnen deze taalunie zijn veel culturele verschillen geconstateerd. Het themanummer van *Nederlandse Letterkunde* over 'Noord-Zuid' uit 1999 gaat nader op deze problematiek in.⁴⁵ Hier volstaat het om te vermelden dat institutioneel gesproken noord en zuid als relatief afzonderlijke circuits lijken te functioneren,⁴⁶ maar dat anderzijds er sprake is van een zekere asymmetrie qua dominantie: het zwaartepunt van de uitgeefactiviteiten ligt in Nederland; veel Vlaamse auteurs zitten bij Nederlandse uitgeverij, en dan vooral de meer gerespecteerde auteurs; het omgekeerde, publicatie van een Nederlandse auteur bij een Vlaamse uitgever, komt bijna niet voor. Kunnen we deze asymmetrie ook rond de VSB Poëzieprijs waarnemen?

Het bleek niet goed mogelijk om voor alle auteurs de herkomst, Nederland of

Vlaanderen, vast te stellen. Daarom is slechts gekeken naar de genomineerde auteurs. Hoeveel komen uit Vlaanderen, hoeveel uit Nederland? Van de 61 nominaties stammen vijftig bundels van auteurs uit noord (81,96%) en 11 bundels van auteurs uit zuid (18,03%). Deze cijfers zijn natuurlijk nietszeggend zolang we ze niet kunnen relateren aan de verhouding tussen het aantal actieve auteurs in Nederland en Vlaanderen, of op z'n minst het aandeel van auteurs uit noord en zuid in de poëzieproductie. Maar als gezegd, deze gegevens ontbreken.

Interessanter wordt het misschien als we de uitgevers bekijken. Voor alle bundels uit het bestand is nagegaan of ze bij een uitgeverij uit Nederland of uit Vlaanderen zijn verschenen. Dat Nederlandse uitgevers ook kwantitatief het veld zullen domineren valt te verwachten, maar wat de precieze verhouding is is onbekend. Tabel 5 verschaft hierover de nodige gegevens en toont dat de Nederlandse uitgeverij bijna vijfachtste van het aanbod voor haar rekening neemt. (De top twaalf van uitgevers die in § 4 is gepresenteerd kon zoiets al doen vermoeden: slechts twee uitgeverijen komen uit Vlaanderen.) Net als we hiervoor hebben gezien zegt kwantiteit ook hier iets over kwaliteit: we mogen verwachten dat de Nederlandse uitgeverij beter scoort in het verwerven van nominaties voor haar auteurs. Deze verwachting wordt volledig ingelost: er is in de periode 1993-2001 maar één bundel uit een Vlaams fonds genomineerd.⁴⁷ De ironie wil dat het hier dan ook nog gaat om een Nederlands auteur, Benno Barnard (nominatie in 1996), die zich in die jaren overigens voornamelijk in het Vlaamse literaire circuit bewoog.

Tabel 5

uitgeverij:	noord	zuid	onbekend	totaal
bundels	545 (86,37%)	81 (12,83%)	5 (0,79%)	631 (100%)
nominatie	60 (98,36%)	1 (1,66%)	n.v.t.	61
prijs	9 (100%)	0 (0%)	n.v.t.	9

Leden van een beoordelingsgremium nemen noodzakelijkerwijs hun eigen referentiekader mee. Daarom zullen te beoordelen personen of werkstukken die bij leden van het beoordelingsorgaan bekend zijn, ook in de zin van 'aansluiten bij het referentiekader van de beoordelaar', meer kans hebben goed weg te komen. We zien dat in sollicitatiecommissies, NWO-beoordelingscommissies en ook in literaire jury's. Daarbij ga ik voorbij aan allerlei vormen van partijdigheid en vriendjespolitiek, die ook wel eens zullen optreden. Belangrijker is het mechanisme van de aansluiting bij het referentiekader. We kunnen het ook anders formuleren en dit mechanisme in verband brengen met de reputatie die een naam (van een auteur, een werk, een instantie) bij een persoon heeft. Voor mijzelf sprekend kan ik zeggen dat de auteurs uit het fonds van de Leuvense Uitgever P mij onbekend zijn, net zoals die uitgeverij zelf. Ik kom dit fonds in de Nederlandse boekhandel niet tegen

en de bundels krijgen, voor zover ik weet, geen aandacht in de Nederlandse kritiek. Die onbekendheid geldt waarschijnlijk voor meer Nederlandse poëzielezers. Auteurs uit het fonds van Uitgeverij P zullen geen enkele verwachting wekken bij een Nederlands jurylid. Voor Vlaamse juryleden ligt dat wellicht anders.

Om deze observatie aannemelijk te maken kijk ik naar de bloemlezingen *De 100 beste gedichten*.⁴⁸ Van vijf bundels uit het fonds van Uitgeverij P, die er negentien heeft geproduceerd, wordt een gedicht in een bloemlezing opgenomen. Dit gebeurt in de selecties uit 1999 en 2001, de jaren waarin door een poëziekenner uit Vlaanderen de keuze is gemaakt.

De slechte vertegenwoordiging van Vlaamse fondsen in de VSB-nominaties zou ook te maken kunnen hebben met de slechte distributie van hun publicaties in de Nederlandse boekhandel en onder Nederlandse poëziecritici.⁴⁹ Zo zijn de boeken van Lannoo, is mijn ervaring, in Nederland slecht verkrijgbaar. Een interessant dichter als Jan Lauwereyns uit dit fonds verdient beter (dit is uiteraard slechts mijn mening).

6. Uit de jury

Hoe gaat de jury te werk? Dat blijft onbekend, de besprekingen zijn geheim. De juryrapporten maken wel duidelijk dat de eerste selectie, waar het kaf van het koren wordt gescheiden, in het algemeen vrij gemakkelijk verloopt, maar dat de moeilijkheden beginnen om de zeven (vanaf 2002 vijf) nominaties vast te stellen. Het juryrapport 1997 formuleert het zo: 'De kwaliteit van de nominaties spreekt voor zich, maar de spannendste strijd was die voor de zevende plaats. Dat was een soort massasprint tussen een stuk of vijf kandidaten. We hadden zonder prestige-verlies ook twaalf dichters kunnen nomineren, maar dan werd de dertiende weer erg gediscrimineerd'. En: 'De jury had uiteindelijk tien keer meer tijd nodig om de zevende genomineerde aan te duiden dan om het eens te worden over de winnaar'.⁵⁰ Er is dus een grotere groep van kandidaten waaruit in het proces van afstemming is geselecteerd; dat het vinden van overeenstemming in deze fase vaak moeizaam is verlopen betekent dat de grens tussen genomineerden en net niet genomineerden niet erg scherp is. Wie de bijlage bij dit artikel doorneemt zal in elk jaar wel wat bundels vinden die volgens zijn of haar oordeel nominabel zijn. En naar alle waarschijnlijkheid zullen die ook daadwerkelijk ter discussie hebben gestaan.

Zelf heb ik twee jaar in de jury gezeten en kan ik op grond van die ervaring enig zicht geven op de selectieprocedure (enkele door mij geraadpleegde leden die in andere VSB-jury's zitting hadden bevestigen grosso modo deze gang van zaken). De vijf juryleden krijgen alle bundels thuisgestuurd. Dat gaat portiegewijs, vanaf eind oktober. Veel bundels komen echter pas laat binnen: vlak voor Kerstmis en soms zelfs begin januari. Een eerste bijeenkomst wordt belegd aan het begin van

het nieuwe jaar. De juryleden noemen ieder tien bundels die volgens hen in de beschouwing moeten worden betrokken. Direct dienen zich dan al patronen aan: sommige titels worden door (bijna) iedereen genoemd, andere door slechts een lid en er zijn er die daartussenin zitten. Er wordt vervolgens een voorlopige top samengesteld van tien à vijftien bundels. Opnieuw moeten de juryleden selecteren, nu door bijvoorbeeld vijf bundels uit die nieuwe verzameling te noemen. Dan blijven er een stuk of acht, negen over en begint een lange discussie over hoe die keuze verkleind kan worden tot zeven (of vijf) nominaties. Pas dan begint doorgaans de inhoudelijke gedachtewisseling. Met argumenten en soms ook via herhaalde stemmingen wordt dan de consensus bereikt. Ten slotte wordt de winnaar gekozen, soms in dezelfde zitting, soms in een tweede bijeenkomst, bijvoorbeeld omdat de jury de genomineerde bundels opnieuw wil lezen. Opmerkelijk is dus dat aan het gros van de productie geen woord wordt vuilgemaakt. Kees Fens zegt in zijn verantwoording voor de prijs van 2002: 'Misschien was in de besprekingen van de jury dit het opvallendst: de bijna vanzelfsprekendheid waarmee nogal wat bundels terzijde werden gelegd. Daarin bleek een grotere unanimiteit dan in de uiteindelijke keuze van en tussen de vijf. Vanzelfsprekendheid veronderstelt per se weinig of geen woorden.. [...] Zelfs na aandachtige lezing van de vele bundels verdwenen de meeste vrij snel weer uit het geheugen, zonder soms zelf het spoor van een enkele regel na te laten'.

De tweede keer dat ik in de jury zat, wist ik dat ik een bijdrage zou moeten leveren over de VSB-prijs en heb ik aantekeningen gemaakt. Geïnteresseerd in het keuzeproces heb ik alle bundels genoteerd die in de eerste selectie zijn genoemd en toen de verdere keuze gevolgd. Als ieder jurylid tien bundels mag noemen kunnen door de hele jury maximaal vijftig en minimaal tien auteurs worden aangewezen. Van de 75 bundels werden er echter maar 26 genoemd, waarbij sommige dus door meer dan een lid werden gekandideerd (Tabel 6 vermeldt dit in de kolom '1e selectie'). In dit stadium spreekt inderdaad al een grote unanimiteit over wat niet het bespreken waard is (in dit geval de meerderheid bestaande uit 49 bundels).

Het is overigens goed te bedenken dat elk jurylid in zijn lijstje van tien een hiërarchie had zitten. Als een auteur dus vaker, bijvoorbeeld vier of vijf keer, wordt genoemd, hoeft dat niet te betekenen dat deze op gelijke steun van elk jurylid kan rekenen. Logisch gezien is de hiërarchie binnen de gekozen auteurs daarom ook

niet automatisch uit de eerste selectie zoals die hier is weergegeven af te leiden; de rangorde zal zich in de daaropvolgende stappen ontfouwen.

Tabel 6

Auteur	Uitgever	1e selectie	2e selectie	3e selectie	nom
Baeke	De Bezige Bij	3	2	x	
Bastelaere,	Van Atlas	3	2	x	x
Berge,	Ten Meulenhoff	3	1		
Brassinga	De Bezige Bij	3	2	x	x
Deelder	De Bezige Bij	1			
Gerbrandy	Meulenhoff	5	3	x	x
Ghyssaert	Querido	2	2	x	
Hamelink	Querido	3	3	x	x
Hanegraaf	De Arbeiderspers	1			
Hoek,	Van der Atlas	1			
Holvoet-Hanssen	Prometheus	1			
Komrij	De Bezige Bij	2			
Kopland ⁵¹	Van Oorschot	1			
Krol	Querido	4	4 ⁵²	x	x
Kuipers	Atlas	1			
Lauwereyns	Lannoo	1			
Nolens	Querido	1			
Os,	Van De Arbeiderspers	1			
Pfeijffer	De Arbeiderspers	2			
Rosen	Van Oorschot	2			
Tentije	De Harmonie	1			
Vliet,	Van De Bezige Bij	2	1		
Vroman ⁵³	Querido	1			
Wijnberg	Contact	2	3 ⁵⁴	x	
Wilmink	Bert Bakker	1	1		
Zwagerman	De Arbeiderspers	2	1		

Na deze eerste selectie volgde een korte inhoudelijke discussie waarop elk jurylid werd uitgenodigd uit de 26 overgebleven titels er vijf te kiezen. De score is vermeld in de kolom '2e selectie'. Nu bleven er nog twaalf over. Na weer een bespreking van ieders motivering van zijn of haar keuze werd overeengekomen de bundels die nu maar een keer waren genoemd te laten vervallen. Toen waren er nog acht. Ten slotte werd iedereen nogmaals verzocht uit deze acht er vijf te kiezen en die in een hiërarchie te plaatsen (van een tot vijf). Deze selectie (hier niet in detail vermeld) leverde uiteindelijk de gewenste vijf nominaties op (en vormde ook het fundament voor de keuze van de winnaar).

Achteraf bezien had deze jury zich heel wat moeite kunnen besparen, want uit de eerste selectie blijken de nominaties, tegen de verwachting in, wel grotendeels af te leiden, tenminste als het aantal malen dat een bundel genoemd is wordt meegewogen, zoals Tabel 7 laat zien.

Tabel 7

auteur	uitgever	1e selectie	nom
Gerbrandy	Meulenhoff	5	x
Krol	Querido	4	x
Hamelink	Querido	3	x
Bastelaere,	Van Atlas	3	x
Brassinga	De Bezige Bij	3	x
Baeke	De Bezige Bij	3	
Berge,	Ten Meulenhoff	3	

De eerste selectie van 26 bundels (zie hierboven, Tabel 6) geeft een betere kijk op ‘de namen die er toe doen’ dan alleen de nominaties. Opvallend is dat de conclusies ten aanzien van signatuur van auteur en uitgever, zoals besproken in paragraaf § 3 en § 4, ook hier opgaan: debutanten zijn in de minderheid (er is er nu zelfs maar een: Hanegraaf); alleen auteurs die al een of meer bundels op hun naam hadden zijn geselecteerd; bijna alle geselecteerden worden geleverd door de bekende topuitgevers.

7. Slot

Institutionele factoren spelen een grote rol in de wijze waarop het beeld van de recente poëzie wordt gevormd. Wie werkelijk wil weten hoe deze poëzie eruit ziet kan niet blindvaren op wat enkele critici aan overzichten bieden, wat jury's aan keuzes maken of wat redacteurs van en medewerkers aan deze verzameling artikelen *Over de nieuwe poëzie* aan trends signaleren. Natuurlijk zijn zij het die in de eendeloze dynamiek van consensusvorming voor ons lezers de literaire werkelijkheid in belangrijke mate vorm geven. Maar wie het verleden kent weet dat die oordelen steeds weer zullen veranderen. Iedereen die de literaire werkelijkheid ordent en vorm geeft dient daarom gewantrouwd. En de beste vorm van argwaan is misschien wel onderzoek doen naar wat er achter de ordening en beeldvorming ligt.⁵⁵

Literatuurverwijzingen

- Akker, Wiljan van den en Gillis Dorleijn:** 'Over de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie. Problemen, getallen en suggesties'. In: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), p. 1-29.
- Akker, Wiljan van den en Gillis Dorleijn:** 'Consensus en conflict. Over de literatuurgeschiedschrijving van Nederland en Vlaanderen'. In: *Nederlandse Letterkunde* 4 (1999), p. 191-210.
- Akker, Wiljan van den** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 1998*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1999.
- Boer, Theo de** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 2000*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2001.
- Bourdieu, Pierre:** 'The field of cultural production, or: the economic world reversed'. In: Dez.: *The field of cultural production; essays on art and literature*. Ed. Randal Johnson. Cambridge, Polity Press, 1993.
- Boven, Erica van:** 'Institutionele literatuursociologie en genderstudies'. In: *Nederlandse Letterkunde* 1 (1996), p. 221-235.
- Brems, Hugo:** 'Het kritische discours over Vlaamse literatuur in Nederlandse kranten en weekbladen (1980-1994)'. In: *Nederlandse Letterkunde* 4 (1999), p. 98-115.
- Buelens, Geert** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 2001*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2002.
- Coninck, Herman de** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 2002*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1997.
- Deel, T. van** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 1997*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1998.
- Deleu, Jozef** (samenstelling): *De 100 beste gedichten van 1999*. Amsterdam, Antwerpen, Uitgeverij De Arbeiderspers, 2000.
- Engen, J. van:** *Uitgeven in de eerste helft van de jaren negentig. Een kwantitatieve analyse van de Nederlandstalige literaire fondsen van De Arbeiderspers, De Bezige Bij, Meulenhoff en Querido*. (Doctoraalscriptie Nederlandse taal- en cultuur Rijksuniversiteit Groningen, 2002.)
- Hengel, M. van en B. Koopman:** 'De AP werkt niet alléén voor de eeuwigheid'. In: *Het financiële dagblad* 12 februari 1997.
- Janssen, Susanne:** *In het licht van de kritiek: variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum, Verloren, 1994.
- Janssens, Joris en Arno Kuipers:** 'Van kleinschalige netwerken en institutionele verstremgeling. Vlaamse dichters in Nederland tussen 1910 en 1940'. In: *Nederlandse Letterkunde* 4 (1999), p. 138-161.
- Joosten, Jos en Thomas Vaessens:** 'Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning'. In: *Nederlandse Letterkunde* 7 (2002), p. 1-27.
- Komrij, Gerrit:** 'Kost en inwoning. [Over "In d-mineur" van Peter M. Heringa]'. In: *NRC/Handelsblad* 27 juni 2002.
- Krevelen, Laurens van:** *De stijl van de uitgever*. Amsterdam, De Buitenkant, 2002.
- Verdaasdonk, Hugo:** 'The influence of certain socio-economic factors on the composition of the literary programs of large Dutch publishing houses'. In: *Poetics* 14 (1985), p. 575-608.
- Vogel, Marianne:** *'Baard boven Baard'. Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960*. Amsterdam, Van Gennep, 2001.

Bijlage

jaar	auteur	titel	uitgever
1993	Andriessen, Herman	Grafwacht	Kok
1993	Bakker, Jaap	Het wereldintermanagement consultancy-congres	Bert Bakker
1993	Balkt, H.H. ter	Laaglandse hymnen	De Bezige Bij
1993	Berg, Casper van den	Onder ons	De Bezige Bij
1993	Boerstoeel, Jan	Iemand moet het doen	Bert Bakker
1993	Bosteels, Paul	Het adembenemend ogenblik	Kritak
1993	Chabot, Bart	Genade-brood	De Bezige Bij
1993	Claus, Hugo	De sporen	De Bezige Bij
1993	Crebolder, Emma	Weerkaatst in de stroom	Prometheus
1993	D'Haen, Christine	Merencolie	Querido
1993	Dixhoorn, F. van	Jaagpad	Perdu
1993	Duijnhoven, Serge van	Het paleis van de slaap	Prometheus
1993	Dura, Carla	Vreemd gaan met het leven	De Beuk
1993	Eijckmans, Jozef	De aangeklede stem	De Prom
1993	Eijkelboom, J.	Hora incerta	De Arbeiderspers
1993	Eybers, Elisabeth	Respyt	Querido
1993	Flevoland, Frits	Witte pret tot en met	Drukwinkel Emmeloord
1993	Gellings, Paul	De val van verf en roest	De Arbeiderspers
1993	Ghyssaert, Peter	Cameo	Bert Bakker
1993	Graft, Guillaume van der	De hondewacht	De Prom
1993	Groot, Jacob	Losse schuur	De Harmonie
1993	<i>Haft, Lloyd</i>	Atlantis	Querido
1993	Hamel, Wim	Kabouters op het behang	In eigen beheer
1993	Herberghs, Leo	Nacht	Plantage
1993	Herreweghen, Hubert van	Korf en trog	Lannoo
1993	Honingh, Chris	Een kwestie van balans	Querido
1993	Hooff, Marijke van	Het daluur	Bzztôh
1993	Hüsgen, Lucas	Nevels orgel	Querido
1993	Jansma, Esther	Waaigat	De Arbeiderspers
1993	Joekes, Theo	Een man van de dag	Scheffers
1993	Jonkman, Marieke	Dieptevrees	Van Oorscot
1993	Kilian, Hans	Stadsgezicht	Katervoorde
1993	Kloppenburger, Nel	Het sterven is geweest	De Beuk
1993	Kneepkens, Manuel	Au pays du tendre Mosan noir	Herik
1993	Konings, Ivo	Een lichaam dat onbewoonbaar is	De Vries-Brouwers
1993	<i>Kopland, Rutger</i>	Geduldig gereedschap	Van Oorscot
1993	Kouwenaar, Gerrit	Kijk, het heeft gewaaid	Herik

1993	<i>Kouwenaar, Gerrit</i>	er is geen elders waar het anders is	Querido
1993	Lasoen, Patricia	De wanhoop van Petit	Robert De Prom
1993	Lieske, Tomas	Grondheer	Querido
1993	Linden, Gerry van der	Aan mijn veren hand	Nijgh & Van Ditmar
1993	Lucebert van de	roerloze woelgeest	De Bezige Bij
1993	Nederlander, Munin	Zeker	De Ster
1993	Oosterhoff, Tonnus	De ingeland	De Bezige Bij
1993	Rennenberg, Roger	Kapmantels van tijd	De Vries-Brouwers
1993	Schierbeek, Bert	De zichtbare ruimte	De Bezige Bij
1993	Schuppers, Theun	Uit het holle van Zijn hand	Boekencen-trum
1993	Spiering, Kees	Wat blijft bestaan	Bekker & Veltman
1993	Spinoy, Erik	Fratsen	De Arbeiderspers
1993	Starink, Gertrude	De weg naar Egypte	Athenaeum/Polak & Van Gennep
1993	Stassijns, Koen	Paard van glas	De Arbeiderspers
1993	Uringa, Frits	Waarheen.. Daarheen	In eigen beheer
1993	van hee, Miriam	dagen, jaren	Herik
1993	Vegt, Han van der	Oker	IJzer
1993	Verhaar, Theo	Eeuwig tweede	De Harmonie
1993	Vleugelhof, Lou	Een gat in de dag	De Beuk
1993	Vollenhoven op 't Land,	Corrie	Godelieve Kok
1993	<i>Vroman, Leo</i>	De godganselijke nacht	Querido
1993	Vroomkonig, Victor	Oud zeer	Manteau
1993	<i>Waard, Elly de</i>	Eenzang twee	De Harmonie
1993	Waarsenburg, Hans van de	Avond val	Meulenhoff
1993	Wieg, Rogi	Spek van mooie zijde	Van Oorschot
1993	Wijnberg, Nachoem M.	Langzaam en zacht	Meulenhoff
1993	Wilderode, Anton van	In al begonnen vrede	Lannoo
1993	Wissen, Driek van	Een loopje met de tijd	Bert Bakker
1993	Zonderland, Frank	Wie winden zaait zal stoffig zijn	De Vleermuis
1993	<i>Zuiderent, Ad</i>	Op de hoogte van Icarus	De Arbeiderspers
1993	Zwaal, B.	delta methusalem	Querido
1994	A.D. [bezorgd door Jacq. Hamelink]	Folklore Imaginaire de Flandre	Querido
1994	Asscher, Maarten	Verbarium	Bert Bakker
1994	Bak, Inge	Nachtbloem	Katervoorde
1994	Barnard, Benno	Tijdgenoten	Atlas
1994	Bastelaere, Dirk van	Diep in Amerika	Atlas
1994	Berg, Arie van den	Blijmoedig aan het graf te denken	Atlas
1994	Bernlef, J.	Vreemde wil	Querido
1994	<i>Beurskens, Huub</i>	Aangod en de afmens	Meulenhoff

1994	Borkent, Ria	Gaatjes in mijn oren	Kok
1994	Bouckaert, Hugo e.a.	Splijt ons Europees	Poëziecentrum
1994	Brassinga, Anneke	Zeemeeuw in boomvork	De Bezige Bij
1994	Breekveld, Arno	Zeppelin	Contact
1994	Brouwers, Dick	Aanschouwelijk	De Beuk
1994	Budé, Frans	Maaltijd	Meulenhoff
1994	Campert, Remco	Straatfotografie	Herik
1994	Claes, Paul	Embleem	De Bezige Bij
1994	<i>Coninck, Herman de</i>	Schoolslag	De Arbeiderspers
1994	Corte, Jules de	Ik ben je reisgenoot	Nijgh & Van Ditmar
1994	Crebolder, Emma	Zandorakel	Herik
1994	Crijns, Martha	Afscheid van de Bloedstraat	Après Pop
1994	Daalen, Maria van	Deze Geschiedenis	Herik
1994	Daalen, Maria van	Het Hotel	Querido
1994	Daalen, Maria van e.a.	De kunst van het aanbidden	Rijksmuseum/ Van Weelden
1994	Daelman, Jos	Huiswaarts	De Vries-Brouwers
1994	Dixhoorn, F. van	Jaagpad/Rust in de tent/ Zwaluwen vooruit	De Bezige Bij
1994	Doorselaer, Willy Van	Dit is het bos, verdwaal hier maar	Houtekiet
1994	<i>Ducal, Charles</i>	Moedertaal	Atlas
1994	Duinker, Arjen	De gevelreiniger en anderen	Meulenhoff
1994	Enquist, Anna	Een nieuw afscheid	De Arbeiderspers
1994	Ent, Anton	Reducties	Van Oorschot
1994	Geerds, Koos	Insekten	De Arbeiderspers
1994	<i>Gerlach, Eva</i>	Wat zoekraakt	De Arbeiderspers
1994	Govaerts, Jo	Waar je naar zit te kijken	Kritak
1994	Graft, Guillaume van der	Wat heeft Cecilia gezien?	De Prom
1994	Gruwez, Luuk	Vuile manieren	De Arbeiderspers
1994	Gür, Halil	Wakker het vuur niet aan	De Geus
1994	Hannelore, Robin	Vaarwel gele schrijver	De Roerdomp
1994	Herberghs, Leo	de wereld van her. pepijnse gedichten	Pepijnklinieken/Herik
1994	Hercke, Guido	Van Dunne Lucht	Europees Poëziecentrum
1994	<i>Hertmans, Stefan</i>	Muziek voor de overtocht	Meulenhoff/Kritak
1994	Heyman, Erik	Dagmaat	De Arbeiderspers
1994	Hoek, Rouke van der	Vaarwater	Herik
1994	Houben, Piet-Hein	Schilderslinnen	Querido
1994	Huigen, René	Laatste gedichten	Voetnoot
1994	Insingel, Mark	De druiven die te hoog hangen	In de Knipscheer
1994	Itterbeek, Eugène Van	Nachtboek	Europees Poëziecentrum

1994	Janssen, Bart	Grisailles	Lannoo
1994	Kilian, Hans	Anoniem	Katervoorde
1994	Kinnaer, Juul	Het vijfde seizoen	In eigen beheer
1994	Kloos, Hans	de hand boven het hoofd	Contact
1994	<i>Knibbe, Hester</i>	Een hemd van vlees	De Prom
1994	Koenegracht, Frank	Zwaluwstaartjes	De Bezige Bij
1994	Kostwinder, Jan	een kussen van hout	Perdu
1994	Kregting, Marc	De gezel	Perdu
1994	Kuijper, Jan	Barbarismen	Querido
1994	Kuyper, Sjoerd	Zeepziederij	De Adelaar L.J. Veen
1994	Lava, Arthur	Bravissimo!	Voetnoot
1994	Leeuwen, Joke van	Laatste lezers	Querido
1994	Lieshout, Ted van	Begin een torentje van niks	Leopold
1994	Lievaart, Inge	Elke dag heden	Kok
1994	Lievaart, Inge	Een kring in stil water	Kok
1994	Lucebert van de	maltentige losbol	De Bezige Bij
1994	Marissing, Lidy van	De sprong van een slak	Van Gennep
1994	Michel, K.	Boem de nacht	Meulenhoff
1994	Mikkers, Jasper	De verdwijning	Querido
1994	Né, Y.	Dun land	De Bezige Bij
1994	<i>Nolens, Leonard</i>	Honing en as	Querido
1994	Perre, Rudolf van de	Gebinte van een naam	Lannoo
1994	Reniers, Annie	Verlicht labyrint	Europees Poëziecentrum
1994	Rosen, L.F.	Adel	Van Oorschot
1994	Ruysbeek, Erik	Van de laatste oorsprong	Europees Poëziecentrum
1994	Schulte Nordholt, Jan Willem	Aan mijn tongval	De Prom
1994	Sebille, Will van	Alles uit de binnenkant	Vita
1994	Speliers, Hedwig	Het oog van Hölderlin	Manteau
1994	Tellegen, Toon	Tijger onder de slakken	Querido
1994	Tentije, Hans	Van lente en sterfte	De Harmonie
1994	Tritsman, Marc	Onder bomen	Lannoo
1994	Troost, Simon	Cowboys hebben het maar makkelijk	Thomas Rap
1994	Uitdehaag, Antoine	Levenslang vrij	Van Oorschot
1994	Vanstreels, Miel	Het laatste landschap	Kok
1994	Vaske, J.W.	Roos van ontstentenis	De Beuk
1994	Veldhuizen, Willem H.	Verschrompelde beentjes	De Beuk
1994	Verhaar, Theo	Uitzaaiingen	De Harmonie
1994	Verhelst, Peter	De boom N	Prometheus
1994	Verhoef, Jan	Lichtspiegeling	De Beuk
1994	Verpale, Eriek	Nachten van Beiroet	De Arbeiderspers
1994	Vlek, Hans R.	Hangmat voor Henoch	Querido

1994	Volders, Fien	Liefde en verlangen	De Vleermuis
1994	Warrinnier, Alfred	Zo dicht bij aanwezigheid	Europees Poëziecentrum
1994	Werk, Jan Kees van de	Stenen schaduw	De Prom
1994	Wesselius, Jeanne	Pauw en andere poëzie	De Vleermuis
1994	Wijnberg, Nachoem M.	Is het dan goed	De Bezige Bij
1994	Wijs, Ivo de	Vroege Vogels' radioverzen	Nijgh & Van Ditmar
1994	Wind, Harmen	Waterstaat	De Arbeiderspers
1995	<i>Barnard, Benno</i>	De schipbreukeling (In: Volgens Johannes)	Lannoo
1995	<i>Beurskens, Huub</i>	Iets zo eenvoudig	Meulenhoff
1995	Bindervoet, Erik	Tijdelijk zelfportret met hoofd en plaatsbepaling, oranje	De Harmonie
1995	Boskma, Pieter	Simpel heelal	In de Knipscheer
1995	Brands, Wim	Zwemmen in de nacht	L.J. Veen
1995	Bremt, Stefaan van den	Verbeelde boedel	Manteau
1995	Crebolder, Emma	Zwerftaal	Bert Bakker
1995	Deelder, J.A.	Transeuropa	De Bezige Bij
1995	Degenaar, Job	Van de arena en het lastdier	Thomas Rap
1995	Deleu, Jozef	De jager heeft een zoon	Van Halewyck
1995	Demey, Troet	Vrijdag en geen weer	Katervoorde
1995	Dewulf, Bernard	Waar de egel gaat	Atlas
1995	D'Haen, Christine	Morgane	Querido
1995	Doorman, Maarten	Afstandbediening	Bert Bakker
1995	Dubois, Pierre H.	Stenen en sterren	Meulenhoff
1995	Eijckmans, Jozef	Liederen van vervreemding	De Prom
1995	Eybers, Elisabeth	Nuweling	Querido
1995	Graft, Guillaume van der	De kiezels van Klein Duimpje	Buitink
1995	Groot, Anneke	Geschonden lijf	De Vleermuis
1995	Groot, Maria de	Toledo	De Prom
1995	Hamelink, Jacques	Boheems glas	Querido
1995	Hermans, Paul	Een kern van oppervlakkigheid	L.J. Veen
1995	Hermis, Kees	De dood weersproken	Dabar-Luyten
1995	Herreweghen, Hubert van	Karakol	Lannoo
1995	Hertmans, Stefan	Francesco's paradox	Meulenhoff/Kritak
1995	Hettinga, Tsjèbbe	Frjemde kusten/Vreemde kusten	Atlas
1995	Hofstra, Pim	Ianus	De Arbeiderspers
1995	Honingh, Chris	Hoogtijdagen	Querido
1995	Hoore, Cees van	De bodem van de hemel	De Harmonie
1995	Jagt, Bouke	Verzamelde gedichten	De Prom
1995	Kal, Jan	Het schrijvershuis	De Arbeiderspers
1995	Kilian, Hans	Erotische gedichten	't Prieeltje
1995	Kom, Antoine de	De kilte in Brasilia	Querido

1995	Kuyk, Pieter A.	Zal ik je wijzen waar ik woon	Van Oorscot
1995	Leenders, Herman	Landlopen	De Arbeiderspers
1995	Lier, Peter van	Minimie gebaar	Meulenhoff
1995	<i>Min, Neeltje Maria</i>	Kindsbeen	De Bezige Bij
1995	Nijmeijer, Peter	In duizend stukken	Meulenhoff
1995	Ouwens, Kees	Afdankingen	Meulenhoff
1995	Ouwens, Kreek Daey	De haan mept buiten op de stenen	Herik
1995	Polet, Sybren	Taalfiguren 3 & 4	De Bezige Bij
1995	Rococco, Rick	Marathon op de Olympus Boek 2 in: Odysseus op drift	In de Knipscheer
1995	Roeven, Jan	Van de hak en de tak	Querido
1995	<i>Rosen, L.F.</i>	Al het aardsch geluk Van	Oorscot
1995	Sanders, Georgine	Autogeografie	Querido
1995	<i>Scholten, Patty</i>	Het dagjesdier	Atlas
1995	Schouwenaar, Margreet	Bezijden tijd	Querido
1995	Spaan, Henk	De zoon van Cruijff en andere gedichten	L.J. Veen
1995	Starik, F.	Nieuwe vleugel	Voetnoot
1995	Starink, Gertrude	De weg naar Egypte. Een passage	Athenaeum/ Polak & Van Gennep
1995	Starkenburger, Ilse	Afspraak met een eiland	De Arbeiderspers
1995	<i>Toorn, Willem van</i>	Dooltuin	Querido
1995	Verhagen, Hans	Echoput & Luchtkasteel	De Bezige Bij
1995	Vroegindewij, Rien	Zee & Land	L.J. Veen
1995	Vroman, Leo	Psalmen en andere gedichten	Querido
1995	Waal, Henk van der	De windsels van de sfinx	Querido
1995	Waard, Elly de	Het zij	De Harmonie
1995	Waarsenburg, Hans van de	Zuidwal	Meulenhoff
1995	Werk, Jan Kees van de	Witte haan	De Prom
1995	Wilderode, Anton van	Het oudste geluk	Lannoo
1995	Zeeman, Michaël	Verhoudingen	De Bezige Bij
1995	Zijlstra, Jaap	Hinkelspel	De Prom
1996	<i>Anker, Robert</i>	In het vertrek	Querido
1996	Barnard, Benno	Het mens	Atlas
1996	Beerling, Dane e.a.	Layangan	Bonneville
1996	Beranová, Jana	Kiskassend gedicht	De Geus
1996	Bogaert, Paul	Welcome hygiëne	Meulenhoff/Manteau
1996	Boskma, Pieter	In de naam	Bert Bakker
1996	Bouwers, Lenze L.	Lief model Kok	Voorhoeve
1996	Brey, Bart	Vers van het vuur	Voetnoot
1996	Brocatus, Frans August	Bittere rijst	WEL

1996	Brouwers, Dick	Zichtbare woorden	De Beuk
1996	Campert, Remco	Zeventien schetsen van	Ysbrant Revolver
1996	Daalen, Maria van	Het geschenk / De maker	Querido
1996	Duijnhoven, Serge van	Copycat	Prometheus
1996	Duinker, Arjen	Het uur van de droom	Meulenhoff
1996	Eijkelboom, J.	Het lied van de krekel	De Arbeiderspers
1996	Engelberts, Lernert	Oedipoes werpt jongen	De Harmonie
1996	Enquist, Anna	Klaarlichte dag	De Arbeiderspers
1996	<i>Eybers, Elisabeth</i>	Tydverdrijf/Pastime	Querido
1996	Galiën, Laura van der	Zeventien	Prometheus
1996	Geerds, Koos	Gods element	De Arbeiderspers
1996	Gerbrandy, Piet	Weloverwogen en onopgemerkt	Meulenhoff
1996	Gerits, Anton	Landschapsbeheer	De Beuk
1996	Gogh, Ruben van	De Man van Taal	Prometheus
1996	Groot, Maria de	Madonna met slee	Dabar-Luyten
1996	Haft, Lloyd	Anthopos	Querido
1996	Ham, Fum van den	Kom jij nu maar zonder je woorden	Kok
1996	Hamel, Wim	Onbereikbaar/dichtbij	In eigen beheer
1996	Haren, Elma van	Grondstewardess	De Harmonie
1996	<i>Herzberg, Judith</i>	Wat zij wilde schilderen	De Harmonie
1996	Hofstra, Pim	Dienaar	De Arbeiderspers
1996	Istendael, Geert van	Het geduld van de dingen	Atlas
1996	Janssen, Bart	Een losse draad	Lannoo
1996	Jellema, C.O.	Spolia	Querido
1996	Joekes, Theo	Verzen van liefde en dood	Ten Brink
1996	Jonkman, Marieke	Amazonen	Van Oorschoot
1996	Joos, Johan	Chanson inutile	Voetnoot
1996	Kilian, Hans	Tatoeage	Van Moock
1996	Kneepkens, Manuel	Landschap met vakantie	De Prom
1996	Kouwenaar, Gerrit	De tijd staat open	Querido
1996	Krol, Gerrit	Friese sterren	Bekker & Veltman
1996	Leefflang, Ed	Liereman	De Arbeiderspers
1996	Lehmann, L.Th.	Vluchtige steden (en zo)	Meulenhoff
1996	Lindner, Erik	Tramontane	Perdu
1996	Naessens, Mark	Met twee messen	Lannoo
1996	Né, Y.	Liggen in een gras	Van Kemenade
1996	Nicolai, Jan Atze en Jaap Sietse Zuierveld	Het Lage Noorden	De Vleermuis
1996	<i>Nolens, Leonard</i>	En verdwijn met mate	Querido
1996	Os, Th. van	Beurtzang	De Arbeiderspers
1996	<i>Ouwens, Kees</i>	Van de verliezer en de lichtbron	Hugin & Munin

1996	Pinxteren, Hans van	Spiegeling voorbij de weg	Querido
1996	Rademakers, Jef	Koude Kermis	Het Verboden Rijk
1996	Riessen, Renée van	Gevleugeld/ontvleugeld	Bert Bakker
1996	Schierbeek, Bert	Vlucht van de vogel	De Bezige Bij
1996	Schouten, Rob	Bij bewustzijn	De Arbeiderspers
1996	<i>Tellegen, Toon</i>	Als we vlammen waren	Querido
1996	van hee, Miriam	Achter de bergen	De Bezige Bij
1996	Vanhaelemeesch, Patrick	De cirkel is niet rond	De Vleermuis
1996	Verhaar, Theo	Het badwater van de fotograaf	De Harmonie
1996	Verhelst, Peter	Verhemelte	Prometheus
1996	Versteegen, Jos	Voorgoed volmaakt	Vassallucci
1996	Visser, Arie	Licht en Vuur	L.J. Veen
1996	Vlek, Hans R.	Hunnenhekel	Querido
1996	Vliet, Eddy van	Zoals in een fresco de kleur	De Bezige Bij
1996	Wijnberg, Nachoem M.	Geschenken	De Bezige Bij
1996	Wijs, Ivo de	Zondagmorgenverzen	Nijgh & Van Ditmar
1996	Wilderode, Anton van	Barmhartig hout	Lannoo
1996	Zwaal, B.	Dat vat	Querido
1997	Baeke, Jan	Nooit zonder de paarden	De Bezige Bij
1997	Bas, Jan de	Zachte feiten	Kok
1997	Berg, Rien van den	Wakker	Kok
1997	Beurskens, Huub	Bange natuur (in gelijknamige verzamelbundel)	Meulenhoff
1997	Block, Lut de	Entre deux mers	De Arbeiderspers
1997	Bloem, Rein	De troost van de pelgrim	Querido
1997	Bogaards, Carla	God bewogen	Meulenhoff
1997	Bouma, Hans	Schubertiade	Kok
1997	Brands, Wim	In de metro	L.J. Veen
1997	Bremt, Stefaan van den	Een vlieg met gouden vleugels	Manteau
1997	Budé, Frans	In Remersdaal	Meulenhoff
1997	Campert, Remco	Ode aan mijn jas	De Bezige Bij
1997	Chabot, Bart	Judaskus	Nijgh & Van Ditmar
1997	Coninck, Herman de	Vingerafdrukken	De Arbeiderspers
1997	Declercq, Miguel	Person@ges	De Arbeiderspers
1997	Deelder, J.A.	Het lot van de eenhoorn	De Bezige Bij
1997	Dixhoorn, F. van	Armzwaai/Grote keg/ Loodswezen I	De Bezige Bij
1997	Engelberts, Lernert	Ivoren toren te huur	De Harmonie
1997	Eybers, Elisabeth	Verbruikersverse/ Consumer's verse	Querido
1997	Freriks, Kester	Lippenrood Stupers	Van der Heijden
1997	Gellings, Paul	Antiek fluweel	De Arbeiderspers

1997	Gerits, Anton	Asielbeleid	De Beuk
1997	Gerlach, Eva en Vojta Dukát	Alles is werkelijk hier	De Arbeiderspers
1997	Ghyssaert, Peter	Jubileum en andere gedichten	Bert Bakker
1997	Gosejacob, Willy Van	Bochten in de lucht	Vita
1997	Graft, Guillaume van der (Van der Graft)	Onbereikbaar nabij	De Prom
1997	Haan, Marijke de	Zo zonder wijkplaats	De Vleermuis
1997	Hamelink, Jacques	Zeegezing inclusief Gesternten van Frederik de Zeeman	Querido
1997	Hertmans, Stefan	Annunciaties	Meulenhoff
1997	Heytze, Ingmar	De allesvrezer	Kwadraat
1997	Hüsgen, Lucas	Stoa (diskette)	Querido
1997	Knibbe, Hester	Een bittere navel	De Prom
1997	Kopland, Rutger	Tot het ons loslaat	Van Oorschoot
1997	Korteweg, Anton	In handen	Meulenhoff
1997	Kregting, Marc	Kopstem	Prometheus
1997	<i>Krol, Gerrit</i>	De kleur van Groningen en andere verhalen	Querido
1997	Kruiderink, Rienk	Zitplaats voor een getimmerde ruimte	Bekker & Veltman
1997	Kuipers, Frans	Wolkenjagen	Atlas
1997	Kusters, Wiel	Velerhande gedichten	Querido
1997	Lampe, Astrid	Rib	Querido
1997	Linden, Gerry van der	Zandloper	L.J. Veen
1997	Luijters, Guus	Schotsen springen	L.J. Veen
1997	Mandelinck, Gwy	Overval	De Arbeiderspers
1997	<i>Menkveld, Erik</i>	De karpersimulator	De Bezige Bij
1997	Mok, Judith	Het feestmaal	Meulenhoff
1997	Napels, Stella	Lippendienst	De Arbeiderspers
1997	<i>Oosterhoff, Tonnu</i>	(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum	De Bezige Bij
1997	Os, Th. van	Berliner Lullaby	De Arbeiderspers
1997	<i>Ouwens, Kees</i>	Van de verliezer & de lichtbron	Meulenhoff
1997	Risa, Wim en Nico Bum	de spandraden van het nutteloze spinnweb	De Zwaluw
1997	Rozema, Hilbrand	Paradijs	Kok
1997	Schaalma, Albert	Ten einde de verte	De Geus
1997	Scholten, Patty	Ongekuste kikkers	Atlas
1997	Schouwenaar, Margreet	Van tijd het dood gewicht	Querido
1997	Sluijter, Pem	Roos is een bloem	De Arbeiderspers
1997	Soepboer, Albertina	De hengstenvrouw	Prometheus
1997	Spiering, Kees	Een pijl door je maag	Bakermat

1997	<i>Tellegen, Toon</i>	Over liefde en over niets anders	Querido
1997	Teylingen, Hendrik van	Bij de gratie van de dichtspier	De Bezige Bij
1997	Theunynck, Peter	Berichten van de Pan American Airlines & Co	Manteau
1997	Tongele, Mark van	Vaderlatingen	Lannoo
1997	<i>Toorn, Willem van</i>	Tegen de tijd	Querido
1997	Tritsman, Marc	Oog van de tijd	Lannoo
1997	Uitdehaag, Antoine	De adem van de zaal	Van Oorschoot
1997	Vogelaar, Jacq.	Klaaglied om Ka	Herik
1997	Vroman, Leo	De roomborst van Klaas Vaak	Querido
1997	Wesselius, Jeanne	In dicht. Schetsen naar de natuur	De Vleermuis
1997	Wigman, Menno	's Zomers stinken alle steden	Bert Bakker
1997	Wind, Harmen	Plaatselijke tijd	De Arbeiderspers
1997	Winkler, Kees	Ommekeer (in Verzamelde Gedichten)	Thomas Rap
1997	Woudsma, Co	Viewmaster	De Bezige Bij
1998	Aerts, Pieter	Bijna postuum	Lannoo
1998	Balkt, H.H. ter	Tegen de bijlen. Oden en Anti-Oden	De Bezige Bij
1998	<i>Bernlef, J.</i>	Aambeeld	Querido
1998	Bindervoet, Erik	De saaiste jongen ter wereld	De Harmonie
1998	Boskma, Pieter	Te midden van de tijden	Prometheus
1998	<i>Brassinga, Anneke</i>	Huisraad	De Bezige Bij
1998	Brocatius, Frans August	Ruiters in regenblauw	WEL
1998	Budé, Frans	Zomerplaats	Herik
1998	Cami, Ben	Ten westen van Eden	Lannoo
1998	Christine D'Haen	Dodecaëder/Dantis meditatio	Querido
1998	Claus, Hugo	Oktober '43	De Bezige Bij
1998	Cornelissen, Wilbert	Ontfermingen	De Arbeiderspers
1998	Deel, T. van	Nu het nog licht is	Querido
1998	Degenaar, Job	Dus dit is zomer	Thomas Rap
1998	Ducal, Charles	Naar de aarde	Atlas
1998	Duijnhoven, Serge van	Obiit in orbit	De Bezige Bij/ Djax Records
1998	Duinker, Arjen	Ook al is het niet zo	Meulenhoff
1998	Geerds, Koos	Staphorst	De Arbeiderspers
1998	Gerlach, Eva	Niets bestendiger	De Arbeiderspers
1998	Goudeseune, Koenraad	Dat zij mij leest	Atlas
1998	Groot, Jacob	Natuurlijke liefde	De Harmonie
1998	Haft, Lloyd	Ken u in mijn klacht	Querido
1998	Haren, Elma van	De wiedeweerga	De Harmonie
1998	Hart, Kees 't	Kinderen die leren lezen	Querido
1998	Hirs, Rozalie	Locus	Querido
1998	Holvoet-Hanssen, Peter	Dwangbuis van Houdini	Prometheus

1998	Honingh, Chris	De rinkelbom	Querido
1998	Houben, Piet-Hein	Stille sonnetten	Querido
1998	Jansma, Esther	Hier is de tijd	De Arbeiderspers
1998	Kilian, Hans	Woorden als brood	Katervoorde
1998	Komrij, Gerrit	Rook zonder vuur Stupers	Van der Heijden
1998	Kouwenaar, Gerrit	een glas om te breken	Querido
1998	Kuijeren, Lejo van	Een spoor van roos	De Vlier
1998	Lasoen, Patricia	Genadeloos en fluitend	De Prom
1998	<i>Lier, Peter van</i>	Gegroet o...	Meulenhoff
1998	Marijnjs, Paul	Gillette	De Arbeiderspers
1998	<i>Marissing, Lily van</i>	Hoe zij zoekt	Van Gennep
1998	Mink, F.J.	Strandscriptie	Doorgeverij Zinderend
1998	<i>Otten, Willem Jan</i>	Eindaugustuswind	Van Oorschot
1998	<i>Pfeijffer, Ilya Leonard</i>	Van de vierkante man	De Arbeiderspers
1998	Plouvier, Bart	Zaailingen	Manteau
1998	Pos, Hugo	tot in de nde, nde graad	In de Knipscheer
1998	Rademakers, Jef	Vurige Tongen	Icarus / Manteau
1998	Reitsma, Anneke	Wonen in het avondland	Dabar-Luyten
1998	Rosen, L.F.	Onhandig hart	Van Oorschot
1998	Roy van Zuydewijn, H.J. de	Sprekende tongen	De Arbeiderspers
1998	Santen, Louise van	Op het puntje van mijn tong	De Prom
1998	Shridhara	100 gedichten Bright	Publishers
1998	Spiering, Kees	Het zoeken van de wind	Bekker & Veltman
1998	Stitou, Mustafa	Mijn gedichten	Vassallucci
1998	Strijtem, Ivo van	Een rode sjaal	Atlas
1998	Teylingen, Hendrik van	Huis te Vraag	De Bezige Bij
1998	Verhaar, Theo	Nawakker	De Harmonie
1998	Versteegen, Jos	Jonge meesters	Vassallucci
1998	Vogelaar, Jacq.	Inktvraat	De Bezige Bij
1998	Vroegindewij, Rien	Eerst varen, dan leven	L.J. Veen
1998	Waard, Elly de	Anderling	De Harmonie
1998	Wijnberg, Nachoem M.	Alvast	De Bezige Bij
1998	Witte, Arjan	Kikkerbloed	Kwadraat
1999	Beek, Menno van der	Vergezocht	Boekencentrum
1999	Beranová, Jana	Tussen de rivieren	De Geus
1999	Beurskens, Huub	Een hemd in de wind	Meulenhoff
1999	Bindervoet, Erik	De schilder en zijn model	De Harmonie
1999	Boskma, Pieter	Het zingende doek & De geheime gedichten	Prometheus
1999	Cauwenberge, Johan van en Roland Rens	Vuurmond	Uitgeverij P

1999	Chagall, Lydia	Gedachten heen en weer	EPO
1999	Claus, Hans	Blauw, blauw, blauw	Uitgeverij P
1999	Claus, Hugo	Wreed geluk	De Bezige Bij
1999	Colaert, Greet	Alles vereeuwigd	Uitgeverij P
1999	Deelder, J.A.	Bijbelsch	De Bezige Bij
1999	Demets, Paul	De papegaaienziekte	Meulenhoff
1999	Dorp, Kathinka van	lokroep	Van Gorcum
1999	Eybers, Elisabeth	Winter-surplus	Querido
1999	<i>Gerbrandy, Piet</i>	Nors en zonder haten	Meulenhoff
1999	Gladines, Cyriel	Rug aan rug	Uitgeverij P
1999	Göbel, Adrieke (A.B. ter Brake)	Kiezelpad	De Vlier
1999	Gogh, Ruben van	De hemel in, de hemel uit	Prometheus
1999	Graft, Guillaume van der Graft (Van der Graft)	Een ongedurige dageraad	De Prom
1999	Hamelink, Jacques	Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq	Querido
1999	Herreweghen, Hubert van	Een Brussels tuintje	Uitgeverij P
1999	<i>Hertmans, Stefan</i>	Goya als hond	Meulenhoff
1999	Herzberg, Judith	Bijvangst	De Harmonie
1999	Heytze, Ingmar	Sta op en wankel	Kwadraat
1999	Huigen, René	Monument voor een verzonnen dichter	L.J. Veen
1999	Janssen, Bart	Gedane wit	Lannoo
1999	<i>Jellema, C.O.</i>	Droomtijd	Querido
1999	Klok, Kees	Aan de Merwede	In eigen beheer
1999	Knibbe, Hester	Een dunne duurzaamheid	De Prom
1999	<i>Koenegracht, Frank</i>	Alles valt	De Bezige Bij
1999	Lauwereyns, Jan	Nagelaten sonnetten	Manteau
1999	Luijters, Guus	Gedicht 99	L.J. Veen
1999	Meekers, Mark	Feesten van licht (Rembrandt gedichten)	Uitgeverij P
1999	Michel, K.	Waterstudies	Meulenhoff
1999	Musa, Ayatollah	Taj Mahal	Vassallucci
1999	Né, Y.	dans is een eland	De Bezige Bij
1999	Nederveen, Wytke	verre vogels	Katervoorde
1999	Neef, Roger M.J. de	De kou van liefde	PoëzieCentrum
1999	Nijmeijer, Marco	lief er zal geen liefde zijn	De Geus
1999	<i>Nolens, Leonard</i>	Voorbijganger	Querido
1999	Nooteboom, Cees	Zo kon het zijn	Atlas
1999	Peeters, Hagar	Genoeg gedicht over de liefde vandaag	Podium
1999	Pint, Kris	Ozymandias	Uitgeverij P
1999	Pinxteren, Hans van	Het craquelé in de hand die de zweep hanteert	Querido

1999	Rawie, Jean Pierre	Geleende tijd	Bert Bakker
1999	Roggeman, Willem M.	Het failliet van het realisme	Uitgeverij P
1999	Stroobants, Jos	Alle tijd is tijd genoeg	Uitgeverij P
1999	Tentije, Hans	Wisselsporen	De Harmonie
1999	Theunynck, Peter	De bomen zijn paars aan de hemel	Manteau
1999	Tritsman, Marc	Van aarde	Lannoo
1999	Verbart, André	98	Querido
1999	Vree, Freddy de (M. Bastow)	Erepark	Revolver
1999	Vroman, Leo	Details	Querido
1999	Vroomkoning, Victor	Ijsbeerbestaan	De Arbeiderspers
1999	Warmond, Ellen	Kaalslag	Querido
1999	Wissen, Driek van	De hap van Adam	De Arbeiderspers
1999	Yperman, Chris	Pour un vaurien	Uitgeverij P
1999	Yperman, Chris	Kaddisj voor Roel	Uitgeverij P
1999	Yperman, Chris	Handgeschreven gedichten	Uitgeverij P
1999	Zuiden, Henk van	De alpendromer en andere gedichten	Kwadraat
1999	Zwaal, B.	zee bestookt	Querido
2000	Backer, Marijn	Aan de koolstof conditioner	Backer & Van Santen
2000	Boog, Mark	Alsof er iets gebeurt	Meulenhoff
2000	Bourgonje, Fleur	Sintering	Atlas
2000	Bruynseel, Mark	Uit de verf van lucht	Lannoo
2000	Cándani	een zoetwaterlied	In de Knipscheer
2000	Chabot, Bart	De kootjesblues	Nijgh & Van Ditmar
2000	<i>Claes, Paul</i>	Glans/Feux	De Bezige Bij
2000	Claus, Hugo en Harry Gruyaert	Made in Belgium	De Bezige Bij
2000	Daalen, Maria van	Elektron, Muon, Tau	Querido
2000	Daelman, Jos	Beperkte toegang	De Vries-Brouwers
2000	Deleu, Jozef	Hazen troepen samen	Van Halewijk
2000	Denoo, Joris	Linkerhart	PoëzieCentrum
2000	Dixhoorn, F. van	Takken molenwater	De Bezige Bij
2000	Doorman, Maarten	Kloppend heden	Bert Bakker
2000	Douwes Dekker, Olaf	verlangen	Minerva
2000	Droog, Bart F.M.	Benzine	Passage
2000	Duinker, Arjen	De geschiedenis van een opsomming	Meulenhoff
2000	Eijkelboom, J.	Het arsenaal	De Arbeiderspers
2000	Enquist, Anna	De tweede helft	De Arbeiderspers
2000	Faverey, Hans	Springvossen	De Bezige Bij
2000	Gisekin, Jo	Dubbelfuga	Lannoo
2000	Godijn, Wouter	Alle kinderen zijn van glas	Contact
2000	Goede, Johan de	Het mirakels bloedoffer	Johan de Goede
2000	Gruwez, Luuk	Dieven en geliefden	De Arbeiderspers

2000	Haren, Elma van	Eskimoteren	De Harmonie
2000	Herberghs, Leo	Daarmee wordt gezwezen / De afdaling van de regen	Bêta Imaginations
2000	Herreweghen, Hubert van	Kornoeljebloed	Lannoo
2000	Heytze, Ingmar	Aan de bruid	Podium
2000	Honingh, Chris	Reis naar Vallentgod	Querido
2000	Hoppenbrouwers, Frans	Kinderen van de keerzijde	SUN
2000	Impe, Lieve van	Transparant	Manteau
2000	Jan Kees van de Werk	Vissenvrouw	De Geus
2000	Jansma, Esther	Dakruiters	De Arbeiderspers
2000	Knol, Henk	Houdbaar stof	Mozaïek
2000	Komrij, Gerrit	52 Sonnetten bij het verglijden van de eeuw	Bert Bakker
2000	Kregting, Marc	Hakkel je, hakkel je	Prometheus
2000	<i>Lampe, Astrid</i>	De sok weer aan	Querido
2000	Lava, Arthur	Geweldige gedichten	Voetnoot
2000	Leenders, Herman	Speelgoed	De Arbeiderspers
2000	Lindner, Erik	Tong en trede	De Bezige Bij
2000	Luijters, Guus	De meisjes van de Kinkerstraat en andere Amsterdamse gedichten	L.J. Veen
2000	Nasr, Ramsey	27 Gedichten & geen lied	Thomas Rap
2000	Né, Y.	Hier mag niets af zijn	Van Kemenade
2000	Nooteboom, Cees	Bitterzoet (100 gedichten van vroeger en 17 nieuwe)	De Arbeiderspers
2000	Oerlemans, J.W.	Een staanplaats aan zee	Bert Bakker
2000	<i>Ouwens, Kees</i>	Mythologieën	Meulenhoff
2000	Pos, Hugo	Vrijheid is dood	In de Knipscheer
2000	Puthaar, René	Dansmuziek	Meulenhoff
2000	<i>Reints, Martin</i>	Tussen de gebeurtenissen	De Bezige Bij
2000	Schaalma, Albert	Rondreis	Schaalma
2000	Schaffer, Alfred	Zijn opkomst in de voorstad	Thomas Rap
2000	Schiferli, Victor	Aan een open raam	De Arbeiderspers
2000	<i>Scholten, Patty</i>	Een tuil zeeanemonen	Atlas
2000	Schouten, Rob	Infauste dienstprognose	De Arbeiderspers
2000	Schouwenaar, Margreet	Talen naar de val	Querido
2000	Selman, Ibrahim	Vrijheid is dood	In de Knipscheer
2000	Spaan, Henk	Maldini heeft een zus	L.J. Veen
2000	<i>Starink, Gertrude</i>	De weg naar Egypte (1993-1999)	Athenaeum/Polak & Van Gennep
2000	<i>Starink, Gertrude</i>	De weg naar Egypte (1999)	Athenaeum/Polak & Van Gennep
2000	Stassijns, Koen	Zwijghout	Atlas

2000	Tellegen, Toon	Kruis en munt	Querido
2000	Tritsman, Marc	Sterk water. Een geschiedenis	Lannoo
2000	Verhaar, Theo	Valscherm voor Erasmus	De Harmonie
2000	Verhagen, Hans	Triomfantelijke wandeling	Nijgh & Van Ditmar
2000	Vinkenoo, Simon	De ware Adam	Passage
2000	<i>Vos, Marjoleine de</i>	Zeehond graag	Van Oorschot
2000	Waal, Henk van der	Schuldsanering	Querido
2000	Waarsenburg, Hans van de	Beschrijvingen van het meer	Bèta Imaginations
2000	Wieg, Rogi	Het boek van de beminnelijkheid	De Arbeiderspers
2000	Wijk, Jan Willem van	Tijd sleep mij een bril	Passage
2000	Winter, Theun de	Het gras voor mijn voeten	L.J. Veen
2000	Wittenbols, Peer	Slaapschuld	De Arbeiderspers
2000	Wolkers, Jan	Jaargetijden	De Bezige Bij
2000	Zuiderent, Ad	Jij als geen ander	Querido
2001	Baeke, Jan	Zo is de zee	De Bezige Bij
2001	<i>Bastelaere, Dirk van</i>	Hartswedervaren	Atlas
2001	Berge, H.C. ten	Oesters & gestoofde pot	Meulenhoff
2001	Bernlef, J.	Bagatellen voor een landschap	Querido
2001	Blom, Esther	Waterlijn	Wereldbibliotheek
2001	Boerstoe, Jan	Altijd het niemandsdier	Bert Bakker
2001	Brassinga, Anneke	Verschiet	De Bezige Bij
2001	Bremt, Stefaan van den	Stemmen uit het laagland	Lannoo
2001	Budé, Frans	Alles gaande	Meulenhoff
2001	Casteren, Joris van	Grote atomen	Prometheus
2001	Claus, Hans	Gebrand papier	Uitgeverij P
2001	Craenenbroeck, Beatrijs van	Hartsschreeuw	Uitgeverij P
2001	Declercq, Miguel	Zomerzot/Somersault	De Arbeiderspers
2001	Deelder, J.A.	N.V. Verga	De Bezige Bij
2001	Elshout, Ron	Nomade nabij oase (nog 1 te gaan)	De Geus
2001	Ende, Kristin Van den	Nergens is afstand dicht	Uitgeverij P
2001	<i>Gerbrandy, Piet</i>	De zwijgende man is niet bitter	Meulenhoff
2001	Ghyssaert, Peter	De zuigeling van Sint-Petersburg	Querido
2001	Graft, Guillaume van der Graft (Van der Graft)	De weg van de wind	De Prom
2001	<i>Hamelink, Jacques</i>	Zilverzonnige en onneembare maan	Querido
2001	Hanegraaf, Marijke	Veerstraat	De Arbeiderspers
2001	Haseth, Carel de	Zolang er kunsten zijn	In de Knipscheer
2001	Hoek, Rouke van der	Het magnetische noorden	Atlas
2001	Holtrigter, Juliën	Omwegen	Mozaiëk
2001	Holvoet-Hanssen, Peter Santander.	Ontboezemingen in het vossenveld	Prometheus
2001	Istendael, Geert van	Taalmachine	Atlas
2001	Jager, Klaas	Windwakken	In de Knipscheer

2001	Janssen, Bart	Kwijtschrift	Lannoo
2001	Janssens, Solange	Het gestage ritme	Uitgeverij P
2001	Jooris, Roland	Gekras	Querido
2001	Ketelaar, Hilde	Al wat winter is en waar	Wereldbibliotheek
2001	Kilian, Hans	Triakel	't Prieeltje
2001	Kom, Antoine de	Zebrahoeven	Querido
2001	Komrij, Gerrit	Luchtspiegelingen	De Bezige Bij
2001	Kopland, Rutger	Over het verlangen naar een sigaret	Van Oorschot
2001	Korteweg, Anton	Al fluitend	Meulenhoff
2001	Krol, Gerrit	Minnaar	Cahier (Groningen)
2001	<i>Krol, Gerrit</i>	Geen man, want geen vrouw	Querido
2001	Kuijper, Jan	Toe-eigeningen	Querido
2001	Kuipers, Frans	De tafel van wind	Atlas
2001	Lauwereyns, Jan	Blanke verzen	Lannoo
2001	Leefmans, John	Retro	In de Knipscheer
2001	Leeuwen, Joke van	Vier manieren om op iemand te wachten	Querido
2001	Linden, Gerry van der	Uitweg	L.J. Veen
2001	Luijters, Guus	De glazen school	L.J. Veen
2001	Meenen, Jan van	Weerwerk	Uitgeverij P
2001	Mels, Rosemie	En anders dan zichzelf wordt niemand	Uitgeverij P
2001	Menkveld, Erik	Schapen nu!	De Bezige Bij
2001	Mortier, Erwin	Vergeten licht	Meulenhoff
2001	Nolens, Leonard	Manieren van leven	Querido
2001	Os, Th. van	Penseeldier. Een passie	De Arbeiderspers
2001	Pfeijffer, Ilja Leonard	Het glimpen van de welkwick	De Arbeiderspers
2001	Plouvier, Bart	Omgekeken	Manteau
2001	Portegies Zwart, Fred	Krullen van jezelf	De Prom
2001	Richelieu van Londersele, Roel	Een mens op de bodem	Atlas
2001	Roemer, Astrid	miauw	De Geus
2001	Rosen, L.F.	Brandhaarden	Van Oorschot
2001	Schrijer, Tom	Uitvergroot	Hoenderbossche verzen
2001	Snel, Frieda	Wacht maar	Bellevue
2001	Soepboer, Albertina	De dieptering	Passage
2001	Stassaert, Lucienne	Afscheidsliedjes	Uitgeverij P
2001	Steenmeijer, Maarten	Dit is niet Amerika	Wereldbibliotheek
2001	Tentije, Hans	Verloren speelgoed	De Harmonie
2001	Tongele, Mark van	Lopend licht	Lannoo
2001	Verdonk, Arta	Adem de wind	Klank, beeld & taal
2001	Vliet, Eddy van	Vader	De Bezige Bij

2001	Vreede, Mischa de	Zeestenen	De Prom
2001	Vroman, Leo	De gebeurtenis en andere gedichten	Querido
2001	Warren, Hans	Een stip op de wereldkaart	Bert Bakker
2001	Wigman, Menno	Zwart als kaviaar	Bert Bakker
2001	Wijnberg, Chawwa	Matses en monsters	In de Knipscheer
2001	Wijnberg, Nachoem M.	Vogels	Contact
2001	Wilmink, Willem	Waar komt dat kind vandaan?	Bert Bakker
2001	Wind, Harmen	Buiten adem	De Arbeiderspers
2001	Zwagerman, Joost	Bekentenissen van een pseudomaan	De Arbeiderspers

Noten

- 1 Zoals onlangs nog in *Nederlandse Letterkunde* door Jos Joosten en Thomas Vaessens (Joosten en Vaessens 2002).
- 2 Gerrit Komrij 2002.
- 3 Van den Akker en Dorleijn 1996.
- 4 Zie voor een empirische uitwerking van deze veronderstelling bijvoorbeeld Janssen 1994.
- 5 Ik dank Myrle Tjoeng, vanaf het begin als projectleider betrokken bij de VSB Poëzieprijs, hartelijk voor het beschikbaar stellen van de gevraagde gegevens zonder welke dit stuk niet geschreven had kunnen worden.
- 6 1994: Hugo Brems (vz), Wiel Kusters, Huub Oosterhuis, Barber van de Pol, Agaath Witteman. 1995: Wiel Kusters (vz), Annemarie Musschoot, Anneke Reitsma, Wim Bronzwaer, Adriaan Morriën. 1996: Wim Bronzwaer (vz), Herman de Coninck, Tatjana Daan, Max Nord, Marjoleine de Vos. 1997: Herman de Coninck (vz, overleed kort vóór de prijsuitreiking), Tom van Deel (vice-vz), Gillis Dorleijn, Esther Jansma, Henny Vrienten. 1998: Tom van Deel (vz), Wiljan van den Akker, Fleur Bourgonje, Yra van Dijk, Paul Gillaerts. 1999: Wiljan van den Akker (vz), Kader Abdolah, Anneke van Dijk, Dirk de Geest, Ig Henneman. 2000: Jozef Deleu (vz), Theo de Boer, Anna Enquist, Elsbeth Etty, Mustafa Stitou. 2001: Theo de Boer (vz), Elke Brems, Anneke Brassinga, Kees Fens, Juan Heinsohn Huala. 2002: Kees Fens (vz), Geert Buelens, Gillis Dorleijn, Patricia de Martelaere, Ramsey Nasr. Vanzelfsprekend beoordeelt de jury steeds de productie van het voorafgaande jaar: de VSB Poëzieprijs van 1994 heeft betrekking op de productie uit 1993 enzovoorts.
- 7 Zo weigerde Toon Tellegen, eerder twee keer genomineerd, zijn in 1998 en in 2001 verschenen bundels te laten meedingen voor de prijs van 1999 en 2002. Overigens is *Kruis en munt* uit 2000 weer wel door de uitgever ingestuurd, mogelijk per ongeluk.
- 8 Voor de prijs van 2002 zijn bundels uit 2001 van Sybren Polet, Lidy van Marissing, Dimitri Verhulst, Elvis Peeters en Hedwig Speliers niet ingestuurd. Bibliothele uitgaven, doorgaans in beperkte oplage gedrukt, komen lang niet altijd binnen, evenals nogal wat titels van andere meer marginale (niet professionele) uitgevers. Het juryrapport van 1997, geredigeerd door Herman de Coninck, meldt: 'enkele kleinere uitgeverijtjes, vooral uit Vlaanderen, sturen blijkbaar geen dichtbundels'.
- 9 Wim Brands en Guus Luijters (L.J. Veen), Hugo Pos (In de Knipscheer), Huub Oosterhuis (Dabar-

- Luyten), Johanna Kruit (De Bakermat), Els Hendrickx en Wim Urgel (De Roerdomp), Elise van der Woude (De Vlier), Lieve Desmet en Chawwa Wijnberg (Vita).
- 10 Onder andere van respectievelijk Brands en Luijters, en van Pos.
- 11 1993: 68, 1994: 94, 1995: 62, 1996: 67, 1997: 71, 1998: 59, 1999: 61, 2000: 74, 2001: 75.
- 12 Huub Beurskens, Pieter Boskma, Frans Budé, Hugo Claus, J.A. Deelder, F. van Dixhoorn, Arjen Duinker, Jacques Hamelink, Hubert van Herreweghen, Stefan Hertmans, Chris Honigh, Bart Jansen, Gerrit Kouwenaar, Gerrit Krol, Guus Luijters, Y. Né, Leonard Nolens, Kees Ouwens, L.F. Rosen, Gertrude Starink, Toon Tellegen en Marc Tritsman.
- 13 Maria van Daalen, Elisabeth Eybers, Theo Verhaar, Leo Vroman en Nachoem M. Wijnberg.
- 14 Hans Kilian en (Guillaume) Van der Graft.
- 15 In de bijlage zijn de genomineerde auteurs gecursiveerd. In 2001 zijn twee bundels van Gertrude Starink tezamen genomineerd.
- 16 Hierbij dient ook de status van de uitgever betrokken te worden die naar men mag aannemen invloed heeft op de reputatie van de auteur. Hans Kilian behoort met zes bundels tot de productiefste auteurs uit deze periode, maar is alleen uitgegeven bij op het oog marginale uitgevers zonder een echt poëziefonds als Katervoorde (driemaal), 't Prieeltje (tweemaal) en Van Moock. Bij Katervoorde publiceren drie andere dichters (hun enige bundel in de periode), bij de andere twee uitgevers is Kilian zelfs de enige auteur.
- 17 Factoren zijn, behalve de aandacht die de dichter kreeg in de literaire kritiek, de totale literaire carrière van een auteur, de verworven prijzen, zijn of haar deelname aan literaire festivals en andere optredens en de zogenaamde literaire nevenactiviteiten. Zie o.a. Janssen 1994.
- 18 Om misverstanden te voorkomen: er zijn vijf auteurs in de groep van auteurs met vijf bundels en deze groep heeft drie nominaties verworven. Uiteraard betekent dit niet dat een auteur uit deze groep een kans van zestig procent heeft om te scoren. Kijken we naar de auteurs met vijf bundels dan zijn maar twee auteurs genomineerd: Eybers en Vroman. Omdat Leo Vroman voor twee verschillende bundels is genomineerd komt het aantal nominaties voor deze groep op drie.
- 19 Zie hiervóór, noot 14.
- 20 De zogenaamde podiumpoëzie kan zich op een grote belangstelling verheugen op popfestivals en andere culturele manifestaties en lijkt een eigen (en omvangrijke) publieksgroep te hebben gecreëerd die niet of maar zeer ten dele samenvalt met de traditionele poëzielezer (= bundellezer). Een tijdschrift als *Pašionate* geeft op papier een indruk van dit qua mentaliteit en culturele codes andere circuit, dat ten opzichte van wat als het dominante literaire circuit geldt een (vooralsnog) marginale positie inneemt. Zie ook de bijdrage van Bertram Mourits, hiervóór opgenomen.
- 21 In het bestand is steeds het impressum van de bundel gevolgd. Bij Bert Bakker/Prometheus worden sommige bundels (19) onder de vlag van de eerste en andere (16) onder die van de tweede gesteld, zonder dat daar systematiek in te ontdekken valt (Emma Crebolders eerste bundel zit bij Prometheus en haar tweede bij Bert Bakker. Iets vergelijkbaars zien we bij Boskma: een keer Bakker, twee keer Prometheus.) In tabel 2 is Bert Bakker/Prometheus als één uitgever beschouwd. Nijgh & Van Ditmar en Athenaeum, Polak & Van Gennep, die tot de Queridogroep behoren, zijn echter apart gehouden omdat deze aparte fondsen hebben met een eigen verantwoordelijke uitgever (Vic van de Reijt en Mark Pieters) en een eigen profiel.
- 22 Om precies te zijn: 44,05%.

- 23 67,19%.
- 24 Vgl. Van Krevelen 2002, p. 21, die spreekt over 'dichters, die hun werk meestal slechts in enkele hondertallen (en zelden in duizenden) verkocht zien'.
- 25 Inclusief twee uitgaven met impressum Meulenhoff/Kritak en een met Meulenhoff/Manteau.
- 26 Zie hiervóór, noot 21.
- 27 Inclusief een uitgave met impressum Icarus/Manteau.
- 28 Zie hiervóór, noot 21.
- 29 Zie hiervóór, noot 21.
- 30 Van Gennep behoort tot de uitgevers nummer 35-49 die twee bundels hebben geproduceerd. De uitgever is apart vermeld omdat een nominatie is verworven.
- 31 Hugin & Mugin behoort tot de uitgevers nummer 50-88 die een bundel hebben geproduceerd. De uitgever is apart vermeld omdat een nominatie is verworven (voor Ouwens' *Van de verliezer en de lichtbron*, een bibliofiele pre-uitgave van (een deel van) de bundel die een jaar later in uitgebreide vorm bij Meulenhoff verscheen en opnieuw werd genomineerd). Onder de uitgevers met maar een bundel zitten veel uitgaven in eigen beheer. De VSB-lijst volgt het titelblad en vermeldt dan 'In eigen beheer' of een andere naam, bijvoorbeeld die van de auteur (zoals bij Schaalma).
- 32 Van de 45 genomineerde dichters heeft ongeveer de helft verhalend proza gepubliceerd.
- 33 Hoewel Hugo Verdaasdonk (1985) voor de periode 1975-1980 heeft vastgesteld dat er in Nederland sprake is van een 'massive orientation of buyers of literature towards narrative prose and the national literature', en dat de grote uitgevers hun boekenaanbod daarop afstemmen, beklemtonen literaire uitgevers herhaaldelijk het grote belang van poëzieuitgaven voor (de status van) hun fonds. 'Mijn fonds bevat veel kwetsbare titels: het uitgeven van poëzie bijvoorbeeld, levert doorgaans niets op', zegt bijvoorbeeld voormalig Arbeiderspers-directeur Ronald Dietz, 'maar het blijft de voedingsbodem voor de literatuur. Een literaire uitgever die geen poëzie meer uitgeeft, kan net zo goed ophouden'. (Geciteerd in M. van Hengel en B. Koopman 1997.) Uit gegevens van enkele uitgeverijen over de periode 1990-1995 blijkt het kwantitatieve aandeel van de Nederlandse nieuwe poëzieuitgaven (weliswaar niet alleen gewone bundels, maar ook bloemlezingen en andere speciale poëzieuitgaven) vergeleken met de nieuwe literaire proza-uitgaven (dus herdrukken uitgezonderd) niet te verwaarlozen: De Arbeiderspers 44 poëzie, 110 proza (21,8%); De Bezige Bij 55 poëzie, 163 proza (27,2%); Meulenhoff 35 poëzie, 188 proza (17,3%); Querido 68 poëzie, 95 proza (33,7%). (Gegevens ontleend aan Van Engen 2002, p. 26.)
- 34 Vgl. bijvoorbeeld Bourdieu 1993, p. 29-73, 273-279.
- 35 De laatste twee kolommen vermelden het aantal winnende bundels gerelateerd aan het totaal aantal bundels uit elk fonds en het quotiënt van aantal nominaties en aantal winnaars.
- 36 Zie hiervóór, noot 31.
- 37 In het juryrapport van de VSB Poëzieprijs 1996 staat bijvoorbeeld het volgende: 'Het *dagjesdier* van Patty Scholten is een bundel waarvan een aantal verzen de schijn zou kunnen wekken dat we hier met "light verse" te maken hebben, en niet meer dan dat. Maar de beste sonnetten uit deze bundel bieden meer dan vermaak.' En: 'Haar gedichten hebben zonder uitzondering de aanstekelijkheid die men van "light verse" verwacht, maar dikwijls zijn haar beelden ontroerend eerder dan amuse-rend'.

- 38 Het eerst door Herman de Coninck. Het jaar 1997 werd samengesteld door T. van Deel, 1998 door Wiljan van den Akker, 1999 door Jozef Deleu, 2000 door Theo de Boer, 2001 door Geert Buelens.
- 39 Zoals ook blijkt uit het onderhavige themanummer.
- 40 Zie Van Boven 1996 en Vogel 2001.
- 41 Zie de bijdrage van Thomas Vaessens, hiervóór opgenomen.
- 42 De bundels van Marieke Jonkman, Laura van der Galiën en Stella Napels – zoals bekend door een man geschreven – heb ik geteld als door een vrouw geschreven.
- 43 Alleen het geslacht van Marijn Backer heb ik niet kunnen vaststellen.
- 44 Uit lopend promotieonderzoek naar het aandeel van vrouwen in de literatuur (poëzie, proza en essayistiek) van Lenny Vos blijkt dat voor heel de naoorlogse periode een dergelijke onevenredige verhouding kan worden aangetroffen, zij het dat in de jaren negentig het aandeel van vrouwen groeit.
- 45 Zie vooral: Brems 1999, Janssens en Kuipers 1999, en Van den Akker en Dorleijn 1999.
- 46 Vgl. de bijdrage hiervóór van Pieter van Dyck, waarin onder meer opmerkelijke verschillen in de literaire kritiek tussen Vlaanderen (gedomineerd door, veelal op poststructuralisme en het post-moderne georiënteerde, academici) en Nederland (eerder anti-academistisch te noemen) worden besproken.
- 47 Vgl. Brems 1999, p. 100, die stelt dat in de door hem onderzochte periode (1980-1994) de groeiende aandacht voor Vlaamse auteurs in de Nederlandse kritiek bijna volledig te danken is aan het feit 'dat steeds meer Vlamingen hun werk bij Nederlandse uitgeverijen onderbrengen'.
- 48 Zie hiervóór, noot 38.
- 49 De dominantie van Nederlandse fondsen in de nominaties kan overigens niet geweten worden aan een slechte vertegenwoordiging van Vlamingen in de jury. Van de 45 leden die er geweest zijn (inclusief dubbelbenoemingen) zijn er tien uit Vlaanderen, waarbij drie keer een Vlaming als voorzitter is opgetreden (een voorzitter kan meer inbreng hebben dan een gewoon lid).
- 50 Het juryrapport 1999 stelt ten onrechte: 'Bij de meeste jury's is het relatief gemakkelijk om de nominaties aan te wijzen en beginnen de moeilijkheden pas bij het vaststellen van die ene uiteindelijke winnaar of winnares'. Want behalve het juryrapport van 1997 gaan die van 1994, 1995, 1998 en 2001 expliciet in op de moeilijkheid van het nomineren. In de woorden voor juryvoorzitter Kees Fens: 'de vijf hebben het op zijn minst tegen vijf andere moeten opnemen'.
- 51 Een prijswinnaar kan gedurende zeven jaar na zijn laureaat niet meedingen naar de prijs. Genomineerd worden is wel toegestaan. Jury's gaan hier verschillend mee om (in 1996 wel een nominatie voor Beurskens (winnaar in 1995), in 2001 geen nominatie voor Esther Jansma (winnaar in 1999)). Hoe dan ook kan het feit dat een oud-winnaar, in dit geval Kopland (winnaar in 1998), de prijs niet kan krijgen het selectieproces beïnvloeden.
- 52 Een jurylid dat Krol in de eerste selectie niet had genoemd, deed dit wel bij de tweede. Een ander jurylid deed precies het omgekeerde, zodat het getal op 4 blijft.
- 53 Zie hiervóór, *mutatis mutandis*, noot 51.
- 54 Een jurylid die Wijnberg in de eerste selectie niet had genoemd, deed dit wel bij de tweede.
- 55 Ik dank Sandra van Voorst, Thomas Vaessens en Jos Joosten voor hun kritische opmerkingen, suggesties en aanvullingen. Overgebleven onvolkomenheden komen uiteraard voor mijn rekening.