

Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging

Dirk de Geest en Stefaan Evenepoel

bron

Dirk de Geest en Stefaan Evenepoel, *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Ontstaan, doorbraak en profilering van een literaire beweging*. Themanummer van *Spiegel der Letteren* 34 (1992).

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/gees003nieu01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Themanummer

**Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen
Ontstaan, doorbraak en profilering van een
literaire beweging**

Dirk De Geest (N.F.W.O. / K.U.Leuven)

Stefaan Evenepoel (P.H.V.T. / U.Gent)

Inleiding

Aan het eind van de jaren zestig wordt de poëzie in Vlaanderen nog steeds gedomineerd door enerzijds de gevestigde traditionele dichters en anderzijds de talrijke erfgenamen van het experiment, verspreid over tal van kleine modernistische tijdschriften. Daartussen treft men, enigszins verloren in enkele marginale jongerentijdschriften (*Yang, Ruimten, Kreatief*), echter ook sporen aan van een nieuw type van poëzie, waarin de nadruk eerder ligt op de directe werkelijkheid en op de geslaagde communicatie met de lezer dan op de subjectiviteit van de dichter en de taal als een autonome structuur. Wanneer in de zomer van 1970 Lionel Deflo, literair criticus en hoofdredacteur van *Kreatief*, een poging onderneemt om die aanzetten tot een nieuwe poëzie-opvatting te bundelen en te structureren, brengt hij in één klap een nieuwe literaire beweging tot stand. De Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen is zonder meer een feit.

In dit essay willen wij het ontstaan, de doorbraak en de profilering van die Nieuw-realistische poëzie in kaart brengen. Daarbij steunen wij ons niet zozeer op de literaire teksten zelf, maar hoofdzakelijk op de communicatie daarrond: het circuit van de tijdschriften, de literaire kritiek, de programmaverklaringen en de polemiek, allerhande literaire manifestaties... Centraal staat de vraag hoe geleidelijk aan een concept ‘Nieuw-realisme’ ontstaat - zij het lang niet steeds onder die naam -, dat gaandeweg geassocieerd wordt met een cluster van samenhangende kenmerken en met welbepaalde teksten en auteurs. Daarbij loopt geen volstrekt organische lijn vanaf het prilste begin tot de verdere formulering en de uiteindelijke doorwerking van de poëtica. Integendeel, het betreft hier een uiterst complexe brok geschiedenis, met breukvlakken en onverklaarbare sprongen, die zich maar moeizaam laat registreren.

De reconstructie van die Nieuw-realistische poëtica - een geheel van uitspraken over de aard en de functie van de poëzie en de strategieën die daarbij het best gehanteerd worden - vormt het eigenlijke onderwerp van deze studie. In een eerste hoofdstuk bestuderen wij de cruciale *Kreatief*-documentatie van Lionel Deflo.

In welke mate is hier sprake van een nieuwe literaire beweging, en hoe wordt die gesitueerd en gekarakteriseerd? Na dit kristallisatiepunt gaan wij een stap terug in de geschiedenis en proberen enkele facetten van de voorgeschiedenis te traceren: de gewijzigde literaturopvatting in enkele tijdschriften, het verband met bepaalde tendensen in de schilderkunst... In het derde hoofdstuk wordt het geleidelijke ontstaan van een ‘Nieuw-realistisch’ bewustzijn geschetst, via enkele aarzelende en deels nog impliciete aanzetten. Vervolgens komen de eigenlijke uitbouw van een Nieuw-realistisch programma en de verdere institutionele inbedding van de Nieuw-realistische beweging aan bod. Die benadering van binnenuit wordt vervolgens aangevuld met een onderzoek naar de tegenstand die de Nieuw-realistische poëtica, voornamelijk in postexperimentele kringen, heeft opgeroepen. Ten slotte gaan wij na op welke wijze het concept ‘Nieuw-realisme’ de literatuurgeschiedenis is ingegaan.

Onze studie kan bijgevolg beschouwd worden als een poging om de discursieve situatie rond het Nieuw-realisme in Vlaanderen te reconstrueren. Daarbij gaat het om een extern-poëticaal onderzoek, dat bewust beperkt blijft tot poëticaal-relevante uitspraken en metaeksten. De poëtische produktie zelf blijft systematisch buiten beschouwing, en ook de receptie van de afzonderlijke Nieuw-realistische dichters komt nauwelijks aan bod. Al evenmin wordt de Nieuw-realistische beweging hier kritisch beoordeeld op haar uitgangspunten of haar literaire produktie; een dergelijke evaluerende aanpak strookt niet met onze reconstructieve benadering, die in de eerste plaats waardeoordelen wil beschrijven en verklaren in plaats van zelf dergelijke selectiemechanismen te hanteren. Bijgevolg is met dit dossier het laatste woord over het Vlaamse Nieuw-realisme geenszins gezegd. Niettemin hopen wij dat dit essay een vrij accuraat beeld ophangt van de wijze waarop het Nieuw-realisme als literaire beweging in Vlaanderen stapvoets is ontstaan, vaste voet heeft gekregen in het literaire systeem en zelfs een eigen plaats in de literatuurgeschiedenis heeft verworven¹.

1 Voor hun kritische lectuur van het manuscript bedanken wij Hugo Brems, Lut Missinne en Lionel Deflo en Gerd Segers, Nieuw-realistische protagonisten van het eerste uur. Wij hebben in de citaten de oorspronkelijke spelling - met de ortografische inconsequenties van de jaren zestig en de talrijke aperte spellingsfouten in *Morgen* - zoveel mogelijk gehandhaafd.

1. Het *Kreatief*-dossier: de Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen van binnenuit bekeken

In feite is in Vlaanderen pas echt sprake van een Nieuw-realistische poëzie, wanneer de criticus Lionel Deflo in het najaar 1970, als een speciaal themanummer van zijn tijdschrift *Kreatief*, de documentaire bloemlezing *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen* laat verschijnen. Dit dossier heeft tegelijk een anthologische en een programmatische inslag. Enerzijds wordt hier het creatief werk van een negental jonge dichters voorgesteld en als ‘Nieuw-realistisch’ gekarakteriseerd. Anderzijds wil het *Kreatief*-nummer uitdrukkelijk ook het Nieuw-realisme als een literair-poëtische stroming in Vlaanderen propageren en profileren. Daartoe wordt een apologetische inleiding van Deflo ingelast en krijgen alle deelnemende dichters uitvoerig de gelegenheid om hun poëtische uitgangspunten toe te lichten.

Zowel de programmatische bedoeling van het *Kreatief*-dossier als het literairhistorische belang ervan maken de bloemlezing tot een geschikt aanknopingspunt voor een eerste schets van de Nieuw-realistische uitgangspunten. Daarom onderzoeken wij in dit eerste hoofdstuk de wijze waarop de Nieuw-realistische poëzie op dat cruciale ogenblik, zowel door de criticus Deflo als de door hem aangezochte dichters, wordt opgevat.

Het belang van Deflo's documentatie als vernieuwende impuls kan eigenlijk pas ten volle begrepen worden tegen de achtergrond van de totale literaire situatie in Vlaanderen aan het eind van de jaren zestig. Bij gebrek aan een exhaustieve studie van die periode beperken wij ons tot een paar globale opmerkingen².

Algemeen kan men stellen dat er rond 1970 voor de poëzie geen echt richtinggevend centrum meer is. Dit komt duidelijk naar voren in de wijze waarop de betreffende periode in literairhistorische

2 Voor meer gedetailleerde informatie in dit verband verwijzen wij naar het literairhistorische overzicht van Hugo Brems en Dirk De Geest in *Barbaar in mijn mond. Poëzie in Vlaanderen 1955-1965* (Leuven 1989, Acco) en in *Opener dan dicht is toe. Poëzie in Vlaanderen 1965-1990* (Leuven 1991, Acco).

overzichten wordt gekarakteriseerd. Paul van Aken kenschetst het heersende klimaat als een van ‘versplintering’³, en Hugo Brems spreekt van een ‘overgangstijd’, een aanduiding die hij als volgt nader toelicht: ‘Het hele poëziesysteem is in beweging, maar het is nog onduidelijk naar welke nieuwe ordening het op weg is’⁴.

Een dergelijke onstabiele indruk maakt ook het systeem van de literaire tijdschriften. Beperken wij ons tot de bibliografie van Roemans en Van Assche m.b.t. de Vlaamse literaire tijdschriften⁵, dan worden daar voor het jaar 1969 niet minder dan 28 tijdschriften vermeld. Voor 1970 zijn het er 24; ten opzichte van het voorgaande jaar zijn er acht tijdschriften weggevallen en vier nieuwe in de plaats gekomen. Meestal betreft het hier kleine, literairhistorisch vrij onbelangrijke en kortstondige (jongeren)periodieken. Naast enkele zuiver anthologische tijdschriften (bijvoorbeeld *Kruispunt-Sumier*), staan nogal wat van die periodieken een vaag experimentalisme voor. Dat op dat ogenblik de (post)experimentele poëzie nog steeds een aanzienlijk deel van de totale poëzieproductie voor haar rekening neemt, mag voorts ook blijken uit het feit dat Leopold M. van den Brande - een van de ‘erfgenamen van het experiment’⁶ en later een spilfiguur in het verzet tegen de Nieuw-realistische poëzie - in 1969 in 12 van de 28 tijdschriften, waaronder ook de latere Nieuw-realistische organen *Yang* en *Ruimten*, poëzie wist te plaatsen. Daarnaast valt op hoe ook tal van klassiek georiënteerde dichters in zekere mate gebruik maken van verworvenheden van de experimentele schriftuur.

Toch zijn er rond 1970 reeds sporadisch tekenen van vernieuwing merkbaar, al blijven die aanvankelijk nog occasioneel, intuïtief en weinig geprofileerd. Vooral in tijdschriften als *Yang* (1963-), *Ruimten* (1961-1973), *Kreatief* (1966-) en, in mindere mate, *Revolver* (1968-) merken wij - zowel in hun theoretische en kritische bijdragen als in de gepubliceerde poëzie - een geleidelijke accentverschuiving in de

3 Paul van Aken, *Letterwijs, letterwijzer. Een overzicht van de Nederlandse literatuur*. Brussel/Amsterdam 1979, Manteau, p. 203.

4 Hugo Brems, ‘De poëzie in Vlaanderen na 1916’. In: Anne Marie Musschoot e.a., *Literatuur. De twintigste eeuw*. Deurne 1983, Baart, (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, 9), p. 109.

5 Rob Roemans en Hilda van Assche, *Bibliografie van de Vlaamse tijdschriften. Reeks III: Vlaamse literaire tijdschriften vanaf 1969*. Hasselt 1970 -, Heidelberg.

6 Hugo Brems, ‘Als een weerbarstig anachronisme. De Nederlandse poëzie 1960-1980’. In: Hugo Brems, *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*. Antwerpen/Amsterdam 1981, Elsevier Manteau, p. 29.

richting van een meer toegankelijke en op de werkelijkheid gerichte lyriek.

Niet toevallig zijn het precies dichters uit deze tijdschriften die Lionel Deflo in de zomer van 1970, ‘in een soort van literatuur-politieke impuls’⁷, aanzoekt voor een themanummer van zijn tijdschrift *Kreatief*: Roland Jooris, Daniël van Ryssel, Patricia Lasoen, Jan Vanriet (allen *Yang*), Gerd Segers (*Revolver*), Luk Wenseleers, Herman de Coninck, Ludo Abicht (*Ruimten*), en Stefaan van den Bremt (*Kreatief*). Dit *Kreatief*-nummer (jrg. 4, nr. 3, oktober 1970), onder de titel *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen*, kent meteen een ruime publieke en kritische belangstelling. De tijdschriftaflevering is in een mum van tijd uitverkocht, en een uitgave ervan in boekvorm kent zelfs enkele herdrukken (1972, 1976³)⁸.

Blijkens zijn inleiding ziet Deflo zijn dossier als een voorzichtige poging ‘om tot een scherpstelling te komen inzake de situatie van een vernieuwende poëzierichting die pas de jongste jaren in Zuid-Nederland opgeld maakt’; hij verantwoordt zijn selectie door erop te wijzen dat de opgenomen dichters ‘allen in min of meerdere mate in eenzelfde mentale klimaatzone te situeren zijn’ (K. 79). In een poging om die rijkelijk vage situering enigszins te concretiseren, vroeg Deflo aan de betrokken dichters hun persoonlijke reactie op een vijftal vragen:

1. Het ontstaan van de nieuw-realistische richting in de Noordnederlandse poëzie kan m.i. grosso modo worden gesitueerd omstreeks 1958 met het tijdschrift *Barbarber* (Bernlef, Schippers, Buddingh'). De doorstoot kwam in *Gard Sivik*, met ingang van nr. 31, oktober 1963. Behoudens enkele uitzonderingen kwam hierop in Vlaanderen vrij laat aansluiting. Waaraan is dit te wijten?
2. Ontstond het Vlaamse nieuw-realisme (intussen nog op heel beperkte schaal weliswaar) onder invloed van de Noordnederlandse beweging? Of groeide het spontaan uit een gewijzigde houding t.o.v. de ‘realiteit’ (onder

7 Hugo Brems, ‘Als een weerbarstig anachronisme. De Nederlandse poëzie 1960-1980’. In: Hugo Brems, *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*. Antwerpen/Amsterdam 1981, Elsevier Manteau, p. 17.

8 Lionel Deflo, *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Een documentaire bloemlezing*. Brugge 1972, De Bladen voor de Poëzie. Verderop verwijzen wij naar het oorspronkelijke *Kreatief*-dossier als ‘K.’ en naar de latere boekuitgave als ‘D.’, telkens gevolgd door een cijfer dat de bladzijde aanduidt.

invloed van Pop Art b.v.)? Of is het evenzeer een reactie tegen de esthetische en hermetische ‘sakrale’ poëzie van de 50-ers-epigonen?

3. De experimentele poëzie van de 50-ers stond in een nauwe relatie met de toenmalige abstracte kunst. Onderken je in Vlaanderen ook parallellen tussen de zgn. ‘Nieuwe Visie’ in de plastische kunsten (ik denk aan Raveel, De Keyser, Willaert, Elias, Lucassen e.a.) en de nieuw-realistische poëzie? Hoezo?
4. Wat betekent poëzie voor je vandaag de dag? Je poëtische credo? Hoe verhoudt jouw poëzie zich tot de ‘werkelijkheid’? Welke impulsen zetten je aan tot het schrijven van het gedicht?
5. De nieuw-realistische poëzie wordt nogal eens tot de konsumptiepoëzie gerekend. Je mening hierover? (K. 84)

Bij het overlopen van deze vragen blijkt hoe zij blijkbaar tot doel hebben om de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie preciezer te omschrijven en te situeren, zowel intersystemisch, in relatie tot andere systemen (schilderkunst, werkelijkheid...), als binnen het systeem van de literatuur zelf (tegenover de Noordnederlandse Nieuw-realisten en de Vlaamse experimentelen...). Daarom is het aangewezen om na te gaan hoe de individuele dichters in hun antwoorden op Deflo's enquête die oriëntatie van de Nieuw-realistische poëzie opvatten en in hoeverre mate hun antwoorden in de inleidende programmatische schets van Deflo worden weerspiegeld.

1.1. Intersystemische situering van het Nieuw-realisme

In literatuuroverzichten en kritische beschouwingen over het Nieuw-realisme in het algemeen en het Vlaamse Nieuw-realisme in het bijzonder wordt doorgaans veel aandacht geschonken aan het verband tussen het poëtische systeem en dat van de plastische kunsten (vnl. de schilderkunst). In 1972, bij de boekuitgave van het *Kreatief*-dossier, ziet Deflo in een dergelijke interartistieke relatie zelfs ‘wellicht het meest eigene facet van de Vlaamse NRP’ (D. 20). In het oorspronkelijke tijdschriftnummer uit 1970 is daarvan nochtans nog niet zoveel te merken. Deflo zelf rept in zijn inleiding alvast met geen enkel woord over de hechte relatie. Integendeel, een citaat van Roland Jooris dat precies op die verwantschap betrekking heeft, wordt door hem geciteerd in een louter literaire context (K. 82). En bij de aanvang van Deflo's uiteenzetting wordt expliciet gesteld: ‘de

term nieuw-realisme heeft niks gemeen met het plastische Nouveau Réalisme, gelanceerd door de Franse poppropagist Pierre Restany' (K. 79).

Bekijken wij nochtans de vraagstelling van Deflo, dan valt op hoe de gehele derde vraag gewijd is aan een mogelijke verwantschap tussen de Nieuw-realistische poëzie en de zogenaamde 'Nieuwe Visie' uit de schilderkunst. Daarnaast is in de tweede vraag sprake van de Pop Art als een van de mogelijke inspiratiebronnen van het Nieuw-realisme. Niettemin moet men vaststellen dat blijkbaar niet alle dichters die plastische oriëntering even belangrijk en relevant vinden. Indicaties hiervan zijn wel het feit dat Ludo Abicht met geen woord over de schilderkunst rept - al hangt deze lacune mogelijk ook samen met het feit dat hij in die periode in het buitenland verblijft -, en dat een aantal anderen het niet nodig oordelen om de derde vraag afzonderlijk te beantwoorden.

Het valt trouwens op hoe, zowel in de vraagstelling van Deflo als in de antwoorden van de dichters, de Pop Art slechts zijdelings aan bod komt. Patricia Lasoen, Herman de Coninck en Jan Vanriet wijzen weliswaar op affiniteiten tussen het Nieuw-realisme en de Pop Art, maar die zijn dermate algemeen van aard dat men moeilijk van een concrete beïnvloeding kan gewagen. Het belang van de plastische stroming ligt voor hen veeleer in een algemene mentaliteit, een gewijzigde houding ten opzichte van de werkelijkheid waardoor aan het gewone object een groter belang wordt gehecht. Ook Luk Wenseleers erkent de invloed van de Pop Art, in die mate zelfs dat hij zijn eigen poëzie als 'poppoëzie' karakteriseert (K. 130). Hij wijst vooral op de 'nieuwe figuratie' van Pol Mara. Met diens werk was Wenseleers trouwens al geruime tijd vertrouwd. Mara leverde immers vanaf 1965 een respectabel aantal omslagen voor het tijdschrift *Ruimten* waarvan Wenseleers hoofdredacteur was, terwijl omgekeerd Wenseleers in zijn tijdschrift ruime kritische aandacht schonk aan de Pop Art in het algemeen en het werk van Mara in het bijzonder⁹.

9 De haast monomane bewondering van Wenseleers voor Mara treedt ook naar voren in Wenseleers' studie *De poëzie is niet meer van gisteren*, waarin een (overigens betwistbaar) historisch overzicht van het Nieuw-realisme wordt gegeven. Ook hier zijn drie van de vier illustraties in het boek aan het werk van Mara ontleend, hoewel de auteur in zijn inleiding zelf verwijst naar 'de illustraties van Pop Art en Nouveau Réalisme in dit boek'. Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren*. Nijhoff, Van Ostaijen en het nieuw-realisme. Leiden 1972, A.W. Sijthoff, (Literaire verkenningen), p. 18.

Het meest diepgaand wordt het fenomeen van de Pop Art evenwel behandeld in de bijdragen van Roland Jooris en Stefaan van den Bremt. Jooris ziet in de Pop Art - die hij verbindt met de Minimal Art en met de New Abstraction -, vooral dan in de mentaliteit daarvan, zelfs een van de belangrijkste invloeden op zijn poëzie: ‘meer [...] dan [...] eenderwelke literaire stroming’. Hij onderstreept vooral de openheid van de Pop Art, in tegenstelling tot het Franse Nouveau Réalisme, dat hij beschouwt als ‘te esthetisch (ja, zelfs een Spoerri!), te kubistisch zou ik bijna durven zeggen’ (K. 85). Van den Bremt van zijn kant bekritiseert de dubbelzinnigheid van veel Pop Art-kunst die, ondanks het ogenschijnlijke aanwenden van vervreemdingstechnieken, vaak niet meer is dan een loutere weerspiegeling van de cultuur en de consumptiemaatschappij; op grond hiervan wijst hij het plastisch werk van kunstenaars als Mara en Raysse af, precies die schilders die nochtans door Wenseleers in *Ruimten* als leidende figuren van de nieuwe kunst worden gepropageerd¹⁰.

Meer aandacht dan de Pop Art krijgt in Deflo's vraagstelling het fenomeen van de ‘Nieuwe Visie’. Oorspronkelijk in 1965 door Roland Jooris gelanceerd om Raveels wijze van omgaan met de werkelijkheid te karakteriseren, wordt de term ‘Nieuwe Visie’ later vooral in verband gebracht met de schilders die samenwerkten aan het veelbesproken Beervelde-project: Roger Raveel, Etienne Elias, Raoul de Keyser en de Nederlander Reinier Lucassen. In ruimere zin wordt de term ‘Nieuwe Visie’ daarnaast aangewend voor alle plastische kunstenaars die een gelijkaardig streven als dat van Raveel voorstaan, een diepgaande integratie van werkelijkheid en kunst. In die zin worden ook o.m. Antoon de Clerck, Joseph Willaert en Roger Wittewrongel tot de ‘Nieuwe Visie’ gerekend.

Uit deze korte historische noot komt reeds de belangrijke rol van Jooris als kritische begeleider van de ‘Nieuwe Visie’ naar voren, een gegeven waarop verschillende van de door Deflo aangezochte dichters (Van Ryssel, Vanriet, Segers, De Coninck) de aandacht vestigen: ‘Door zijn jarenlange contacten en samenwerking met deze schilders van de “Nieuwe Visie” is hij van ons allemaal dan ook het

10 In zijn artikel ‘Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens’ (In: *Ruimten*, jrg. 5, nr. 20, eind 1966, p. 23) rekent Wenseleers het werk van Pol Mara en Martial Raysse, samen met dat van Gerhard Richter, tot de ‘volmaaktste réussites’ van ‘de nieuwe, universele realistische schilderkunst’.

best geplaatst om deze vraag het grondigst te beantwoorden' (Van Ryssel, *K.* 96). In zijn eigen antwoord omschrijft Jooris het wezen an de 'Nieuwe Visie', onderkent hij de belangrijkste parallellen met de Nieuw-realistische dichtkunst en spreekt van 'zeker een invloed [...] op bepaalde nieuwe dichters in Vlaanderen en in ieder geval op mij' (*K.* 86).

Voor de andere door Deflo geselecteerde dichters is een dergelijke nauwe interactie echter niet zo vanzelfsprekend. De *Ruimten* -dichters (Wenseleers, De Coninck, Abicht) reppen bijvoorbeeld met geen woord over Raveel en de 'Nieuwe Visie', en Jan Vanriet beklemtoont vooral zijn eigen plastische activiteiten, 'aangezien mijn creativiteit als schilder intenser is dan deze als schrijver. Ik schilder overigens "poëtischer" dan ik schrijf...' (*K.* 115). Lasoen onderkent wel vaag analoge bedoelingen, zonder van een rechtstreekse beïnvloeding te willen spreken. Hetzelfde geldt voor Van den Bremt, die wel waardering heeft voor de problematische benadering van de werkelijkheid in Raveels werk; hij aarzelt echter om Raveel een Nieuw-realist te noemen en vraagt zich af of er überhaupt wel een Nieuw-realistische stroming in de schilderkunst bestaat. Van Ryssel van zijn kant apprecieert vooral 'de onbevangenheid, de ongekunsteldheid en de directe eenvoud van hun werk', maar voelt zich het sterkst aangetrokken tot het werk van Willaert, 'omdat zijn manier van waarnemen het meest met de mijne samenvalt, en omdat de helderheid van zijn schildertechniek om ongecompliceerde facetten van de werkelijkheid uit te beelden het dichtst mijn manier van schrijven benadert' (*K.* 96). Gerd Segers ten slotte ziet (achteraf?) wel wat in het werk van Elias ¹¹.

Die sterk individuele interesse voor bepaalde tendensen in de plastische kunsten wordt enigszins weerspiegeld in de wijze waarop het oorspronkelijke *Kreatief*-dossier is geïllustreerd. De bijdragen van Lasoen, Segers, De Coninck worden niet voorzien van illustraties. Van Ryssels antwoord wordt uiteraard opgeluisterd met twee illustraties van Joseph Willaert; Wenseleers krijgt tweemaal Pol Mara, Vanriet tweemaal Vanriet en Jean Bilquin (omdat hij de enige

11 Opmerkelijk is wel dat Gerd Segers de term 'Nieuwe Visie' blijkbaar niet opvat als een eigennaam, maar als een soortnaam. Zo schrijft hij: 'Anno 1970 leunt de nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen inderdaad aan bij de schilderkunst, die de nieuwe visie op de realiteit uitbeeldt' (*K.* 124). Dit fragment bleef overigens in de boekuitgave achterwege.

was die hem vermeldde). Jooris gaat vanzelfsprekend vergezeld van Roger Raveel; De Keyser, Lucassen en Elias ontbreken in de illustraties.

Uit deze summiere beschouwingen komt alvast naar voren dat men - in tegenstelling tot wat de meeste literatuurgeschiedenissen willen doen geloven - niet kan spreken van een hechte relatie tussen schilderkunst en poëzie bij de Vlaamse Nieuw-realisten als zodanig. In werkelijkheid zijn slechts enkelen van hen plastisch georiënteerd; opvallend zijn vooral Jooris' betrokkenheid bij de schilders van de 'Nieuwe Visie' en Wenseleers' interesse voor de Pop Art, en dan meer speciaal het werk van Mara. Bij de andere dichters is die interartistieke gerichtheid veel minder frappant en vaak niet meer dan een kwestie van vrij toevallige en oppervlakkige contacten. Het is niet eens uitgesloten dat de vraagstelling van Deflo - die een dergelijke verband assumeert - in dit opzicht normerend heeft gewerkt.

Achteraf gezien moet men trouwens vaststellen dat de Pop Art nauwelijks produktief is gebleken voor het Vlaamse Nieuw-realisme (dat in tegenstelling tot Nederland). De invloed ervan bleef van meet af aan beperkt tot Luk Wenseleers en het tijdschrift *Ruimten*, dat overigens vrijwel gelijktijdig met het *Kreatief*-dossier van Deflo van het toneel verdween. Van meer belang voor de Nieuw-realistische poëzie was ongetwijfeld de 'Nieuwe Visie', al speelden ook hier individuele contacten een niet te onderschatten rol. Centraal staat daarbij de plastische gerichtheid van Roland Jooris, hoewel ook andere Nieuw-realisten - de *Ruimten*-dichters uitgezonderd - bepaalde van hun werken door de schilders van de 'Nieuwe Visie' lieten illustreren.

1.2. Intrasystemische situering van het Nieuw-realisme

Bekijken wij vervolgens de plaats die binnen het literaire systeem zelf aan het Nieuw-realisme wordt toegekend, dan valt op hoe de door Deflo aangezochte jonge dichters nagenoeg unaniem¹² hun werk oriënteren tegen de achtergrond van de (post)experimentele poëzie, die als dominante maar betwiste stroming sterk negatief wordt geprofileerd. Jooris beschrijft het heersende klimaat in de Vlaamse literatuur bijvoorbeeld als 'nog altijd een klimaat van

12 Ook in dit opzicht vormt Abicht, wellicht door zijn verblijf in het buitenland, een opvallende uitzondering.

Zwaarwichtigheid, Ernst, Grote Denkbeelden' (K. 85); Lasoen heeft het over 'steriel geworden hermetisme' (K. 105), Van Ryssel over 'vaak inhoudsloze woordakrobatiek' (K. 96) en Segers over 'het vormesteticisme der labodichters en taalchirurgen' (K. 124). Vanriet lijkt daarentegen vooral de traditionele dichters te viseren, als hij schrijft: 'De Vlaamse dichter moet zich houden bij een metafysische brij. Hij streeft reikhalzend naar een voetschabel van "eeuwigheidspoëzie", en klautert omhoog langs poreuze wanden die hij Beeld en Ritme en Rijm heet' (K. 114). En Wenseleers verruimt dat ongenoegen zelfs tot 'elke romantische, wereldvreemde, metafysisch gerichte poëzie' (K. 130). Waar het uiteindelijk in al deze citaten om gaat, is het verwijt dat de band tussen gedicht en werkelijkheid, kunst en leven, is doorgesneden. Daaruit resulteert veelal een uitsluitend nog op de taal gerichte vorm van poëzie, die vaak ontaardt in een puur associatief en hermetisch spel met woorden, dat zich enkel nog richt tot een erg beperkt publiek van ingewijden en gelijkgestemden. Dezelfde poëtische impasse wordt door Deflo in zijn inleiding eveneens in sterk polemische bewoordingen gesteld:

Was het gedicht door de Taalakrobaten, de Diepe Belijders, de Salonestheten en de Groot-Mogols van Het Woord niet gedoemd tot een geïsoleerd eeuwigheidsbestaan, los van het Leven. Bleef de Dichter dan een God in 't Diepst van Zijn Gedachten, hoogverheven boven de wormstekige sterveling? (K. 79)

Opmerkelijk genoeg geldt deze negatieve evaluatie geenszins de Vijftigers of de experimentele poëzie als dusdanig, maar is zij uitsluitend gericht tegen de postexperimentele epigonen. In dat verband worden evenwel nauwelijks namen genoemd¹³, mogelijk omdat dergelijke dichters te onbelangrijk geacht worden - als wij Van Ryssel (K. 96) en Vanriet (K. 114) mogen geloven -, vermoede-

13 Segers wijst in de aanvang van zijn antwoord wel op 'de afwezigheid van de nieuwrealisten op de lijst der laureaten van de recente poëziewedstrijden Meise, Heist a/Zee en Tielt. Enkel z.g. experimentele (?) dichters werden bekroond: Snoek, Van Maele, Vangansbeke, Korban en Hannelore. Toeval?' (K. 124). Die passage bleef echter in de boekuitgave van 1972 achterwege, evenals een fragment uit de inleiding waarin Deflo de kritiek van de neo-experimentele dichter Leopold M. van den Brande op het Nieuw-realisme citeert en weerlegt (K. 82). Wel bewaard is een negatieve opmerking van De Coninck over 'de vroegere poëzie van een Marcel van Maele' (K. 140). Vermoedelijk moet men nog in Van Ryssels 'genezen van woordschurft' (K. 97) een kritische allusie lezen op de experimentele dichtbundel *Woordschurft* (1953) van Adriaan de Roover.

delijk ook omdat richtinggevende figuren en modellen ontbreken. Herhaaldelijk wordt wel in lovende termen gesproken over of geciteerd uit het werk van Hugo Claus, Paul Snoek, Remco Campert en, in mindere mate, Leo Vroman en Simon Vinkenoog. Het gaat zelfs zover dat een aantal modellen voor de nieuwe poëzie precies ontleend worden aan hun werk. Zo wordt ‘de barokke Claus’ (Lasoen, *K.* 108) meermaals als een gangmaker van de Nieuw-realistische poëzie vermeld en geprezen, zij het met zijn meer extraverte teksten. Wenseleers kent bijvoorbeeld, hierin bijgetreden door De Coninck, een groot belang toe aan het gedicht ‘Bericht aan de bevolking’¹⁴; en Vanriet prijst de ‘mooie *Suite flamande*’ (*K.* 114). Bij de boekuitgave in 1972 zal Deflo daarenboven, zij het niet zonder enige ironie, verwijzen naar de recente bundels *Van horen zeggen* (1970) van Claus en *Gedichten* (1971) van Snoek¹⁵:

En dat tenslotte ook nog andere dichters inmiddels nieuw-realistisch lont geroken hebben, zij het *Van horen zeggen*, zij het vanwaardanook bevestigt nogmaals dat zij een fijne neus hebben, en het kan de kommunikabiliteit van hun *Ged(r)ichten* maar ten goede komen... (*D.* 9)

Maar zelfs ten opzichte van het als epigoon en verstarde ervaren postexperimentalisme kan men bij de Nieuw-realistische dichters moeilijk van een bewuste of georganiseerde oppositie gewagen. Verscheidenen onder hen (Jooris, Van Ryssel, Vanriet, Segers) wijzen trouwens uitdrukkelijk op het feit dat zij zelf geleidelijk aan evolueerden van een vaag experimentalisme naar een meer open, op de werkelijkheid betrokken dichterschap. En Lasoen ziet zelfs geen tegenspraak in het feit dat zij, benevens Nieuw-realistische verzen, ook nog surrealistische verzen blijft schrijven (en trouwens naar Deflo heeft opgestuurd!).

14 In ‘Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens’ had Wenseleers het reeds programmatisch over ‘Bericht aan de bevolking’ als ‘hét grote meesterwerk’ in de richting van een nieuwe kunst. En hij voegde hieraan toe: ‘Helaas bleef dit gedicht totnogtoe een unieke uitzondering in zijn oeuvre.’ Luc Wenseleers, ‘Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens’. In: *Ruimten*, jrg. 5, nr. 20, eind 1966, p. 22.

15 Niettemin oordeelde Deflo het in 1972 nodig om in voetnoot te wijzen op het marginale karakter van dergelijke toegankelijke en geëngageerde teksten binnen het totale oeuvre van de betrokken auteurs: ‘Hier kan allicht worden aangevoerd dat zowel Hugo Claus in *Bericht aan de bevolking* (1962) als Paul Snoek in *De heilige gedichten* (1959) reeds een soort poëzie publiceerden die wel verwantschap vertoont met de huidige NRP. Zoals uit latere bundels is gebleken, waren deze gedichten echter vooral aktualiteitspoëzie en hadden zij met een radikale mentaliteitsverschuiving slechts weinig te maken.’ (*D.* 23)

Mede op grond van dit eigen experimentele verleden wordt ook het Noordnederlandse Nieuw-realisme - geconcentreerd rond tijdschriften als *Barbarber*, *Gard Sivik* en *De Nieuwe Stijl* - niet echt als een richtinggevend model ervaren. Jooris en Wenseleers betwisten trouwens de impliciete vooronderstelling van Deflo's eerste vraag, als zou het Vlaamse Nieuw-realisme na en als gevolg van het Nederlandse zijn ontstaan. Jooris schrijft onomwonden: 'Er zijn in Vlaanderen sedert enkele jaren mensen met een op de werkelijkheid geaxeerde poëzie bezig. [...] Gebrek aan contact, aan groepering, aan verdedigers heeft een officiële bekendheid van deze poëzie in de weg gestaan' (K. 85). En Wenseleers stelt van zijn kant dat de eerste echte Nieuw-realistische bundels in het Noorden pas na 1963 zijn gepubliceerd, dus na Claus' optreden in Hotel Krasnapolsky met 'Bericht aan de bevolking': 'Wij komen helemaal niet achteraan gepikkeld' (K. 130).

De andere dichters lijken toch wel aan het Nederlandse Nieuw-realisme een zekere chronologische en logische prioriteit toe te kennen, zij het dat de impact ervan enigszins wordt gerelativeerd. Zo wordt herhaaldelijk onderstreept dat men in Vlaanderen toch pas laat met het Nederlandse Nieuw-realisme kennis heeft gemaakt. Met betrekking tot die voorgeschiedenis blijken de *Ruimten* -dichters en Patricia Lasoen het best geïnformeerd. Bij de eersten speelt ongetwijfeld het feit mee dat *Ruimten*, als interuniversitair blad, ook redactionele medewerking had in Nederland (Wim Gijsen), bij Lasoen allicht eveneens haar universitaire vorming en haar licentiaatsverhandeling over *Kommunikatie als kernprobleem in de moderne poëzie*. Ook wordt het Nederlandse Nieuw-realisme op een vrij afstandelijke wijze benaderd; er worden nauwelijks namen van dichters of specifieke gedichten vermeld, en de anonieme informatie-poëzie van *De Nieuwe Stijl* wordt ronduit afgewezen. Minder negatief staat men tegenover de mildere poëzie rond *Barbarber* (met dichters als Bernlef en Buddingh'); en het is typerend dat De Coninck zijn voorkeur uitspreekt voor randfiguren als Rutger Kopland, Adriaan Morriën en Leo Vroman, dichters die vele jaren later in zijn essays over poëzie zullen figureren.

Over het algemeen wordt echter vooral het oorspronkelijke karakter van het Vlaamse Nieuw-realisme beklemtoond. Die eigenheid zou daarin bestaan, dat in de poëzie meer ruimte wordt gelaten voor een persoonlijke inbreng die zowel romantisch als geëngageerd

van inslag kan zijn; of, zoals Jooris het stelt, het Vlaamse Nieuw-realisme is ‘warmer, gevoelsmatiger, volker’ dan het Nederlandse (K. 85). In dit opzicht zijn overigens enkele wijzigingen in de inleiding van Deflo bij de boekuitgave, twee jaar later, opvallend. Waar oorspronkelijk het ‘vrijwel programmatische gedicht’ (K. 80) ‘Opening van het visseizoen’ van de Nederlandse *Barbarber*-dichter K. Schippers als model voor de Nieuw-realistische poëtica werd geciteerd, duiken in de boekeditie enkel nog autochtone Vlaamse modellen op; hiervan zijn later vooral de aanvangsstrofen van Van den Bremts ‘Bodemonderzoek’ en het korte vers ‘Minimal’ van Jooris in de secundaire literatuur veelvuldig als typisch Nieuw-realistische teksten geciteerd. Tevens valt op hoe nagenoeg de helft van Deflo's nieuwe inleiding (zes bladzijden) wordt gereserveerd voor een paragraaf over ‘de eigenheid van de Vlaamse NRP’ (D. 15-21), terwijl die kwestie in het oorspronkelijke tijdschrift dossier slechts zijdelings werd belicht.

Tot slot passen hier nog enkele opmerkingen over de mogelijke invloed van geïmporteerde of vertaalde buitenlandse literatuur op het Nieuw-realisme. Hoewel een dergelijke vraag door Deflo niet uitdrukkelijk werd gesteld, wijzen een aantal dichters toch op het belang van buitenlandse voorbeelden voor hun poëzie. Toch ligt ook hier de kwestie veeleer individueel. De *Yang*-dichters Van Ryssel en Jooris reppen bijvoorbeeld met geen enkel woord over buitenlandse voorbeelden, evenmin als Segers. Voor *Yang* lag dat in de lijn van de verwachtingen; het tijdschrift was immers van bij de aanvang regionaal getint en begon pas in de jaren zeventig met de publikatie van buitenlandse poëzie in vertaling. *Revolver* daarentegen had reeds eerder buitenlandse avantgardeliteratuur opgenomen¹⁶, maar blijkbaar werden deze teksten niet echt ervaren als richtinggevende exponenten van een Nieuw-realistische lijn.

Bij de andere dichters speelt buitenlandse literatuur, al dan niet in vertaling, een explicietere rol. Lasoen maakt in haar antwoord gewag van de modernistische Angelsaksische poëzie van onder meer William Carlos Williams en Marianne Moore (waarvan zij ook het

16 Zo was er nog in het nummer van winter/lente 1970 - het laatste nummer vóór het *Kreatief* - dossier - aandacht voor de Italiaanse avantgarde (*Revolver*, jrg. 2, nr. 5-6, winter/ lente 1970, p. 2-14), terwijl voorheen (jrg. 1, nr. 4) al poëzie van o.m. George Andrews werd gepubliceerd.

belang voor de *Barbarber* -dichters onderstreept), en zij ziet in dat type poëzie zelfs een beslissend gegeven: ‘Ik denk dat het Nieuw-realisme in Nederland opgang heeft gemaakt omdat de dichters daar meer contact hadden met de buitenlandse en vooral met de Angelsaksische poëzie’ (K. 105). Diezelfde interesse voor de modernistische Amerikaanse literatuur spreekt ook uit de antwoorden van de *Ruimten* -dichters Wenseleers en De Coninck; van doorslaggevend belang is bij hen wellicht de tweetalige bloemlezing *Adam & Eva & de stad. Amerikaanse poëzie van de 20e eeuw*, die Wenseleers in 1966 samenstelde en waaruit een aantal vertalingen eerder in *Ruimten* waren gepubliceerd¹⁷. Daarnaast verwijzen zij ook naar de dichters van de ‘Liverpool Scene’ of de zogenaamde ‘Mersey Sound’ (Adrian Henry, Roger McGough, Brian Patten). Ten slotte maakt Wenseleers nog melding van een heterogeen gezelschap van dichters die vooral opvallen door hun uitgesproken sociaal en politiek engagement: Pablo Neruda, Nazim Hikmet, Jacques Prévert en Bertolt Brecht. Nagenoeg dezelfde namen figureren ook bij Abicht, Van den Brecht en (zij het meer zijdelings) De Coninck; aan hun werk werd trouwens aandacht besteed in *Ruimten* en/of *Kreatief*. In dit opzicht is toch wel opvallend dat Deflo in zijn inleiding bij het *Kreatief*-dossier weliswaar melding maakt van de beide Angelsaksische componenten - weliswaar eerder als buitenlandse parallellen van de Nieuw-realistische poëzie dan als concrete invloeden -, maar de impact van de geëngageerde dichters geheel over het hoofd ziet; nochtans vertegenwoordigen zij een niet onbelangrijke subgroep binnen ‘zijn’ Vlaamse Nieuw-realist.

‘Uit deze situering binnen het literaire systeem kunnen wij besluiten dat de door Deflo aangezochte dichters allereerst de eigenheid van hun werk beklemtonen. Het Vlaamse Nieuw-realisme is in hun ogen niet zozeer ontstaan onder invloed van buitenlandse of binnenlandse literaire voorbeelden - al wordt de stimulerende rol daarvan, in wisselende verhouding, wel onderkend -, maar vooral tengevolge van een organische evolutie in de eigen poëtica. Daarom ook valt, zowel in de antwoorden van de dichters als in de inleiding van Deflo, een sterke affirmatiedrang op waarbij vooral het eigen, onherleidbare karakter van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie wordt beklemtoond.

17 Luc Wenseleers, *Adam & Eva & de stad. Amerikaanse poëzie van de 20e eeuw*. Den Haag 1966, Bert Bakker/Daamen, (Ooievaarpockets, 211-212).

Toch lijkt het voorbarig om op grond daarvan van een echt homogeen periode- en groepsbewustzijn te gewagen. Hoewel de betreffende dichters allemaal wel hun poëzie als afwijkend herkennen en opzichte van de dominerende trends, vormen zij toch geen hechte groep, en al evenmin beschouwen zij zichzelf als echte Nieuw-realisten. Van Ryssel stelt in het oorspronkelijke *Kreatief*-dossier (K. 96) dat hij zijn eigen werk bij voorkeur ziet als ‘convitalistisch’ - een duidelijke verwijzing naar de programmatische visie van zijn tijdschrift *Yang* -, een niet onbelangrijke restrictie die echter in de uiteindelijke boekuitgave achterwege is gelaten. Lasoen ziet, zoals gezegd, geen graten in het feit dat zij terzelfder tijd Nieuw-realistische en surrealistische verzen schrijft:

Daardoor gaat wat ik op de andere vragen antwoordde i.v.m. ‘nieuw-realisme’, wat mezelf betreft, slechts gedeeltelijk op. Ik geloof sterk in de noodzaak aan communicatie [...], maar ik kan mezelf absoluut niet beperken tot deze ene soort poëzie [...]. Ik heb ook geen bepaalde voorkeur voor het ene genre boven het andere, al schijnen de meeste critici dat wel te hebben... (K. 106)

De Coninck zegt van zichzelf dat hij ‘tracht (met de nadruk op tracht) de voordelen van de esthetische poëzie te verbinden met de voordelen van het nieuw-realisme’ (K. 139), en hij twijfelt zowel aan het bestaan als aan het nut van een Nieuw-realistische beweging: ‘De grootste dichters vindt men echter niet in, maar naast die stromingen. Het Vlaamse nieuw-realisme? Vertel me eens wie je bedoelt, ik zie haast niemand’ (K. 140). Hetzelfde geldt in nog veel sterkere mate voor Van den Brecht: ‘Mag ik even een andere vraag stellen: bestaat er op dit ogenblik al een nieuw-realistische *stroming* in de Vlaamse poëzie, afgezien van enkele geïsoleerde gevallen?’ En enkele zinnen verderop heet het categorisch: ‘Vooreerst wens ik hoegenaamd niet aan mijn eigen poëtische produkten het etiket “nieuw-realistisch” mee te geven’ (K. 150). Wenseleers ten slotte heeft - een erfenis van zijn *Ruimten* -verleden - een voorkeur voor de term ‘pop-poëzie’, die hij blijkbaar als een bijna-synoniem van ‘Nieuw-realistisch’ hanteert.

Het kan dan ook niet anders, of Deflo moet in de aanvangszinnen van zijn inleiding zijn oorspronkelijke opzet wat relativeren en aanstippen dat het niet gaat om ‘1 klok, maar 9 klokken met 9 stemmen’ (K. 79), een eenheid in diversiteit die in de boekeditie met nog meer nadruk wordt verdedigd:

Herhaaldelijk heb ik nochtans beklemtoond dat het niet de bedoeling was op manifeste wijze een ‘school’ in het leven te roepen, noch het zgn. nieuw-realisme als enige en alleenzalmakende poëzierichting te proklameren, maar in hoofdzaak te wijzen op een veranderde mentaliteit, een gewijzigd poëtisch klimaat, waartoe precies deze dichters, elk op de hun eigen wijze, hebben bijgedragen. De ondertitel van het nummer was overigens ‘een dokumentatie’, niet ‘een manifest’. (D. 8)

Niettemin moet men, achteraf beschouwd, vaststellen dat het *Kreatief*-dossier van Lionel Deflo, alle reserves en nuanceringen ten spijt, een tijdlang als bijbel van de Nieuw-realistische poëzie heeft gefungeerd. Zulks hoeft trouwens niet te verbazen. Door zijn vrij genuanceerde vraagstelling slaagde Deflo er immers in om diverse marginale subgroepjes binnen de Vlaamse poëzie voor het eerst te verzamelen en onder één gemeenschappelijke noemer, als het Nieuw-realisme, te verenigen. Daarenboven werd met zijn instructieve inleiding een karakteristiek van het Vlaamse Nieuw-realisme aangereikt die - ook al gaat ze niet voor alle dichters in dezelfde mate op - zeer bruikbaar leek bij de beoordeling van de nieuwe poëzie, en vandaar in nagenoeg alle metateksten (recensies, polemieken, literairhistorische overzichten, schoolhandboeken) haar weg heeft gevonden. Ten slotte betekende het *Kreatief*-nummer ook voor de dichters zelf de aanzet tot een vrij kortstondige maar intensieve samenwerking, die een grotere produktiviteit en een bredere uitstraling tot gevolg had.

1.3. De uitgave van het *Kreatief*-dossier in boekvorm

Men kan trouwens argumenteren dat de latere boekuitgave van het *Kreatief*-dossier (1972) in een nog grotere mate tot die profilering en canonisering van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie heeft bijgedragen. Zo werd in het voorgaande reeds aangestipt hoe bepaalde weglatingen in de antwoorden van de dichters en bepaalde wijzigingen aan de inleiding niet onfunctioneel zijn geweest, doordat ze het totaalbeeld van programmatische homogeniteit onmiskenbaar hebben versterkt. Enkele dissonante plooiën zijn netjes gladgestreken (zoals het convitalisme van Van Ryssel en het marxisme van Abicht), en een aantal anekdotische gegevens (de uitdrukkelijke briefformules van Wenseleers en Abicht, de grapjes van Wenseleers, een speelse anekdote in de inleiding van Deflo) blijven achterwege. Op die

manier worden de teksten, nog meer dan vroeger, van hun uitgesproken gelegenheidskarakter (antwoorden op een informele enquête) ontdaan, waardoor zij duidelijker als poëtologische uitspraken met een manifestkarakter gaan functioneren.

Daarenboven worden de antwoorden van de dichters - oorspronkelijk gevolgd door een keuze uit hun poëtisch werk - nu netjes vooraan bij elkaar geplaatst, zodat tijdens de lectuur als het ware een tweedeling theorie/praktijk ontstaat. De inleiding van Deflo zelf is voorts aanzienlijk uitgebreid met onder meer een uitvoerige paragraaf over 'De eigenheid van de Vlaamse NRP' en een respectabel aantal citaten uit gelijkgestemde publikaties die in aansluiting bij het oorspronkelijke *Kreatief*-dossier verschenen. Merkwaardig is ten slotte ook dat drie dichters aan de bloemlezing worden toegevoegd omdat, aldus Deflo, 'Hun werk is niet alleen sterk doordrenkt van het nieuwe klimaat, ook kwalitatief rechtvaardigt het deze opname' (*D.* 9): Hedwig Verlinde, Hubert de Vogelaere en Johnie Verstraete (al wordt deze laatste door Deflo niet eens als nieuwkomer vermeld). Van Hedwig Verlinde wordt in extremis zelfs een poëtisch credo aan de antwoorden op de enquête toegevoegd, samen met een al even laattijdige 'brief' van de sympathiserende criticus Eugène van Itterbeek. Door al deze transformaties wordt de indruk versterkt dat dit dossier niet zomaar wat 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen' presenteert, maar veeleer 'de Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen', en dat de nieuw opgenomen dichters hun beste beentje voorzetten om alsnog op de trein van de beweging een plaatsje te bemachtigen¹⁸.

Anderzijds stelt men eveneens vast dat Deflo in de boekuitgave van zijn dossier herhaaldelijk pogingen onderneemt om het ogenschijnlijke manifestkarakter van het *Kreatief*-nummer te minimaliseren. Zo wordt de keuze van de betrokken dichters nog een stuk omzichtiger verantwoord dan in de oorspronkelijke versie:

Waarom nu bepaald déze negen dichters? Behoudens vanzelfsprekende individuele verschillen, achtte ik bij hen voldoende elementen aanwezig om ze *in een min of meer zelfde klimaatzone* te situeren (*D.* 8, cursivering van Deflo).

En wat verderop op dezelfde bladzijde wordt nogmaals bevestigd

18 Dat de term 'Nieuw-realisme' inderdaad meer en meer exclusief gereserveerd wordt voor de dichters uit Deflo's bloemlezing, mag voorts blijken uit het feit dat de terloopse vermelding van Eddy van Vliet als een van de Nieuw-realistisch schrijvende dichters (*K.* 81) in de boekuitgave wegvalt.

‘dat het niet de bedoeling was op manifeste wijze een “school” in het leven te roepen, noch het zgn. nieuw-realisme als enige en alleenzigmakende poëzierichting te proklameren’, of nog: ‘De ondertitel van het nummer was overigens “een dokumentatie”, niet “een manifest”’.

Daarnaast valt ook op hoe het inhoudelijke beeld van het Vlaamse Nieuw-realisme in de boekuitgave enigszins verschuift, doordat de gegeven profilering nog uitdrukkelijker wordt afgestemd op de *Yang*-dichters (Jooris, Van Ryssel en Lasoen), die blijkbaar op dat ogenblik (in 1972) als de meest representatieve vertegenwoordigers van de stroming worden beschouwd. In zijn nieuwe inleiding stelt Deflo in dit verband overigens expliciet:

Zo sluiten Daniël Van Ryssel, Roland Jooris, Patricia Lasoen e.a. wél dichter bij elkaar aan, dan b.v. Ludo Abicht, Luk Wenseleers, Stefaan Van den Brecht en Johnie Verstraete, die een meer expliciet sociaal-kritisch en wereldbeschouwelijk realisme nastreven en stricto sensu de enigszins vreemde eenden in de nieuw-realistische bijt uitmaken, maar terwille van mentale én formele overeenkomsten met de Yang- en Revolver-NRP geenszins terzijde kunnen worden gelaten. (*D.* 9)

Die relatieve veronachtzaming van de expliciet geëngageerde dichters in het licht van het Nieuw-realisme klinkt verderop door in de paragraaf over ‘de eigenheid van de Vlaamse NRP’, waar wordt gezegd: ‘Ook het sociaal engagement en de maatschappijkritiek die bij vrijwel alle Vlaamse nieuw-realistten in diverse gradaties aanwezig zijn, gebeurt meestal zonder stemverheffing. Het is een engagement *en sourdine*, dat schuilt onder de epidermis van het gedicht, subtiel, geraffineerd en vaak ironiserend’ (*D.* 19). En het voorbeeld dat op deze uitspraak volgt, is (alweer!) ontleend aan het werk van Jooris. Het spreekt voor zich dat een dergelijke karakterisering maar in geringe mate opgaat voor dichters als Abicht, Wenseleers, Van den Brecht en de in de boekuitgave geïntroduceerde Verstraete.

Op grond van dit alles kan men dan ook stellen dat zelfs die voorzichtige poging om het groeps karakter van de Vlaamse Nieuwrealisten, en het historische belang van de *Kreatief*-documentatie in dit opzicht, enigszins te relativieren, indirect toch ook weer een nog grotere canonisering en homogenisering van het begrip ‘Nieuw-realisme’ heeft in de hand gewerkt.

2. Enkele achtergronden van het Vlaamse Nieuw-realisme

Uit onze bespreking van het *Kreatief*-dossier is duidelijk gebleken hoe de Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen geenszins in het luchtledige is ontstaan, maar zowel door Deflo als door de betrokken dichters wordt ervaren als de voortzetting van een mentaliteit en een poëtica die zich reeds enkele jaren in de marge van het literaire systeem manifesteerden. In dit hoofdstuk willen wij nader ingaan op een tweetal aspecten van die voorgeschiedenis: enerzijds de literaire tijdschriften waaruit Deflo voor het themanummer van *Kreatief* ‘Nieuw-realistische’ dichters selecteerde, anderzijds de affiniteiten van die Nieuw-realistische poëzie met de schilders van de ‘Nieuwe Visie’.

2.1. De zgn. ‘Nieuw-realistische’ tijdschriften

Een vrij voor de hand liggende vraag waarop Deflo's documentaire bloemlezing nochtans geen afdoend antwoord biedt, is die naar de poëtische antecedenten van de aangezochte dichters. Zoals al eerder is aangegeven, heeft Deflo zijn Vlaamse Nieuw-realisten gerecruteerd uit een viertal reeds bestaande tijdschriften, die achteraf als dé Nieuw-realistische organen de literatuurgeschiedenis zouden ingaan: *Ruimten*, *Yang*, *Kreatief* en *Revolver*. Elk van die bladen heeft aanvankelijk zijn eigen wazige geschiedenis, met zijn eigen medewerkers en zijn specifieke poëtische accenten. Pas naar het eind van de jaren zestig ontwikkelen zij zich langzaam, en dan nog slechts tot op zekere hoogte, in de richting van een ‘Nieuw-realistisch’ poëticaal model. Daardoor blijft de selectie van Deflo in 1970 enigszins willekeurig, ook al baseert hij zich op de intuïtie van een zekere verwantschap. Tegelijk fungeert het veelbesproken *Kreatief*-dossier echter onmiskenbaar ook als een katalysator. Vanaf dan wordt de samenwerking tussen de tijdschriften en hun dichters immers voor korte tijd zeer hecht; hun positie in het literaire systeem wordt verstevigd en zij gaan een meer zelfbewuste Nieuw-realistische koers varen.

***Ruimten* (1961-1973)**

Ruimten is het oudste hier te vermelden tijdschrift. Oorspronkelijk werd het in 1961 opgericht door Luc (Lucien) Wenseleers, op dat ogenblik student Germaanse Filologie aan de RU Gent, als een ‘letterkundig inter-universitair tijdschrift’ dat aspirant-schrijvers een gelegenheid tot publiceren wilde bieden. Van een duidelijke poëtische profilering is op dat ogenblik blijkbaar nog geen sprake. Globaal kan men echter stellen dat de eerste jaargangen, zowel wat het creatieve werk als wat de kritische en essayistische bijdragen aangaat, gedomineerd worden door een aansluiting bij de heersende modernistische en (post)experimentele tendensen. Zo verschijnt in het eerste nummer een uitvoerige tekst van hoofdredacteur Wenseleers over ‘Het verschijnsel “Moderne Poëzie”’¹⁹, waarin hij probeert om met behulp van de theorieën van Teilhard de Chardin (aan wie ook de titel van het tijdschrift refereert) het wezen van de moderne poëzie te achterhalen. Wenseleers beschouwt het als de taak van de kunstenaar om de diepste en oorspronkelijkste zin van de dingen tot uitdrukking te brengen. Die visionaire en sterk cognitieve visie op het dichterschap wordt in tal van andere essays verder ontwikkeld, hoofdzakelijk aan de hand van vertegenwoordigers van het poëtische modernisme: Rilke, Eliot, Van Ostaijen en vooral Nijhoff. In dat verband worden ook verdedigers van het experiment aan het woord gelaten. Paul de Vree schrijft in de tweede jaargang een overzichtsartikel over ‘de structuur van de moderne poëzie’ - van Baudelaire en Mallarmé tot het Franse surrealisme, het brütisme en de lettristische poëzie -, en Jan de Roek ontwikkelt in een essay als ‘Poëzie en logos’ een eigengereide visie op de dichter als experimenteel²⁰. De gepubliceerde poëzie gaat overwegend in dezelfde richting, al worden ook meer toegankelijke en geëngageerde teksten (vaak van buitenlandse dichters in vertaling) opgenomen.

Rond 1965 verandert echter het beeld van *Ruimten* aanmerkelijk. Jan de Roek, de belangrijkste experimentele woordvoerder in het tijdschrift, zet zijn medewerking stop na een dispuut met Wenseleers over zijn poëzie. Gaandeweg wordt meer aandacht besteed aan direct mededelende en expliciet maatschappijbetrokken verzen. Vooral buitenlandse modellen zijn in dit opzicht belangrijk; behalve de

19 Luc Wenseleers, ‘Het verschijnsel “Moderne Poëzie”’. In: *Ruimten*, jrg. 1, nr. 1, december 1961, p. 9-14.

20 Jan de Roek, ‘Poëzie en Logos’. In: *Ruimten*, jrg. 2, nr. 6, april 1963, p. 29-35.

20ste-eeuwse Amerikaanse dichters - in 1966 verzameld in de bloemlezing *Adam & Eva & de stad*²¹ - krijgen in het tijdschrift vooral sociaal geëngageerde dichters als Pablo Neruda en Nazim Hikmet nogal wat aandacht. In het spoor daarvan evolueren Abicht en Wenseleers in een sterk maatschappijkritische richting. Tegelijk publiceert *Ruimten* echter ook heel wat speels-badinerende liefdesverzen van Herman de Coninck, die vanaf nummer 21 ook tot de redactie toetreedt. Later zullen deze teksten opgenomen worden in zijn debuut *De lenige liefde* (1969), één van de belangrijkste Nieuw-realistische dichtbundels.

Die geleidelijke poëtische heroriëntering in Nieuw-realistische zin hangt ongetwijfeld ook samen met de groeiende aandacht voor plastische kunst in het blad. Zo maakt Wenseleers in 1963 op de 'Biënnale der Jongeren' in Parijs kennis met de Amerikaanse Pop Art en leert hij in dezelfde periode de 'Nieuwe Figuratie' en het werk van Pol Mara kennen. Gefascineerd door deze nieuwe, vrij realistische cultuurvormen schrijft hij eind 1966 een belangrijk programmatisch essay: 'Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens'²². In dit essay verdedigt Wenseleers de wijze waarop Pop(ular) Art-kunstenaars diverse elementen uit de moderne maatschappij (kitsch, reclame, strips, blikjes...) integreren in hun kunstwerk om op die manier tegelijk de naïeve ideologie van de consumptiemaatschappij te ontmaskeren en aan de kaak te stellen. In het kader van de daarbij aansluitende nieuwe universele realistische schilderkunst hecht hij het meest belang aan het werk van drie Europese kunstenaars: Gerhard Richter, Martial Raysse en vooral Pol Mara, die vanaf 1964 alle kaftontwerpen voor *Ruimten* levert. Wat de literatuur betreft ziet Wenseleers pop-elementen in een boek als *Ik, Jan Cremer* - 'de Uilenspiegel uit de eeuw van Hiroshima en de H. Concentratie'²³ -, in het geëngageerde gedicht 'Bericht aan de bevolking' van Hugo Claus, en in de poëzie van mederedacteur Abicht, de Nederlandse Nieuw-realist Wim Gijzen en zichzelf. Dat dit de richting is die *Ruimten* moet uitgaan, blijkt meteen uit een prospectus voor de daaropvolgende, zesde jaargang (1967); *Ruimten*

21 Luc Wenseleers, *Adam & Eva & de stad. Amerikaanse poëzie van de 20e eeuw*. Den Haag 1966, Bert Bakker/Daamen, (Ooievaarpockets, 211-212).

22 Luc Wenseleers, 'Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens'. In: *Ruimten*, jrg. 5, nr. 20, eind 1966, p. 9-26

23 Luc Wenseleers, 'Pop Art en het beeld van de eigentijdse mens'. In: *Ruimten*, jrg. 5, nr. 20, eind 1966, p. 21.

wordt hier aangekondigd als ‘het tijdschrift van de nieuwe generatie’, met als sleutelwoorden ‘Pop Art’ en ‘Nieuw realistische poëzie’. Aansluitend daarbij wordt in de volgende nummers ook werk gepubliceerd van o.m. Jan Vanriet, Stevi Braem (pseudoniem van Stefaan van den Bremt), Roland Jooris en Patricia Lasoen, al kan men niet stellen dat experimentele gedichten principieel worden geweigerd.

Al bij al is *Ruimten*, hoofdzakelijk omwille van zijn sterk internationale en literairhistorische interesse en zijn sociaalkritisch engagement, niet echt typisch voor wat men het Vlaamse Nieuw-realisme zal gaan noemen. Daarbij komt nog dat het tijdschrift na 1969 in feite ophoudt met verschijnen. Pas vier jaar later komt er nog één afsluitend dubbelnummer, klaarblijkelijk om de resterende kopij en de overblijvende financiële middelen op te souperen.

***Yang* (1963-)**

Aangezien het tijdschrift *Yang* verderop in dit essay nog uitvoerig aan bod komt, volstaan hier enkele opmerkingen. *Yang* wordt in mei 1963 opgericht door enkele studenten aan de Gentse Rijksmiddelbare Normaalschool²⁴. Net als *Ruimten* gaat het aanvankelijk om een vrij onopvallend jongerentijdschrift. Blijkens het woord vooraf van Roger Serras in het tweede nummer wil *Yang* allereerst een forum zijn voor jonge debutanten, los van elke politieke of filosofische overtuiging. Toch heet het al meteen:

Wij wensen ons niet te omhangen met de fetisjen en ijdele attributen van zovele jonge schrijvers of pseudo-schrijvertjes. Geen gescherf met woorden en overbluffing door een suprematie van een hermetische woordkultus die tegenwoordig meer en meer aan de orde van de dag komt en de kunst doet verwateren. Op weg voor we op het dood spoor langzaam nuttelozer worden.

Het wordt hoog tijd dat de kunstenaar van zijn wereldvervreemding terugkomt en zijn zelfrespekt hervindt (nu het nog niet te laat is); de kunst zal er alle baat bij vinden.²⁵

24 Voor een meer uitvoerige schets van het begin van *Yang* verwijzen wij naar de terugblik van de eerste redactiesecretaris, Jan Emiel Daele, n.a.v. het tienjarige bestaan van het tijdschrift (Jan Emiel Daele, ‘Ontstaan van *Yang* & Celdeling’. In: *Yang*, jrg. 10, nr. 55, juni 1974, p. 5-7). Interessante historische informatie biedt ook het jubileumnummer ‘20 jaar *Yang*’ (*Yang*, jrg. 20, nr. 120, december 1984).

25 Roger Serras (namens de redactie van *Yang*), ‘L.S.’. In: *Yang*, jrg. 1, nr. 2, juli 1963, p. 2.

In 1965 lijkt het er even op dat *Yang* - onder impuls van de *angry young men* Weverbergh, Herwig Leus en Herman J. Claeys - de weg van de polemiek en de contestatie op zal gaan. Niet iedereen deelt echter die visie, en naar aanleiding van een dispuut rond een tekst van Weverbergh treedt een ‘cel-deling’ op. In november 1965 verschijnen immers twee verschillende versies van *Yang* nummer 16: een zwarte *Yang*, onder redactie van Jan Emiel Daele en Hans Plomp, en een gele, geleid door Daniël van Ryssel en de rest van de vroegere redactie. De zwarte *Yang* wordt wat later het tijdschrift *Daele*, en de gele *Yang* blijft zijn koers voortzetten met Van Ryssel als bezielende figuur.

In die periode heeft Daniël van Ryssel al regelmatig in *Yang* gedichten gepubliceerd die opvallen door de alledaagsheid van het onderwerp, de parlando-achtige stijl, het bevattelijke en nauwelijks metaforische taalgebruik, de speelse relativering en de poging om het belang van leven en realiteit in de gedichten zelf te onderstrepen. Een vergelijkbare Nieuw-realistische toon spreekt ook uit poëtische teksten van Jan Vanriet, Patricia Lasoen, Roland Jooris en Herman de Coninck, die vanaf 1967 in *Yang* verschijnen. Toch is vooralsnog geen sprake van een bewuste en systematische Nieuw-realistische optiek, aangezien ook experimentele en meer traditionele vormen van lyriek ruimschoots in het tijdschrift blijven aan bod komen.

Vanaf eind 1969 voltrekt zich dan in *Yang* ook programmatisch de evolutie naar het Nieuw-realisme, via belangwekkende essays van Helmut Gaus en, meer specifiek voor de poëzie, van Patricia Lasoen. Tegelijk valt, met de komst van Jooris als vaste medewerker voor de rubriek plastische kunsten, ook een groeiende interesse waar te nemen voor de schilders van de ‘Nieuwe Visie’. Vanaf 1969 publiceert Jooris in het tijdschrift regelmatig korte beschouwingen over de recente (Nieuw- en hyper)realistische tendensen in de schilderkunst. Daarnaast verschijnen van zijn hand ook gedichten bij plastisch werk van Roger Raveel, Raoul de Keyser en Antoon de Clerck. Ook nadat het Nieuw-realisme enigszins over zijn hoogtepunt heen is, blijft de interesse voor plastische kunstenaars in *Yang* zeer levendig. Zo stelt Jooris in 1974 een lijvig dubbelnummer samen rond ‘Poëzie en beeldende kunst’²⁶; deze bloemlezing van gedichten naast afbeeldingen van grafisch werk blijft echter niet langer beperkt tot de kring van het Nieuw-realisme.

26 Roland Jooris (red.), *Poëzie en beeldende kunst*. Verschenen als *Yang*, jrg. 10, nr. 53-54, januari 1974.

***Kreatief* (1966-)**

In 1966 wordt *Kreatief* opgericht door Lionel Deflo en Thierry Deleu als een ‘onafhankelijk kritisch en informatief cultureel tijdschrift’. Het blad, dat zich in eerste instantie richt tot de Westhoek, wil vooral culturele informatie bieden, en is daarom eerder beschouwelijk en kritisch dan creatief-anthologisch van opzet.

Daarbij hanteert Deflo, behalve specifiek literaire argumenten, ook levensbeschouwelijke en sociaal-kritische criteria bij het beoordelen van literair werk. Zo wordt in het tijdschrift frequent aandacht besteed aan de interactie tussen literatuur en kunst enerzijds en de maatschappij anderzijds: het probleem van het engagement en de politieke visie, de relatie kunst-werkelijkheid... In die context wordt onder meer uitvoerig aandacht geschonken aan progressief geëngageerde auteurs. Diezelfde interessesfeer treffen wij ook aan in het werk van Stevi Braem (pseudoniem van Stefaan van den Breemt), die in 1969 tot de redactie toetreedt. Hij publiceert essays over Bertolt Brecht en de poëzie in Cuba, naast poëzievertalingen en oorspronkelijke maatschappijkritische verzen.

Dezelfde aandacht voor de problematische verhouding tussen kunst en werkelijkheid spreekt ook uit de bijdragen van kunstredacteur Roland Patteeuw. Zijn inbreng blijkt, achteraf beschouwd, uiterst belangrijk voor de pioniersrol van *Kreatief* met betrekking tot het Nieuw-realisme. In 1968-1969 stelt hij immers de voltallige groep schilders van de ‘Nieuwe Visie’ aan het publiek voor, en in het eerste nummer na het dossier rond ‘Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen’ volgt een synthetisch opstel over de ‘Nieuwe Visie’ als plastische evenknie van het poëtische Nieuw-realisme²⁷.

***Revolver* (1968-)**

Het tijdschrift *Revolver*, dat in 1968 als een eenmansinitiatief van Gerd Segers van start gaat, is een buitenbeentje onder de hier besproken periodieken. Ook *Revolver* kent een weinig spectaculaire anthologische aanvang, maar in oktober 1970 - net na het *Kreatief*-dossier van Deflo - volgt een radicale koerswijziging. Bij het begin van de derde jaargang wordt op posterformaat een nieuw programma aangekondigd:

27 Roland Patteeuw, ‘Van nieuwe visie tot de afirmatie van een eigentijdse mentaliteit’. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 4, november 1970, p. 179-183.

Waar *Revolver* tot nog toe een eenmanskeuze uit hedendaagse poëzie bracht, eerder horizonten verkende, zal met ingang van deze derde jaargang resoluut aangestuurd worden op een opengroepsvorming van schrijvers en schilders die zich in hun creativiteit met de ‘werkelijkheid’ bezig houden en wier ideeën en activiteiten tot dusver verspreid lagen over verschillende tijdschriften (Yang, Ruimten, Revolver en Kreatief) en manifestaties (Beervelde, Dulcia-kunst). Het tijds klimaat en zeker ook het Kreatief-nummer (okt. '70) over het nieuw-realisme in Vlaanderen, hebben uiteraard hun invloed gehad op deze koerswijziging.²⁸

Tegelijk wordt een ‘open groep Revolver’ voorgesteld, waarin zowat alle door Deflo gereveleerde figuren zijn opgenomen: de dichters De Coninck, Jooris, Lasoen, Segers, Van Ryssel, Vanriet, Verstraete en Wenseleers; de schilders De Keyser, Elias, Raveel en Willaert; en de critici Deflo, Patteeuw en Van Itterbeek. De ondertitel van *Revolver* luidt nu ‘periodiek rondom de werkelijkheid’, en het tijdschrift dient zich aan als een ‘fusie van *Ruimten* en *Revolver*’. Het blad belooft een unieke verzameling te worden van documenten, teksten en grafisch werk.

Opmerkelijk aan *Revolver* in die jaren is vooral de originele visualisatie van François de Bauw. Zo verschijnen er afleveringen in de vorm van posters, prentbriefkaarten, een kalender, een poëzielandkaart, met litho's en grafisch werk... Die vormgeving kadert mee in het Nieuw-realistische streven om de literatuur zoveel mogelijk in het dagelijkse leven te laten functioneren.

Sinds 1975 verschijnt *Revolver* echter opnieuw gewoon in boekvorm. Het Nieuw-realisme is dan over zijn hoogtepunt heen, en het streven om poëzie met het leven te doen samenvallen is al te naïef gebleken.

2.2. De schilders van de ‘Nieuwe Visie’

Bij de bespreking van het *Kreatief*-dossier is reeds het belang gebleken van de zgn. ‘Nieuwe Visie’ in de schilderkunst voor de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie. Hoewel een dergelijk verband lang niet voor alle aangezochte dichters even pertinent was, is die interartistieke relatie naderhand toch zowat als het handelsmerk van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie gaan fungeren, in navolging

28 Gerd Segers, in een poster bij *Revolver*, jrg. 3, nr. 1, 1970.

van Deflo die in een dergelijke ‘mentale korrelatie’ reeds ‘wellicht het meest eigene facet van de Vlaamse NRP’ zag (D. 20). Dat in ons overzicht van de belangrijkste realisaties van de Nieuwe Visie en de samenwerkingsvormen met de Nieuw-realistische dichters de figuren van Raveel en, voor de poëzie, Jooris een centrale plaats bekleden, zal allicht geen verbazing wekken.

De term ‘Nieuwe Visie’ werd trouwens oorspronkelijk omstreeks 1965 door Roland Jooris als kunstcriticus gelanceerd om precies de artistieke opvattingen van Raveel aan te geven, nadat hij diens werk had leren kennen tijdens een tentoonstelling in Galerij Drieghe te Wetteren. Over die eerste kennismaking vertelt Jooris naderhand het volgende:

Tussen 1962-1963 zag ik het plots. Dit viel enigszins samen met mijn ontmoeting met Roger Raveel. Op zijn tentoonstelling in de galerie Drieghe te Wetteren had ik een geweldige schok gekregen. Ik kocht er met mijn laatste centen een schilderij. Hij nodigde me uit voor een bezoek aan zijn atelier (dat toen nog een groot verlaten lokaal van de dorpschool was) te Machelen-aan-de-Leie. Kijkend naar de schilderijen hadden we er een lang gesprek. Het was alsof we elkaar al jaren kenden en begrepen. Nadien maakten we een lange wandeling door het dorp en dan de velden in. En plots wist ik het.²⁹

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Jooris van dan af, zowel in zijn kritisch als in zijn poëtisch werk, ruime aandacht gaat besteden aan het plastische werk van Raveel en vooral aan diens specifieke manier van omgaan met de werkelijkheid. Reeds vroeg in de jaren vijftig was Raveel gekomen tot een originele combinatie van constructivistische en realistische elementen in zijn werk. Gaandeweg wordt de inbreng van de realiteit in zijn plastisch werk prominenter, en vanaf 1962 komt Raveel ertoe om in zijn schilderijen ook reële voorwerpen te integreren. Het meest markante voorbeeld in dit opzicht is wellicht het drieluik ‘Neerhof’ (1962-63), waar Raveel een levende duif in een witte kooi daadwerkelijk deel laat uitmaken van de picturale realiteit. Later zal hij nog verder gaan in zijn streven om kunst en werkelijkheid te laten samenvallen door gebruik te maken

29 Willem M. Roggeman, ‘Gesprek met Roland Jooris’. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 60, nr. 6, november/december 1976, p. 33.

van spiegels en ‘lege’ kaders, en door de vlakke tweedimensionaliteit van het schilderij te doorbreken in een reeks *environments* en objectsituaties.

Een van de belangrijkste realisaties van Raveel - en ongetwijfeld ook het meest doorslaggevend voor de bekendmaking van de ‘Nieuwe Visie’ - is het Beerveldeproject. In 1966 wordt Raveel door graaf de Kerckhove de Denterghem - die zijn werk op een tentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel had leren kennen - aangezocht om de keldergangen van zijn kasteel te Beervelde te beschilderen. Raveel aanvaardt de opdracht en doet een beroep op de medewerking van drie verwante schilders: Etienne Elias, Raoul de Keyser en de Nederlander Renier Lucassen. Met Elias had Raveel sinds 1961 vrij intens contact; hij gaf hem trouwens een aantal persoonlijke lessen, zowel bij Raveel thuis als in het atelier van Elias in Oostende. Ook De Keyser had in 1963 les gevolgd bij Raveel, ditmaal aan de Stedelijke Academie te Deinze. En Lucassen leerde het werk van Raveel in 1964 kennen op de groepstentoonstelling ‘Visie 64’ in Kortrijk, en hij signaleerde het aan Galerie Espace te Amsterdam³⁰.

In de gemeenschappelijke realisatie van deze vier schilders komt het eigene van de Nieuwe Visie duidelijk naar voren. Jooris ziet als belangrijkste kenmerken van het Beervelde-project: ‘de werkelijkheid pikturaal aantasten, de grenzen wegnemen tussen (het) schilderij en de werkelijkheid erbuiten [...], een relativerende mentaliteit, het besef dat kunst niet noodzakelijk een vlucht moet betekenen in het Verhevene en het Sublieme [...], de openheid in de compositie, het gebruik van zowel abstracte als realistische gegevens en schilderwijzen, het vrij helder koloriet en de vrijheid waarmee ze diverse stijlrichtingen in hun schilderij verwerken³¹. Het gehele Beervelde-gebeuren wordt trouwens van dichtbij gevolgd door Roland Jooris, die er een lang episch-beschrijvend gedicht aan wijdt³². Daarnaast

30 Raveels waardering voor zijn medewerkers blijkt ook uit een interview met de kunstcriticus Roland Patteeuw. Op de vraag ‘Ziet u naast u iemand belangrijker in België?’, luidt het antwoord: ‘Buiten mijzelf, Elias, De Keyser en Lucassen die stuk voor stuk uitgegroeid zijn tot eigen persoonlijkheden, zie ik bij ons niets belangrijker.’ Roland Patteeuw, ‘Roger Raveel: ik ben “gedegouteerd” van dat kunstwereldje in het Westen!’. In: *Kreatief*, jrg. 3, nr. 1, oktober 1968, p. 34.

31 Roland Jooris e.a., *Roger Raveel*. Venlo 1981, Van Spijk, p. 35.

32 Fragmenten van dit gedicht verschijnen in *Ruimten*, jrg. 6, nr. 23-24, 1967, p. 46-52 (met illustraties van het Beervelde-project). De integrale tekst treft men aan in *Yang*, jrg. 10, nr. 53-54, januari 1974, p. 89-92.

publiceert Jooris ook essays over het project, o.m. in het tijdschrift *Museumjournaal*, en verzorgt hij de inleidende tekst voor een aantal catalogi³³. Het project krijgt immers een grote weerklank in de pers, wat resulteert in een aantal binnen- en buitenlandse groepstentoonstellingen van de vier deelnemende kunstenaars.

In 1969 werkt dezelfde groep schilders, aangevuld met Raveels jeugdviend Antoon de Clerck en met Roland Jooris, nogmaals aan eenzelfde project. Ditmaal betreft het de Dulcia-textielfabriek te Zottegem, die voor de duur van drie dagen tot een kunstwerk wordt getransformeerd. Eigenlijk kunnen wij hier al niet meer spreken van een hechte en harmonieuze samenwerking tussen de betrokken kunstenaars. Zo stelt Raveel onder meer een betonnen, beschilderde paal met spiegeltjes tentoon, De Keyser realiseert voor het eerst een ‘cornerpuntsituatie’, en Elias toont een omgekeerd schilderij.

In 1970 werken Raveel en Jooris samen aan een manifestatie ‘School-Kunst-Omgeving’ in het Koninklijk Atheneum van Deinze. Raveel creëert hier de situatie ‘Drogende Was’: ‘Op de speelplaats hangt hij aan een draad tussen twee betonpalen een stuk kunstgras naast een wit vlak met een gedicht van Roland Jooris’³⁴. Op 29 augustus 1971 realiseren beiden het project ‘Raveel op de Leie’. Raveel laat, uit protest tegen het geplande rechte trekken van de Leie en de groeiende industrialisering van het gebied, een groot schilderij, op vlotter gemonteerd, de stroom afdrijven van Machelen tot Afsnee; bij die gelegenheid schrijft Jooris een ‘Ode aan de Leie’³⁵. En uit 1974 dateert *Een vierkant op het einde van de zomer*, een bibliofiele uitgave van gedichten van Jooris bij lithografieën van Raveel³⁶. Los van die meer georganiseerde vormen van samenwerking heeft Roland Jooris in die periode nog een aantal gedichten geschreven, die gebaseerd zijn op het werk van Raveel of die op zijn minst toch in dezelfde sfeer zijn ontstaan.

33 Voor een lijst van de tentoonstellingen, de catalogi en de belangrijkste artikelen die in kranten en tijdschriften over het Beervelde-project verschenen, verwijzen wij naar de bibliografie in Roland Jooris e.a., *Roger Raveel*. Venlo 1981, Van Spijk, p. 135-143.

34 Roland Jooris e.a., *O.c.*, p. 37.

35 Voor een volledige beschrijving van het project verwijzen wij naar het hoofdstuk over Jooris in de documentatie van Jan Vanriet, *Omtrent de werkelijkheid*. Verschenen als *Kreatief*, jrg. 8, nr. 1, 1974.

36 Roland Jooris en Roger Raveel, *Een vierkant op het einde van de zomer*. Aalst 1974, 't Hooft ('t Hoofts Bibliofiele Serie, 3).

Naast het contact met Raveel heeft ook de vriendschap tussen Roland Jooris en Raoul de Keyser geresulteerd in diverse gemeenschappelijke realisaties. Zo is Jooris reeds nadrukkelijk aanwezig bij de eerste individuele tentoonstelling van De Keyser, die loopt van 10 tot 22 april 1965 in Galerij Drieghe te Wetteren. Voor de uitnodiging van die tentoonstelling schrijft hij een gedicht; hij verzorgt daarnaast eveneens de inleiding op de vernissage, en achteraf schrijft hij nog een recensie in de krant³⁷. Van dan af is Jooris nauw betrokken bij nagenoeg elke expositie van De Keyser, en in 1972 wijdt hij een monografie aan zijn plastisch oeuvre³⁸.

Net als Raveel is ook De Keyser geboeid door de verhouding tussen afbeelding en realiteit, kunst en leven, en probeert hij de tweedimensionaliteit van het vlak te doorbreken. Zo vervaardigt hij in 1966 de eerste van zijn zogenaamde ‘linnen dozen’; op die manier wordt het mogelijk om de dieptedimensie als realiteit (en niet langer als optisch perspectief) in het plastische werk zelf te integreren. Het jaar daarop realiseert De Keyser samen met Jooris het project *Een verpakte gedachte*³⁹. Daarbij worden, naar het model van de tweede grote linnen doos, 250 kleine doosjes vervaardigd, ieder met tien gedichten van Jooris in een lay-out van Antoon de Clerck. Op 21 april 1967 wordt het geheel - de grote doos met de 250 kleine - voor het eerst aan het publiek voorgesteld in Galerij Kaleidoscoop tijdens een Dulcia-manifestatie, waar het wordt gestapeld tussen andere kartonnen dozen van de textielabriek. Op die manier komt een verregaande integratie tussen werkelijkheid en kunst tot stand; tegelijk wordt door die werkwijze ook het objectkarakter van het kunstwerk beklemtoond. In 1968 worden dan een aantal exemplaren van *Een verpakte gedachte* door Jooris te koop aangeboden op de eerste Wetterse poëziemarkt.

Op 10 september 1967 neemt Raoul de Keyser, samen met Roger Raveel, Yves de Smet en Bram Bogart, deel aan een ‘One-day-show’ die plaatsvindt in de boomgaard van het Stentensgoed te Zaffelare. Het doel van deze openlucht tentoonstelling is te komen tot een

37 Roland Jooris, ‘Raoul de Keyser in de galerij Drieghe’. In: *Vooruit*, 22-4-1965.

38 Roland Jooris, *Visueel 2. Raoul de Keyser. Het samengaan van gegeven en schilderij*. Wakken 1972, Grafiek 50.

39 Voor een nauwkeuriger beschrijving van *Een verpakte gedachte* verwijzen wij naar Hugo Brems en Erik Dams, *Poëzie en non-book*. Schoten/Leuven 1987, h/Afd. Nederlandse literatuurstudie K.U. Leuven, (Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945, 1), p. 28.

integratie van kunst en natuur. Vier jaar later, op 19 september 1971, volgt een tweede, analoge happening met meer deelnemers. Bij beide gelegenheden schrijft Jooris een gedicht. De eerste maal gaat het om het gedicht 'Een boomgaard is geen galerij...' - voorzien van een illustratie van elk van de vier deelnemende kunstenaars -, de tweede maal om de bekende tekst 'Katalogoog'⁴⁰.

De mentale verwantschap van Jooris en De Keyser gaat zelfs zover dat, in 1970-71, bij tentoonstellingen van De Keyser in Groningen, Haarlem en 's Hertogenbosch, gedichten van Jooris uitvergroot worden opgehangen naast en tussen de schilderijen. Een vergelijkbare interactie, maar dan in omgekeerde zin, toont de bundel *More Is Less* (1972), die vier zeefdrukken bevat van De Keyser en vijf gedichten van Jooris⁴¹. Nochtans gaat het hier niet om beeldgedichten in de enge zin van het woord - gedichten die expliciet in verband zouden staan met een bepaalde grafische voorstelling -, maar veeleer om zelfstandige artistieke produkten, voortgekomen uit een analoge mentaliteit en werkwijze. Hetzelfde kan gezegd worden van de bibliotheek kunstmap (zonder titel) die in 1972 door Patteuw wordt uitgegeven: hier treft men vijf gedichten van Jooris aan naast vijf zeefdrukken van De Keyser.

Het voorgaande, nog onvolledige overzicht toont duidelijk aan hoe Roland Jooris een cruciale rol vervult, zowel in de bekendmaking van de ideeën van de 'Nieuwe Visie' als in de vertaling daarvan naar de poëzie in het Nieuw-realisme. Zijn eigen centrale plaats binnen de Nieuw-realistische beweging (ook in de literaire kritiek) heeft ongetwijfeld die band met de schilderkunst nog in de hand gewerkt.

Mede onder invloed van Jooris is die verwantschap met de schilderkunst van de 'Nieuwe Visie' inderdaad gaandeweg uitgegroeid tot een van de meest opvallende kenmerken van de Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. De 'Nieuw-realistische' literaire tijdschriften *Kreatief*, *Yang* en *Revolver* besteden, zoals gezegd, systematisch aandacht aan de verwante realiteitsbetrokken schilders: in de

40 Dit gedicht is opgenomen in Jan Vanriet, *Omtrent de werkelijkheid*. Verschenen als *Kreatief*, jrg. 8, nr. 1, 1974. De vier illustraties bij de tekst zijn alle gebaseerd op het principe van het vierkant; de bovenste is van Yves de Smet, de daarop volgende van Bram Bogart, Roger Raveel (met het voor hem typische motief van de hand) en Raoul de Keyser (met de tuinslang).

41 Roland Jooris en Raoul de Keyser, *More Is Less*. Deinze 1972, De Myter.

eerste plaats natuurlijk de plastische kunstenaars van de ‘Nieuwe Visie’ zelf, maar in hun kielzog ook het werk van hyperrealisten als Antoon de Clerck of Roger Wittevrongel en dat van de naïeve realist Joseph Willaert. Illustraties uit hun werk komen regelmatig in de Nieuw-realistische bladen aan bod. Daarenboven verschijnen er nogal wat gedichten die op een vrij expliciete wijze - door een opdracht, een sprekende titel of als beeldgedicht - handelen over de nieuwe schilderkunst. En in een ruimer perspectief is er vanzelfsprekend de globale thematische overeenkomst: de aandacht voor het anekdotische, de dagelijkse volkse realiteit (het café, het voetbalveld, gewone personages...), de plastische beschrijving, het streven naar een bevattelijk medium, het aftasten van de relatie tussen reële en fictieve artistieke ruimte...

Daarenboven hebben ook de diverse plastische kunstenaars die interartistieke verwantschap onderstreept door hun actieve medewerking aan de uitbouw van het Nieuw-realistische poëtische circuit. Zo ontwerpt Raveel bijvoorbeeld nog het omslag voor de dichtbundels *Laarne* (1970) van Jooris en *Een verwarde kalender* (1969) van Lasoen. Ook het omslag voor de eerste druk van de boekuitgave van het *Kreatief*-dossier is van zijn hand. De Keyser verzorgt het omslag van *Een konsumptief landschap* (1964) van Jooris en *Ook een zomer* (1969) van Van Ryssel. Joseph Willaert illustreert *God voor gevorderden* (1970) en *Met god op de schommel* (1971) van Van Ryssel. Voorts vermelden wij nog dat Vanriet *Een Belg in Zwitserland* (1972) van Segers van illustraties voorziet. Niettegenstaande het feit dat deze contacten soms een eenmalig en vrij toevallig karakter vertonen, werkten zij toch op een uiterst efficiënte wijze de herkenbaarheid en de eigen profilering van een Vlaamse Nieuw-realistische poëzie in de hand.

3. De vorming van het begrip ‘Nieuw-realisme’ in de Vlaamse literaire kritiek

Zoals Lionel Deflo in zijn inleiding summier meedeelt, stelde hij zijn *Kreatief*-dossier samen om ‘tot een scherpstelling te komen inzake de situatie van een vernieuwende poëzierichting, die pas in de jongste jaren in Zuid-Nederland opgeld maakt, ik bedoel het nieuw-realisme’ (K. 79). Negen dichters, ‘die allen in min of meerdere mate in eenzelfde klimaatzone zijn te situeren’, werden daarbij aangezocht. Met die vage informatie moet de lezer het stellen. Preciezer gegevens over de voorgeschiedenis van de nieuwe poëzierichting vóór die strategische bundeling van krachten krijgt men niet. Daarenboven blijkt ook Deflo's selectie van dichters en gedichten vragen op te roepen aangaande de precieze invulling van het concept ‘Nieuw-realisme’. Daarom proberen wij hier de vorming van het begrip ‘Nieuw-realisme’ enigszins te reconstrueren, op basis van een aantal getuigenissen in de Vlaamse tijdschriften.

3.1. *Herkomst van de term. Eerste getuigenissen*

Oorsprong, gebruik en betekenis van de term ‘Nieuw-realisme’ blijken voor heel wat verwarring te zorgen. Naar Deflo's eigen zeggen werd de term overgenomen van de Nederlandse criticus Kees Fens, die hem al gebruikte ‘i.v.m. de Nieuwe-Stijlpoëten en de mensen rondom het tijdschrift Barbarber’⁴². Allicht wordt hier de bijdrage bedoeld van Fens aan de overzichtsbundel *Literair Lustrum 1961-1966*. In zijn overzichtsessay bespreekt hij inderdaad de opkomst van de nieuwe poëzie en hanteert hij onder meer de term ‘Nieuw-realisme’, zij het uitdrukkelijk naar aanleiding van het objectiverende programma van het tijdschrift *De Nieuwe Stijl*:

Men spreekt van nieuw realisme of informatieve poëzie, de Vijftigers - maar welke Vijftigers - verwijtend de vorm

42 Marc de Smet en Joris Denoo, ‘Een vrijmoedig interview met Lionel Deflo’. In: *Noodrem*, jrg. 5, nr. 3-4, 1979, p. 18.

wel maar de levensbeschouwing en de plaats van de kunstenaar niet gewijzigd te hebben. Tot het aldus aangeduide genre zijn te rekenen de mededelingen direct aan de realiteit ontleend, waarbij de auteurs overigens door de keuze als intermediair staan tussen lezer en werkelijkheid. Het effect van deze geïsoleerde brokjes werkelijkheid kan het best als dat van anti-poëzie omschreven worden.⁴³

Het zou ons te ver voeren om in te gaan op de concrete herkomst van de term ‘Nieuw-realisme’ in Nederland. Blijkbaar gaat het om een vertaling van het Franse ‘Nouveau Réalisme’, een term van Pierre Restany waarmee een groep van plastische kunstenaars (onder wie Arman, Klein en Tinguely) wordt aangeduid⁴⁴. In Nederland wordt de benaming ‘Nieuw-realisme’ - zeker met betrekking tot de poëzie - echter niet zo algemeen aangewend als dat in Vlaanderen (ook ter aanduiding van Nederlandse poëtische tendensen) het geval is.

Voor eind 1969 is de term ‘Nieuw-realisme’ in Vlaanderen zeker nog geen vast begrip. Bij de bespreking van nieuwe Noordnederlandse poëzie houden literaire critici zich meestal aan de benamingen ‘*Nieuwe Stijl* - en *Barbarber* -poëzie’. Ofwel nemen zij hun toevlucht tot omschrijvingen als ‘informatieve, objectieve, concrete of totale poëzie’, wendingen die door elkaar worden gebruikt. Tekenend voor die meerduidigheid en vaagheid van de gehanteerde terminologie is bijvoorbeeld het artikel ‘Het nieuwe realisme: een nieuwe poëzie?’, dat nog in maart 1970 verschijnt in *De Vlaamse Gids* en waarin ‘het nieuwe realisme’ bij nader toezien met de poëziestroming rond *De Nieuwe Stijl* wordt gelijkgesteld⁴⁵.

Bij het signaleren en het duiden van wat zich later als de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie zal manifesteren, vinden wij een analoge hybride naamgeving. Het etiket ‘Nieuw-realisme’ duikt slechts sporadisch op naast andere termen, en dan nog met een wisselende betekenisinhoud. Wij gaan hier nader op in, omdat het geleidelijke

43 Kees Fens, ‘Panorama. Een korte literatuurgeschiedenis 1961-1966’. In: Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam 1966, Polak & Van Gennep, p. 22.

44 Het is datzelfde ‘Nouveau Réalisme’, dat Deflo in de inleiding bij het *Kreatief*-dossier expliciet verwerpt (*D.* 12).

45 Mark Dangin, ‘Het nieuwe realisme: een nieuwe poëzie?’. In: *De Vlaamse Gids*, jrg. 54, nr. 4, maart 1970, p. 12-14.

ontstaan van een terminologische consensus een belangrijke aanwijzing vormt voor de vestiging van een nieuwe stroming in de literaire kritiek; met de benaming voor de nieuwe richting zal ook de invulling van het nieuwe begrip vaster komen te liggen.

In oktober 1967 bespreekt Lionel Deflo, in de tijdschriftenrevue van *Kreatief, Yang* nummer 21, waarin onder meer de volgende gedichten van Daniël van Ryssel en Jan Vanriet afgedrukt stonden:

Poëzie A

Mijn vriend leest play-boy
en schrijft gedichten.
Ik lees 't zondagnieuws
en eet graag frieten.

(Jan Vanriet)

Totale poëzie

Even voorstellen
voilà

van nu af aan
hebben we eindelijk totale poëzie

zien we er niet allemaal oprecht
gelukkig en vredelievend uit

(Daniël van Ryssel)⁴⁶

Deflo schrijft over deze verzen:

Daniël Van Ryssel (e.a.), Jan Vanriet bezorgen konkrete en totale poëzie in de aard van 'mijn vriend leest play-boy / en schrijft gedichten. / Ik lees 't zondagnieuws / en eet graag frieten.' (Voor mij niet gelaten, Jan Vanriet. Voor verdere beschouwingen over de totale poëzie: zie recensie door Th. Deleu.)⁴⁷

Hij verwerpt deze teksten blijkbaar resoluut omwille van hun apoëtisch karakter; als poëzie worden ze niet ernstig genomen. Van Nieuw-realisme - het onderkennen en rekening houden met gewijzigde poëtische opvattingen - is op dit ogenblik bij de latere

46 In: *Yang*, jrg. 4, nr. 21, juli 1967, p. 17 en p. 23.

47 Lionel Deflo, 'Grasduinen in tijdschriften'. In: *Kreatief*, jrg. 2, nr. 1, oktober 1967, p. 10.

gangmaker van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie alvast nog geen sprake.

Ook de bijdrage van mederedacteur Thierry Deleu, waarnaar in Deflo's oordeel verwezen wordt, ligt in dezelfde lijn. Bij zijn bespreking van drie dichtbundels - *Gedichten* van Hans Verhagen, *Spelen met Jezus* van Daniël van Ryssel en *Evaporeren* van Walter Lotens - schrijft Deleu inleidend een soort van poëtisch credo neer. Hij drukt daarin zijn voorkeur uit voor 'neo-realistische' poëzie, 'althans voor wat [hij]zelf hieronder versta[at]':

princiële soberheid, betekenis-eenheid (zonder absolute ring van de gedachte), scherpere concentratie, verstaanbaar (niet begrijpelijker, niet eenvoudiger), tijdsbekkernis, inhoud (in kommunikatie met de lezer)⁴⁸

Dit type van lyriek stelt Deleu tegenover wat hij de 'konventionele, experimentele en totale' poëzie noemt. Ook hier wordt het begrip 'neo-realisme' dus op een nogal eigengereide en eclectische wijze ingevuld. Dat de verdedigde poëzie-opvatting daarenboven weinig 'neo-realistisch' is, blijkt ook uit de eigenlijke recenserende beschouwingen. Op Verhagens typische literatuuropvatting wordt weliswaar gewezen, maar bij de uiteindelijke confrontatie met de eigen kritische normen wordt zijn bundel toch afgewezen. Van Ryssel, die noch met 'neo-realisme' noch met 'totale poëzie' in verband wordt gebracht, wordt eveneens met terughoudendheid besproken. Deleu spreekt echter vol lof over de derde bundel in de rij:

Het initiërend gedichtje van de cyclus 'De naakte jongeling' geeft de lezer reeds een gevoel van authenticiteit, dat hem nieuwsgierig maakt naar de akte, naar de akteur, naar de *mens*; hij is bereid de dichter op te zoeken, met hem te spreken, te luisteren, te assimileren.⁴⁹

Uit dit citaat spreekt - geheel in de lijn van de visie die *Kreatief* op dat ogenblik huldigt - wel degelijk een essentialistisch-personalistische literatuuropvatting, waarin belang wordt gehecht aan begrippen als persoonlijkheid, authenticiteit, toegankelijkheid en communicativiteit. Zelfs als men aanneemt dat bepaalde van de hier genoemde kenmerken ook van toepassing zijn op de latere Nieuw-

48 Thierry Deleu, 'Wij opteren voor... een hoogstbevredigend peut-être!'. In: *Kreatief*, jrg. 2, nr. 1, oktober 1967, p. 6.

49 Thierry Deleu, *O.c.*, p. 8.

realistische poëzie, dan nog staat vast dat Deleus gebruik van de term ‘neo-realisme’ hier niet in de eerste plaats bedoeld is ter aanduiding van één specifieke literaire stroming, maar veeleer als een typering van goede poëzie als zodanig.

Ook in het *Kreatief*-nummer van maart 1968 vinden wij indirect informatie die erop wijst dat op dat moment nog nauwelijks sprake is van vernieuwende tendensen in de Vlaamse poëzie en het besef daarvan. In een recensie van de al eerder vermelde essaybundel *Literair Lustrum* vat Lionel Deflo het overzichtsartikel van Kees Fens samen. Naast de *Barbarber* - en *De Nieuwe Stijl* -stroming onderscheidt Fens ook nog de minder in de kijker lopende richting van de ‘anekdotisch-intellektualistische poëzie’ met als vertegenwoordigers Th. Sontrop, Wilfred Smit, J.A. Emmens en Aad Nuis⁵⁰. Deflo voegt daaraan toe: ‘Voor Vlaanderen kon ik hierbij D. van Ryssel inschuiven (*Spelen met Jezus*)’⁵¹. Dat betekent dat Deflo als Vlaamse equivalent enkel Van Ryssel vermeldt, en dan nog slechts in de marge van de echte Nieuw-realistische tendensen. Blijkbaar verbindt hij het Nieuw-realisme nog niet met de veranderende situatie in Vlaanderen. Toch deelt Deflo Fens' scepticisme niet in verband met het objectivisme van de Nieuw-realistische visie. Waar Fens schreef: ‘het alledaagse dreigt zo vereerd te worden, dat het alle dagen zondag begint te worden’, wijst Deflo vooral op de brede culturele dimensie van het fenomeen: ‘Het verschijnsel van de objectivering doet zich trouwens niet alleen voor in de actuele dicht'kunst'; het manifesteert zich ook in de (p)op-art, nieuwe figuratie, théâtre documentaire, cinéma vérité, pop-muziek, etc.’⁵². Niettemin blijkt de vernieuwende poëzierichting waarover het Deflo het twee jaar later heeft, op dit ogenblik nog niet prominent; zelfs het bewustzijn dat zich een nieuw poëticaal paradigma aan het vormen is, ontbreekt nog grotendeels.

Ook vanuit een heel andere hoek - de postexperimentele dichter Leopold M. van den Brande en zijn tijdschrift *Morgen* - ontstaat er vanaf 1967 stilaan enige (argwanende) aandacht voor het nieuwe type van poëzie, zonder dat echter ook hier reeds sprake is van een precieze invulling daarvan. De vroegste vermelding in *Morgen* betreft

50 Kees Fens, *O.c.*, p. 37.

51 Lionel Deflo, ‘Literair Lustrum. Een (ietwat troebel) overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur, 1961-1966’. In: *Kreatief*, jrg. 2, nr. 3, maart 1968, p. 13.

52 Lionel Deflo, *O.c.* p. 13. Wij wijzen hierbij op het ironische *dicht'kunst'* en op de afwezigheid van de schilders van de Nieuwe Visie.

eveneens een reactie op het *Yang* -nummer met de hierboven al geciteerde verzen van Vanriet en Van Ryssel. Van den Brande schrijft daarover:

Op de bladzijden 17, 18, 19 doet daniel Van Rijssel een poeties plasje [...] wie in 'Yang' wil komen moet stameneeverzen schrijven, daaraan en aan nikske anders hebben wim de vries, jean-pierre frere, en jan van riet (sorry jan) hun opname in 'Yang 21' te danken.⁵³

Tegelijk verwijt Van den Brande *Yang* een soort van sectarisme:

tracht met een tijdschrift dat dan toch aan de top staat een beter overzicht te geven jongens, 20 door bijvoorbeeld jullie eigen smaak en mening eventjes te vergeten. denk dat jullie 'Yang' niet uitgeven ter meerdere glorie van jezelf maar voor een medium; de lezer.⁵⁴

Dezelfde beschuldiging van een gebrek aan openheid wordt een goed jaar later door de recensent nog eens herhaald⁵⁵. Dit soort van verwijten moet gesitueerd worden in de context van de agressief-polemische literaire kritiek, zoals die in *Morgen* (1967-1972) wordt beoefend in het spoor van beruchte tijdschriften als *Bok* (1963-1964), *Mep* (1965-1968) en *Heibel* (1965-1986). *Yang* wordt hier op de korrel genomen naast tal van andere jongerentijdschriften uit die zgn. 'gestencilde revolutie'.

Toch is het opmerkelijk dat Van den Brande in 1969, anderhalf jaar na zijn eerste aanval, een gelijkaardige beschuldiging uit aan het adres van *Ruimten* :

De gedichten staan echter duidelijk allemaal in één stijlrichting, en dat is iets waar wij *helemaal* niet mee akkoord gaat. [...] de inzendingen worden klakkeloos geweigerd omwille van hun 'anders-zijn', en dit noem ik je reinste *censuur*. Indien door de redactie alleen het werk van de nieuwe

53 Leopold M. van den Brande, 'Tijdschriften. Yang 21'. In: *Morgen*, jrg. 1, nr. 5, september/oktober 1967, p. 34.

54 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 35.

55 'Yang is een tijdschrift dat reeds duidelijk bewezen heeft in hoeverre het ten dienste staat van één bepaalde richting in onze poëzie, en hoe het deze stroming tracht te impulseren door een poeetiek wij in de zachtste uitdrukking erg subsectief en mytologiserend kunnen noemen.' Leopold M. van den Brande, 'Tijdschriften. Yang 24'. In: *Morgen*, jrg. 2, nr. 12, november/december 1968, z.p.

zakelijkheid wil opgenomen worden, dan moet dit duidelijk worden vooropgesteld.⁵⁶

Het volgende nummer van *Morgen* brengt een repliek van Herman de Coninck:

Ruimten heeft inderdaad een nogal uitgesproken voorkeur voor de nieuwe zakelijkheid, zoals je het noemt. Dat een tijdschrift een eigen gezicht heeft, wordt hier blijkbaar een nadeel gevonden.⁵⁷

De Coninck bevestigt hier - het is dan al haast zomer 1969 - de expliciete programmatische lijn van het tijdschrift *Ruimten*; hij introduceert evenwel geen andere benaming voor het eigen gezicht van het tijdschrift. Voor Van den Brande is dit één van de allereerste keren dat hij het uitdrukkelijk over een stijlrichting heeft, die hij door middel van de term 'nieuwe zakelijkheid' ook benoemt. Eerder had hij, in een recensie van Van Ryssels *Spelen met Jezus*, al wel eens de term 'zakelijke poëzie' laten vallen, maar daarmee verwees hij toen niet naar een literaire stroming, aangezien Van Ryssel als alleenstaande figuur en als 'satiries dichter' werd besproken.⁵⁸

Dat Leopold M. van den Brande *Ruimten* en *Yang* eigenlijk hetzelfde sectarisme ten voordele van één welbepaalde stijlrichting verwijt, wordt helemaal duidelijk wanneer hij in september-oktober 1969 een heftig anti-neo-realistisch pamflet publiceert, waarin hij beide tijdschriften samen op hun poëtische visie aanvalt⁵⁹. Wij komen hier verder op terug; voorlopig stellen wij vast dat wij in Van den Brande een opmerkelijke getuige hebben gevonden, die in zijn reeks polemische signalen de langzame profilering en concretisering van de Nieuw-realistische poëziestroming onderkent en bekampt.

3.2. De doorbraak van het Nieuw-realisme in de literaire kritiek

Het is ondertussen duidelijk geworden dat de nieuwe tendensen tegen najaar 1969 vrij manifest aanwezig geweest moeten zijn,

56 Leopold M. van den Brande, 'Tijdschriften. Ruimten 27/28'. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 14, maart/april 1969, p. 33.

57 Herman de Coninck, 'Antwoord op een bespreking van ruimten'. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 15, juni/juli 1969, p. 36.

58 Leopold M. van den Brande, 'Spelen met Daniël, of Jezus aan het hakenkruis'. In: *Morgen*, jrg. 2, nr. 8, maart/april 1968, z.p.

59 Leopold M. van den Brande, 'Open brief aan het Vlaams neo-realisme'. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 17, september/oktober 1969, p. 24-25.

aangezien ze in de literaire kritiek vanuit diverse hoeken gesignaleerd en in toenemende mate identiek benoemd worden. Die duidelijke stroomversnelling heeft grotendeels te maken met de heroriëntering van het tijdschrift *Yang* en met de organisatie van enkele opvallende nevenactiviteiten, die als blikvanger en catalysator gingen fungeren. Opmerkelijk is nochtans dat het Nieuw-realisme (als term of als begrip) tot dan toe niet of nauwelijks voorkomt bij de latere vertegenwoordigers ervan, bij de dichters noch bij sympathiserende essayisten. De nieuwe stroming wordt dus blijkbaar het eerst vanop afstand, in de literaire kritiek, onderkend. Pas daarna volgt de geleidelijke zelfprofilering en zelfidentificatie van het Nieuw-realisme als zelfstandige literaire stroming. Die vindt pas echt plaats met het *Kreatief*-dossier van Deflo, d.w.z. na de duidelijke oppositie van onder meer Van den Brande en Alstein⁶⁰.

De canonisering van de term ‘Nieuw-realisme’ is daarenboven verlopen via het herkennen van aanknopingspunten met de objectiverende poëzierichting in Nederland. Dat komt bijvoorbeeld duidelijk naar voren in de commentaar van Hugo Brems in de tijdschriftenrevue van *Dietsche Warande & Belfort* van februari 1970, naar aanleiding van het verschijnen van *Yang* nummer 28:

In dit tweede nummer (van de vijfde jaargang) blijkt onloochenbaar dat we eindelijk in Vlaanderen nog eens een tijdschrift hebben met een duidelijk afgebakend literair programma: geen periodieke bloemlezing. Dit literaire programma is in wezen een matiging en een aanpassing van wat enkele jaren geleden in *Gard Sivik* begon, voortgezet werd in *De Nieuwe Stijl* en via de variant *Barbarber* in het Noorden gemeengoed is geworden: een neo-realisme dat in het geval van *Yang* een sterk picturale inslag krijgt door levendige interesse voor schilders als Lucassen, Willaert, Léger e.a. Dat zijn schilders die zich verhouden tot pop-art en nieuw-realisme zoals Van Ryssel, Jooris, Vanriet e.a. zich verhouden tot De Nieuwe Stijl. Bovendien wordt deze Vlaamse variant getekend door het actuele engagementsverschijnsel, vnl. dan op kleine schaal. Dit alles spreekt uit gedichten van Van Ryssel, R. Jooris, in mindere mate van H. de Coninck.⁶¹

60 Leopold M. van den Brande, ‘Open brief aan het Vlaams neo-realisme’. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 17, september/oktober 1969, p. 24-25, en Alstein, ‘Men noemt het: “Poëzie redden”’. In: *Witte Bladen*, jrg. 1, nr. 3, juni 1970, p. 16-23.

61 Hugo Brems, ‘Tijdschriftenrevue’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 115, nr. 2, februari 1970, p. 155.

Blijkens dit citaat identificeert Brems begin 1970 nog het Nieuw-realisme met de poëtische visie van het tijdschrift *Yang* en de daarin gelegde plastische accenten; tegelijk legt hij duidelijk het verband met het Nederlandse Nieuw-realisme.

Ook de criticus Eugène van Itterbeek, een van de latere verdedigers van de Nieuw-realistische poëzie, trekt begin 1970 de niet-experimentele tendensen uit de Noordnederlandse poëzie slechts tot enkele Vlaamse dichters door. Daarbij haalt hij als raakvlak tussen Noord en Zuid vooral de gemeenschappelijke modellen uit de buitenlandse literatuur aan:

Het misverstand bestaat er echter in aan de poëzie, zoals een Williams, een Moore of in Vlaanderen een Daniël Van Ryssel of Herman De Coninck die beoefenen elk persoonlijk karakter te ontzeggen. [...] De bundels van Patricia Lasoen en Daniël Van Ryssel getuigen van een bepaalde kritische kijk op de wereld van vandaag; zij vertolken een niet uitgesproken heimwee naar de eenvoud der dingen die zij ten allen prijze in de grauwe alledaagsheid van het moderne gemechaniseerde leven willen ontdekken en in stand houden als een onvervreemdbaar menselijk bezit. Daarbij komt dan de liefde waarmee deze dichters, een beetje speels maar niet minder gewetensvol, de taal hanteren.⁶²

Niet alleen het aantal vermelde Nieuw-realistische dichters - zo te zien sterk door *Yang* bepaald - is hier beperkter dan in Deflo's bloemlezing, ook de visie op de opkomende poëzierichting is sterk door de eigen literatuuropvatting van de criticus gekleurd. Van Itterbeek spreekt trouwens van 'humanistisch realisme':

Dat humanisme, dat ook door een sterk verlangen naar democratisering en sociaal engagement in de kunst gedreven wordt, blijkt uit de keuze van de woorden en de thema's. Een ander aspect van dit humanistisch realisme is dat vooral de Vlamingen ook een verlangen vertolken naar ongeschondenheid en naar solidariteit met hen die overal in de wereld door de huidige maatschappijvormen worden verdrukt en zelfs op massale schaal gedood. Het gaat hier in laatste instantie om een moraal.⁶³

62 Eugène van Itterbeek, 'Overzicht poëzie. Twintig jaar na de "experimentelen"'. In: *Kultuurleven*, jrg. 37, nr. 3, maart/april, 1970, p. 293.

63 Eugène van Itterbeek, *O.c.*, p. 295-296.

Van Itterbeeks uitgesproken voorkeur voor Van Ryssel houdt duidelijk met deze zienswijze verband. Mogelijk zijn het zelfs die ‘humanistische’ accenten in Van Ryssels poëzie geweest, die het positieve verwachtingspatroon van de criticus tegenover de nieuwe poëzierichting mee hebben bepaald. In Deflo's uiteindelijke selectie is dat perspectief evenwel slechts gedeeltelijk terug te vinden.

Dat net de negen door Deflo geselecteerde dichters als officiële vertegenwoordigers van het Vlaamse Nieuw-realisme de geschiedenis zijn ingegaan, is vanzelfsprekend ook gedeeltelijk toevallig. Zijn *Kreatief*-dossier heeft echter - tegen de achtergrond van de eraan voorafgaande profilering - onmiskenbaar een verbreding van het perspectief in de hand gewerkt, vooral door zijn beslissing om ook verwante dichters uit tot dan toe minder als Nieuw-realistisch opgevallen tijdschriften (*Ruimten* en *Kreatief*) te recruteren. Tegelijk is de door hem verdedigde visie op het Nieuw-realisme als specifiek Vlaams fenomeen geleidelijk aan door de literaire kritiek en de literatuurgeschiedenis overgenomen en geconsolideerd.

4. Het programmatische belang van tijdschriften en manifestaties

4.1. De centrale rol van *Yang* vanaf eind 1969

Op enkele occasionele vroege reacties na komt, zoals gezegd, de receptie van de nieuwe poëzie als min of meer afgelijnde stroming pas echt op gang met de heroriëntering van het tijdschrift *Yang*: ‘eindelijk nog eens een tijdschrift met een duidelijk afgebakend programma’⁶⁴.

Het nieuwe concept van *Yang* kan aan tal van indicaties afgelezen worden. Vooreerst is er de titelwijziging. Terwijl er voorheen sprake was van een ‘Werkschrift voor literatuur’, wordt *Yang* vanaf nummer 27 een ‘Tijdschrift voor literatuur en communicatie’. In een redactionele inleiding bij dat nummer wordt expliciet gewag gemaakt van een grondige bezinningsperiode en van een ‘nieuwe visie’, waarvan de gewijzigde ondertitel de uitdrukking wil zijn⁶⁵. Tegelijk krijgen wij programmatische uitspraken als: ‘Iedereen wordt tot medewerking uitgenodigd, doch slechts die bijdragen, die in de lijn van het tijdschrift passen, zullen worden opgenomen’⁶⁶. De tijdschriftredactie zelf heeft trouwens ook enkele wijzigingen ondergaan; Helmut Gaus (vroeger al secretariaatsverantwoordelijke) komt erin, terwijl Hedwig Speliers - een van de latere polemisten tegen het Nieuw-realisme - eruit verdwenen is⁶⁷.

Vooraan in het tijdschrift is een uitvoerig essay opgenomen over ‘Convitalisme’, van de hand van Helmut Gaus; in de inhoudsopgave heet het dat in deze tekst de ‘nieuwe optiek van *Yang*’ wordt verwoord⁶⁸, een visie die ook in latere literairhistorische publikaties

64 Hugo Brems, ‘Tijdschriftenrevue’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 115, nr. 2, februari 1970, p. 155.

65 [Redactie], ‘Bij dit nummer:’. In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 2.

66 In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 40.

67 ‘Toen Daniël Van Ryssel zijn convitalisme of hoe dat ding ook heet, uitvond, werd het mij te heet. Ik verliet de redactie van het *Yang*-tijdschrift.’
Hedwig Speliers, ‘Brief aan de redactie van morgen, een reactie’. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 25, januari/februari 1971, p. 5.

68 In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 40.

geregeld wordt bijgetreden. Niet toevallig staat de titel ‘Convitalisme’ dan ook op het omslag afgedrukt. Gaus' uiteenzetting vertoont inderdaad overeenkomsten met een literair manifest, door de sterk antithetische opbouw ervan: enerzijds een radicale afwijzing van bepaalde tendensen in de literaire traditie, anderzijds een duidelijk pleidooi voor een nieuw type van kunst. Toch is het perspectief van zijn essay in feite veel omvattender, zowel algemeen cultureel als maatschappelijk georiënteerd. Helmut Gaus gaat uit van de nood aan een nieuw levensélan, een vitalisme dat sterk contrasteert met de reductieve en gewild-gekunstelde mensopvatting van o.m. het rationalisme, het absurdisme en het existentialisme, en vooral het individualisme:

Maar als men al deze absoluutheden als luchtkastelen van zich heeft afgeschud, wat blijft er dan tenslotte nog over? Hoe kan men in een dergelijke situatie, met dergelijke opvattingen over de werkelijkheid, nog iets aan het leven hebben? Betekent dit afschudden van de absoluutheden tegelijk niet zichzelf verarmen? Ja, inderdaad, voor diegenen die het als een verarming aanzien als men probeert alle hypokrisie uit de wereld te helpen, alle dekors af te breken en alle wensdenken als dusdanig te herkennen. En nogmaals ja, voor wie verarming betekent, alle grootdenkerij ontmaskeren als stoplappen en cliché's, die slechts dienen om onze weergaloze hoogmoed, onze ambities op de eeuwigheid en onze angst voor het vergaan te verbergen.

Het is echter bepaald een verrijking van zodra, door het over boord gooien van niet aan de werkelijkheid beantwoordende waarde-oordelen, het leven zelf niet meer als *middel* wordt aangezien voor het bereiken van om het even wat, en niet meer ondergeschikt wordt gemaakt aan doeleinden van twijfelachtig allooi, maar het bestaan en het leven zelf voor ieder individu het belangrijkste is geworden.⁶⁹

Tegelijk gaat het hier echter ook om een ‘con-vitalisme’, aangezien de individuele bekommernissen bij nader toezien gemeenschappelijk zijn aan alle mensen:

Van zodra men er zich echter van bewust is dat de mens meer dan drie vierden van zijn geestelijk goed, zijn denken en zijn streven gemeenschappelijk heeft met iedere andere

69 Helmut Gaus, ‘Convitalisme’. In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 10.

mens, is de andere ook niet meer de grote rivaal van vroeger, de homo homini lupus, maar de medemens die uit een zelfde aandrang en een zelfde behoefte strijdt voor het bestaan. Een zo *intens* mogelijk bestaan. Alleen reeds het gevoel van samen te strijden en lotsverbonden te zijn, intensifieert deze bewustwording tot een overtuiging. Het is net alsof er een solidariteitsgevoel ontstaat tegenover het leven, een verbondenheid die de mensen in feite reeds aan elkander bindt. Dit bewustzijn van verbonden zijn, zal met de ontwikkeling van o.a. de ruimtevaart in toenemende mate intenser worden.⁷⁰

Bij de ontwikkeling van dat convitalisme wordt een prominente rol toegekend aan de kunst en, meer in het bijzonder, de literatuur. Daarbij richt Gaus zich resoluut tegen ‘het woordenrafelen van de expressionisten, de gezochte beeldvorming van de experimentelen en vooral van hun navolgers, in één woord alle filologische oefeningen en experimenten om de experimenten’. Hij beklemtoont vooral de communicatieve functie van de literatuur, het rechtstreekse contact met de lezer als mens. Die herwaardering van de communicatie impliceert een herziening van de verhouding tussen kunstenaar en publiek en van de artistieke visie zelf. Voor de literatuur komt zulks neer op verstaanbaarheid, eenvoud, authenticiteit en herkenbaarheid, eigenschappen die erop gericht zijn de relevantie van het literaire werk voor de hedendaagse lezer te vergroten: ‘Eenvoudige dingen, en alle menselijke gedragingen zijn ergens eenvoudig, dienen eenvoudig gezegd.’⁷¹

Uit het voorgaande blijkt dat het concept ‘convitalisme’ veel meer is dan een louter literaire categorie; het is de auteur wezenlijk te doen om een alternatieve levensvisie, die in de literatuur gestalte moet krijgen en waarbij de metafysische bekommernis van het verleden en de ‘ivoren toren’-mentaliteit van de kunstenaar verworpen worden. Als literair manifest is Gaus' betoog trouwens vrij vaag. Er wordt niet naar concrete modellen of vertegenwoordigers verwezen - hooguit wordt in de tekst enige malen geciteerd uit zo diverse auteurs als Boon, Claus, Walravens en Polet -, en al evenmin is duidelijk of de auteur in eigen naam of als woordvoerder van een specifieke beweging optreedt. Voortdurend zijn hier *de* kunstenaar, *de* literatuur aan de orde.

70 Helmut Gaus, *O.c.*, p. 12-13.

71 Helmut Gaus, *O.c.*, p. 13.

Toch heeft een aanzienlijk deel van de literaire kritiek deze getuigenis als een poëtische programmaverklaring geïnterpreteerd. Ongetwijfeld is die visie mee ingegeven door de specifieke context van het essay: vooraan in een literair tijdschrift, als aanduiding van een nieuwe visie. Daarenboven konden lezers en recensenten voor een verdere concretisering van die algemene principes terecht bij de aansluitend in het nummer opgenomen gedichten van Roland Jooris en, meer nog, bij de cyclus ‘God voor gevorderden’ van Daniël van Ryssel.

Overigens bestaan er toch wel duidelijke raakvlakken tussen Gaus' convitalisme en de kort daarop geprofileerde Nieuw-realistische poëzie-opvatting. In dat verband kan men onder meer denken aan de beklemtoning van de extra-literaire realiteit en de betrokkenheid op de lezer en, parallel daarmee, het minder centraal stellen van aspecten als taalvervreemding, stilistische franjes en expressiviteit. Eigen aan het convitalisme is echter dat de voorgestelde verschuivingen teruggaan op een geëxpliciteerde en coherente ideologische onderbouw, wat niet kan worden gezegd van de latere Nieuw-realistische poëzie. Voor het Nieuw-realisme geldt niet alleen dat ideologische verschillen aan de grondslag liggen van de interne verscheidenheid - bijvoorbeeld de poëzie van Van Ryssel tegenover die van Van den Breemt of de *Ruimten* -dichters -, maar ook dat die afwezigheid van een uitgewerkte mens- en werkelijkheidsvisie later het mikpunt bij uitstek zal worden van de polemische aanvallen. Op Van Ryssel na beroepen de latere Nieuw-realistische dichters zich trouwens nergens op het convitalistische ideeëngoed, en ook Deflo rept er in het *Kreatief* -dossier met geen woord over. Het is overigens de vraag of Helmut Gaus zelf (achteraf) het verband heeft gelegd tussen de door hem voorgestelde filosofie en de Nieuw-realistische poëzieproductie⁷².

Een ander aspect van de nieuwe, sterk op communicatie gerichte poëtica van *Yang* is de (tijdelijke) weglating van auteursnamen bij de creatieve en essayistische teksten, eveneens vanaf nummer 27. Hiermee wil men - klaarblijkelijk in de lijn van het convitalisme - de relativiteit demonstreren van een concept als dat van de ‘oorspron-

72 Vergelijk in dit verband de relativerende bijdrage van Gaus aan het jubileumnummer bij het tienjarige bestaan van *Yang*.
Helmut Gaus, ‘Yang in de tweede helft van de jaren zestig’. In: *Yang*, jrg. 10, nr. 55, juni 1974, p. 175-180.

kelijke', 'individuele' auteur. In de inhoudsopgave wordt de onderliggende bedoeling als volgt geëxpliciteerd:

Vanaf dit nummer zal de naam van de auteur van iedere bijdrage slechts in de inhoudstafel worden vermeld. In de optiek van de nieuwe lijn die door *Yang - tijdschrift voor literatuur en communicatie* wordt gevolgd is de namencultus niet voorzien. Dat de namen van de medewerkers toch nog in de inhoudstafel worden vermeld moet enkel en alleen als een oriënterende tegemoetkoming aan de lezers worden beschouwd.⁷³

Die toenemende zelfprofilering van het tijdschrift blijkt ook uit de jaarlijkse prijs die door *Yang* wordt uitgereikt. Nadat de prijs in 1967 zonder veel plichtplegingen werd toegekend aan Fernand Auwera voor *Mathias 't Kofschip* en in 1968 aan Marc Andries voor *De maagdenhorde*, wordt de *Yang*-prijs, alweer in nummer 27, op een meer programmatische wijze verantwoord:

Wat wij beogen is jaarlijks dat literair werk onder de aandacht van het publiek te brengen dat ons het meest heeft getroffen in de optiek van de door ons tijdschrift verdedigde literaire opvattingen⁷⁴

Tegelijk wordt meegedeeld dat Herman de Coninck bekroond wordt voor zijn debuutbundel *De lenige liefde*. Het belang van deze herijking van een bestaande (zij het bescheiden) literaire prijs is duidelijk. Enerzijds geldt de *Yang*-prijs als een concretisering en een bevestiging van de eigen literatuuropvatting. Anderzijds is daarmee tegelijk een institutioneel gegeven voorhanden om de aandacht van de literaire kritiek en het publiek op die poëtica en haar artistieke resultaten te vestigen. Op die manier wordt een canoniserend effect beoogd, dat moet bijdragen tot de (h)erkenning van het Nieuw-realisme als volwaardige literaire stroming.

De volgende bekroningen zetten die programmatische lijn voort. In 1970 wordt de *Yang*-prijs niet toegekend, maar het jaar daarop gaat hij naar Johnie Verstraete - een nieuwkomer bij de boekuit-gave van het *Kreatief*-dossier - voor zijn verhalenbundel *Het uitzinnig gezelschap doet de revolutie falen*. Nog in hetzelfde nummer

73 In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 40.

74 'Yangprijs'. In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 37.

wordt de auteur uitdrukkelijk voorgesteld als een Nieuw-realist⁷⁵. De volgende laureaat wordt de Nederlandse dichter Hans Vlek, die eerder al meermaals werd vermeld door Nieuw-realistische dichters als geestesverwant of stimulerend voorbeeld⁷⁶. Wanneer Clem Schouwenaars (in 1973) en na hem Willy Spillebeen de *Yang* -prijs krijgen, blijkt het Nieuw-realisme als beweging al over zijn hoogtepunt heen te zijn.

Daarenboven verschijnen net in de periode van het convitalisme ook de eerste vier deeltjes van de *Yang*-poëzriereeks, die werd opgezet ‘om de eigentijdse poëzie te revaloriseren’ en ‘in reeksverband aan een lage prijs te verspreiden’⁷⁷. Toch kan men niet stellen dat ook dit initiatief rechtstreeks verband houdt met de nieuwe poëtische visie van het tijdschrift. Daarvoor zijn de eerste vier deeltjes - verzorgd door de oprichters Daniël van Ryssel (*Ook een zomer*), Julien Vangansbeke (*Als Lynceus zout legt*), Roger Serras (*Het vijfde seizoen*) en Roland Jooris (*Een konsumptief landschap*) - te verscheiden van aard. De bundels van Vangansbeke en Serras bewegen zich ergens halfweg tussen de traditionele en de experimentele poëzie. Van Ryssel en Jooris schrijven daarentegen een poëzie die duidelijker kadert in het opkomende Nieuw-realisme. Vooral de korte tekst waarmee *Een konsumptief landschap* wordt aangekondigd, is in dit opzicht typerend:

Gedichten of noem het gewoonweg teksten, die vooral betrekking hebben op onze onmiddellijke omgeving, op de veranderde werkelijkheid van het waarneembare tijdsbeeld. Teksten die ook een soort topografie van die omgeving zijn, die ze a.h.w. in kaart willen brengen. Aan de andere kant wordt de spanning nagegaan tussen de visualiteit van het eenvoudige woord en het begrip ervan. Een relativiserende mentaliteit wenst aan de basis van het geheel te liggen.⁷⁸

75 ‘Gesprek met Johnie Verstraete’. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 36, oktober 1971, p. 7-14. In hetzelfde nummer komt trouwens een (vrij ambivalente) getuigenis voor van Verstraete in de reeks ‘Het Nieuw-Realisme’ (p. 50).

76 Zo wordt Hans Vlek bijvoorbeeld als een positief voorbeeld aangehaald in essays van De Coninck (‘Het parlandisme’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 115, nr. 10, december 1970, p. 738-748), Lasoen (‘Kommunikatie als kernprobleem in de moderne poëzie’. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 33, januari 1971, p. 3-18) en Van den Bremt (‘Hans Vlek, of een dichter legt (een deel van) zijn kaarten op tafel’. In: *Kreatief*, jrg. 4, nr. 4, november 1970, p. 158-164).

77 ‘Yang Poëzie Reeks’. In: *Yang*, jrg. 6, nr. 27, 1969, p. 38.

78 *O.c.*, p. 38.

Qua poëzie en poëzie-opvatting mogen de *Yang* -bundels dan wel zeer verschillend zijn, de analoge vormgeving verleent ze onmiskenbaar een zekere coherentie en een grote herkenbaarheid. Beslist opvallend zijn de omslagen, die werden ontworpen door Raoul de Keyser, een van de schilders van de ‘Nieuwe Visie’, en die (zeker achteraf) toch een spontane associatie met de nieuwe poëzie in de hand werken.

Hoewel ook na de doorbraak van de Nieuw-realistische poëzie-stroming in de *Yang*-poëziewerks anders georiënteerde bundels worden uitgebracht - bijvoorbeeld van postexperimentele dichters als Marcel van Maele, Rob Goswin, Roger M.J. de Neef, Werner Spillemaeckers en Lucienne Stassaert -, valt toch de aanwezigheid op van een groot aantal Nieuw-realistie, zeker in de beginperiode van de vernieuwing. Zo verschijnen in 1969, behalve *Een konsumptief landschap* van Jooris en *Ook een zomer* van Van Ryssel, nog *Een verwarde kalender* van Lasoen, *Met gehavend gemoed* van Vanriet en *Kermis in de hel*, de enige bundel van Luc Wenseleers. De daaropvolgende jaren verschijnen nog diverse bundels van Hedwig Verlinde - te beginnen met *Van Eden tot Ararat* (1971), die op aanraden van Lionel Deflo bij *Yang* verscheen⁷⁹ -, *Laarne* (1971) en *Het museum van de zomer* (1974) van Jooris, en alle verdere dichtbundels van Van Ryssel. Daarbij wordt geregeld een kaftontwerp angewend van een van de kunstenaars rond de ‘Nieuwe Visie’.

Ook in de marge van de andere Nieuw-realistische tijdschriften verschijnen - vooral in de bloeiperiode van de stroming - dichtbundels die de poëtische visie illustreren. In 1971 verschijnt als een aflevering van *Revolver* de bundel *Met de Ramblers uit vissen* van Jan Vanriet, het jaar daarop *Een Belg in Zwitserland* van Gerd Segers (met illustraties door Vanriet), en in 1977 *Bladstil* van Roland Jooris. *Met God op de schommel* (1971) van Van Ryssel met illustraties van Joseph Willaert wordt gepubliceerd als een co-productie van de *Yang*-poëziewerks en *Kreatief*. En in 1974 wordt *De sprong van de eland* van Hedwig Verlinde gepubliceerd als een speciaal nummer van *Kreatief*. Enerzijds kan men in die aan de tijdschriften gelieerde uitgaven een teken zien van de groeiende bewustwording van de Nieuw-realistie en hun pogingen om de groepsvorming (vooral naar buiten toe) te verstevigen en te structureren. Anderzijds hangt die wijze van publiceren echter ook samen met hun onzekere positie

79 Hedwig Verlinde, ‘Tien jaar Yang’. In: *Yang*, jrg. 10, nr. 55, juni 1974, p. 10.

als jonge, nog niet gevestigde dichters. De meesten onder hen zullen dan ook proberen om zo snel mogelijk over te stappen naar het circuit van de bestaande prestigieuze literaire uitgeverijen. Dat geldt bijvoorbeeld voor Lasoen, die vanaf 1971 haar poëzie bij uitgeverij Manteau laat verschijnen; Van Ryssel blijft daarentegen tot op heden in zijn eigen *Yang* -poëziewereld publiceren.

Een andere belangrijke metatekst die in *Yang* verschijnt, is het uitvoerige essay van Patricia Lasoen over ‘Kommunikatie als kernprobleem in de moderne poëzie’; het eerste deel van deze tekst verschijnt in het meinumnummer van 1970 - en wordt als blikvanger op de kaft vermeld -, het tweede deel volgt twee nummers later. Oorspronkelijk gaat het hier om een fragment uit een academische studie - Lasoen's gelijknamige licentiaatsverhandeling aan de RU Gent -, maar zowel de selectie van de fragmenten als de plaatsing ervan in het ‘tijdschrift voor literatuur en communicatie’ verlenen aan de tekst een poëtische en een programmatische inslag. Niet toevallig baseert Deflo zich mede daarop wanneer hij, in de inleiding bij zijn *Kreatief* -nummer, het Vlaamse Nieuw-realistische fenomeen in zijn internationale situering én zijn eigen specificiteit poogt te omschrijven.

In haar opstel onderscheidt Lasoen drie centrale tendensen in de moderne, Angelsaksische zowel als Nederlandse poëzie⁸⁰. Vooreerst - en de rangorde is beslist niet toevallig - is er de ‘poëzie van het understatement’. Daarnaast zijn er de Nieuwe Stijl, non-sense, nieuwe zakelijkheid en andere ‘objectieve’ strekkingen. En ten slotte is er de esthetische poëzie, die merkwaardig genoeg verderop in de *Yang*-bijdragen volledig achterwege blijft. Met de term ‘poëzie van het understatement’ verwijst Lasoen naar tendensen die, in het spoor van William Carlos Williams, de persoonlijke inbreng van de auteur ondergeschikt hebben gemaakt aan een visie op de concrete werkelijkheid. Als modellen uit de Nederlandse literatuur citeert zij verzen van afzonderlijke figuren als Hans Vlek, Remco Campert en Herman de Coninck, terwijl ook Rutger Kopland en Adriaan Morriën kort worden vermeld. Voor het Angelsaksische taalgebied bespreekt zij de dichters van de ‘Liverpool-scene’. Aanmerkelijk minder enthousiast is Lasoen over de poëtische opvattingen en de

80 Patricia Lasoen, ‘Kommunikatie als kernprobleem in de moderne poëzie’. In: *Yang*, jrg. 6, nr. 31, mei 1970, p. 2-11 en *Yang*, jrg. 7, nr. 33, januari 1971, p. 3-18.

dichterlijke praktijk van de tweede, nog meer objectiverende strekking. De informatieve poëzie van de dichters rond *De Nieuwe Stijl* wordt resoluut afgewezen: ‘Onder het mom van een democratisering der poëzie, zijn een aantal dichters geëvolueerd naar een zgn. “Nieuwe Stijl” waarin poëzie wordt gedegradeerd tot journalistiek of minder.’⁸¹ Bij nader toezien is de poëzie van dichters als Armando en Verhagen ‘hyper-individualistisch’, ‘uiterst verwaand’ en zelfs ‘fascistisch’⁸². Zelfs de meer relativiserende *Barbarber*-variant van het Nederlandse Nieuw-realisme vindt in Lasoens ogen weinig genade. Bernlef wordt bijvoorbeeld getekend als een onduidelijke tussen-figuur:

Hij is een aarzelend kunstenaar. Hij kan blijkbaar niet kiezen tussen de twee stromingen die zijn poëzie domineren: aan de ene kant een observerende maar persoonlijke, hoewel nooit geëngageerde poëzie (M. Moore, W.C. Williams), aan de andere kant louter-feiten-poëzie, joernalistiek informatisme, ready-made-mopjes (de invloed van sommige Dada-experimenten is hier duidelijk aanwezig).⁸³

Die categorische afwijzing van het gros van de Noordnederlandse nieuwe poëzie en het pleidooi voor een subtiel gevoelige poëzie van het understatement worden later overgenomen in Deflo's uiteenzetting, vooral daar waar de eigenheid van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie tegenover de Nederlandse variant wordt geaffirmeerd. Toch heeft Lasoen in wezen iets heel anders op het oog. De term ‘Nieuw-realisme’ komt in haar (in oorsprong academische) uiteenzetting niet voor, en ook het feit dat bijvoorbeeld De Coninck wordt geïsoleerd van de andere *Ruimten*-redacteurs (en zelfs van het tijdschrift) wijst erop dat Lasoen allereerst afzonderlijke figuren en een bepaalde karakteristiek van poëzie op het oog heeft, eerder dan een specifieke literaire stroming. Dat bredere perspectief blijkt trouwens uit een recenter essay, waarin zij een nog persoonlijker pleidooi houdt voor die ‘poëzie van het understatement’:

Met een zekere opzet heb ik [...] geen voorbeelden van understatement gekozen uit de ruime voorraad nieuw-realistische gedichten [...] het lag juist in de bedoeling aan te

81 Patricia Lasoen, ‘Kommunikatie als kernprobleem in de moderne poëzie’. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 33, januari 1971, p. 9.

82 Patricia Lasoen, *O.c.*, p. 10.

83 Patricia Lasoen, *O.c.*, p. 7.

tonen dat er heel veel strekkingen zijn en zijn geweest [...] die met gelijkaardige middelen of althans met een aan het zogenaamde NR te vergelijken techniek, via een directe taal en een coherent geheel van beelden, het onzegbare pogen of poogden uit te drukken.⁸⁴

4.2. *Het parlandisme van Herman de Coninck*

Ten slotte vermelden wij hier nog een essay van Herman de Coninck over het ‘parlandisme’, dat kort na het *Kreatief*-nummer verscheen in het tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort*⁸⁵. Onder ‘parlandisme’ verstaat De Coninck: ‘het promoveren van de spreekstijl tot poëziestijl. Maar met deze stijlverschuiving gaat ook een inhoudelijke verschuiving samen.’⁸⁶ Het parlandisme gaat volgens hem gepaard met een in wezen optimistische levensaanvaarding, die naar aanleiding van de gedichten van Remco Campert, Cees Buddingh' en J. Bernlef als volgt wordt gekarakteriseerd:

Een lofzang op de oppervlakkigheid, maar dan de oppervlakkigheid als een stadium in de evolutie van een mensenleven waar de meeste diepzinnigaards nog niet aan toe zijn: een bevochten oppervlakkigheid die weet wat ze waard is, die van zichzelf beseft dat ze heel wat gezonder is dan het gepieker van de romantisch grübelnde dichter-waarzegger. Dit optimisme is dus niet helemaal toevallig. De dichter die ertoe komt de spreektaal zonder een al te strak vormelijk keurslijf te gebruiken, neemt dezelfde attitude aan tegenover het ‘gewone alledaagse’ in vormtechnische taalkundige zin, als hij inhoudelijk zal doen tegenover de tot waarden gepromoveerde onbelangrijkheden van het leven.⁸⁷

Als poëtische kwaliteiten van dergelijke poëzie worden diverse eigenschappen aangehaald: soberheid, ascese, zakelijkheid, het gebruik van het understatement, de mineurtoon, de verrassing, de waarneming. Daarbij staat ook De Coninck erg kritisch tegenover de informatiepoëzie van *De Nieuwe Stijl*, omdat die geen onderscheid meer maakt tussen poëzie en realiteit en op die manier aan de kunst

84 Patricia Lasoen, ‘Eenvouds verlichte waters. Over de miskening van het understatement’. In: *Kreatief*, jrg. 17, nr. 5, december 1983, p. 42.

85 Herman de Coninck, ‘Het parlandisme’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 115, nr. 10, december 1970, p. 738-748.

86 Herman de Coninck, *O.c.*, p. 738.

87 Herman de Coninck, *O.c.*, p. 738-739.

één van haar essentiële spanningen ontnemt: ‘Zakelijkheidspoëzie is grotendeels de kunst van de ingenomen gezichtshoek’, heet het als De Coninck het heeft over de door hem bewonderde Hans Vlek⁸⁸.

Toch kan men dit essay niet echt beschouwen als een manifest voor een Nieuw-realistische poëzie - ook al laat De Coninck in zijn tekst terloops de term ‘nieuw realisme’ vallen -, maar is het allereerst een persoonlijke getuigenis en een explicitering van de eigen poëtische opvattingen. De ideologische (en poëtische) verschillen met het convitalisme en zelfs met de uitspraken van Lasoen zijn trouwens opvallend.

4.3. De verdere zelfprofilering van het Nieuw-realisme als beweging

Na de publikatie van het geruchtmakende *Kreatief*-dossier worden de (ten dele reeds bestaande) banden tussen de betreffende dichters en tijdschriften nauwer aangehaald. Tegelijk wordt de term ‘Nieuw-realistische poëzie’ ook intern, binnen de beweging, gangbaar en onderneemt men pogingen om de specificiteit en het belang ervan te onderstrepen. Wij wezen reeds op het feit dat *Revolver*, ten gevolge van Deflo's initiatief, resoluut een koerswijziging ondergaat. De vroegere redactie wordt verruimd tot een ‘open groep’, waarin zowel alle door Deflo geselecteerde dichters als de schilders rond de ‘Nieuwe Visie’ en de sympathiserende critici zijn vertegenwoordigd. De eerste aflevering van de derde jaargang bestaat uit 17 grote steekkaarten (gedateerd op 28 november 1970), waarop een aantal Nieuw-realisten - voor de gelegenheid aangevuld met voetbaltrainer Raymond Goethals - hun persoonlijke visie op de nieuwe stroming toelichten⁸⁹.

Ook bij de andere Nieuw-realistische tijdschriften vinden redactiewisselingen plaats die de institutionele positie van de nieuwe stroming versterken. Zo verlaat Eddy van Vliet begin 1971 de redactie van *Yang* - Hedwig Speliers had hem dat al voorgedaan -, terwijl omgekeerd Jooris, Lasoen, Verlinda en Verstraete tot de redactie toetreden. Vrijwel gelijktijdig wordt ook *Kreatief* in Nieuw-realis-

88 Herman de Coninck, *O.c.*, p. 748.

89 *Revolver*, jrg. 3, nr. 1, november 1970. Voor een meer gedetailleerde beschrijving van dit nummer verwijzen wij naar Hugo Brems en Erik Dams, *Poëzie en non-book*. Schoten/Leuven 1987, h/Afd. Nederlandse literatuurstudie K.U. Leuven, (Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945, 1), p. 11-13.

tische zin hervormd; Jooris, Lasoen en Van Itterbeek worden in de redactie opgenomen (naast o.m. Deflo, Van den Bremt en Patteeuw), terwijl zowat alle andere Nieuw-realisten (Abicht, De Coninck, Segers, Vanriet, Van Ryssel, Verlinde, Wenseleers) bij de medewerkers aan het tijdschrift worden vermeld. Ook hier is, niet toevallig, Hedwig Speliers helemaal verdwenen. In zijn herinneringen aan het Nieuw-realisme heeft Jan Vanriet trouwens aangegeven hoe reeds in de zomer van 1970 - gelijktijdig met Deflo's initiatief - pogingen werden ondernomen om de vier zogenaamde Nieuw-realistische tijdschriften te doen samensmelten:

Het was augustus 1970 en de zon scheen zoals in een liedje van Will Tura. In een zaaltje van galerij Campo werd druk gepalaberd over het mogelijk samengaan van de tijdschriften met een NR-stichting. [...] Want god, hoe je het ook keert of draait, iedereen was wel bereid mee te spelen, maar niemand gaf graag zijn eigen tijdschrift op. [...] De idee van meer intense samenwerking bleek te bevriezen tot Segers en ik de meest geschikte formule dachten gevonden te hebben. *Revolver* zou blijven bestaan maar worden omgevormd tot een map waarin de abonent allerlei groepswork kon verzamelen.⁹⁰

De consequente verdediging van de Nieuw-realistische poëzie gaat ook in *Yang* verder. Reeds in januari 1971 treffen wij in het tijdschrift een korte, maar heftige apologie aan van de hand van Julien Vangansbeke, die tekent als 'een neutrale correspondent':

Iedere keer dat hij de kans krijgt, tracht de recensent van *Het Laatste Nieuws*, W.M. Roggeman, de lezers van de wekelijkse pagina 'Kunst en Letteren' diets te maken, dat het schrijven van 'nieuw-realistische' poëzie tout court een bijzonder gemakkelijk werkje is. Nooit volgt er echter op zijn stereotiepe uitlating een steekhoudende formulering betreffende het 'waarom' van zijn evidente afkeer. Och ja, zo vergaat het nu soms met lui, die eens - terecht - werden bestempeld als post-experimentelen, maar sinds de circa tien

90 In een voetnoot wordt (begrijpelijkerwijze) het belang van die mislukte poging tot fusie enigszins geminimaliseerd: 'Een jaar later is iedereen het erover eens dat de verschillende tijdschriften afzonderlijk een grotere stimulans betekenen en ruimere armslag bieden voor projecten die in één tijdschrift onmogelijk allemaal zouden kunnen gerealiseerd worden. Bovendien is de samenwerking intenser dan ooit tevoren.' Jan Vanriet, 'Nieuw Realisme: voetnota's met paars-wit gestreepte kousen'. In: *Yang*, jrg. 8, nr. 40, januari 1972, p. 66-67.

jaren dat dit ook alweer geleden is, zoals vele andere zuivere epigonen geen zier evolueerden. Integendeel, ze worden bepaald reaktionair. In de kring der ‘nieuw-realisten’ zijn velen er ondertussen van overtuigd, dat Roggeman zijn alleenzaligmakende en voor eeuwig en altijd vaststaande omschrijving van het begrip poëzie, waaruit zijn afkeer voor het nieuw-realisme resulteert, werkelijk te stupide is om eventuele reacties op te roepen.⁹¹

In mei van datzelfde jaar kondigt Van Ryssel een nieuwe rubriek in *Yang* aan, waarin telkens - onder de algemene titel ‘Het Nieuw-realisme’ - iemand aan het woord zal komen ‘behorende tot de groep van het Vlaams nieuw-realisme of de nieuwe visie [...] om over deze groepering zijn indrukken, ervaringen, herinneringen... en kritische standpunten vast te leggen’⁹². Hoewel aanvankelijk de hele *Revolver* -werkgroep wordt aangekondigd, wordt de reeks gestaakt na bijdragen van Verstraete, Vanriet, Verlinde en schilder Antoon de Clerck. Als uitdrukkelijk groepsfenomeen is het Nieuw-realisme blijkbaar dan al wat naar de achtergrond verschoven. Niettemin verschijnt in het najaar van 1973 in *Yang* nog een artikel ‘Nieuw-Realisme levendiger dan ooit tevoren’:

Voor sommigen is het Nieuw Realisme een afgedane zaak, en bepaalde recensenten beweerden reeds glunderend dat deze stijlrichting ook alweer tot het verleden behoort. Dit weerleggen is eenvoudig: alle poëzie die de laatste jaren werd geschreven, heeft de verworvenheden van het Nieuw Realisme overgenomen en het epigonisme viert nog steeds hoogtij. [...] Uiteraard zijn wij niet ter plaatse blijven trappelen en is onze poëzie niet tot een hol formalisme vervallen.⁹³

Ondertussen is ook de boekuitgave van het *Kreatief*-dossier verschenen en heeft Luk Wenseleers zijn literairhistorische verkenning over het Nieuw-realisme gepubliceerd⁹⁴.

In 1974 verschijnt dan een nieuw documentair boek rond de

91 Julien Vangansbeke, ‘Boekbesprekingen’. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 33, januari 1971, p. 44.

92 Daniël van Ryssel, ‘Het Nieuw-Realisme’. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 35, mei 1971, p. 32.

93 ‘Nieuw Realisme levendiger dan ooit tevoren’. In: *Yang*, jrg. 9, nr. 51, oktober 1973, p. 95. Naar aanleiding van nieuwe bundels in de *Yang* Poëzriereeks door Jooris (*Het museum van de zomer*), Van Ryssel (*Een vierkante meter paradijs*) en Verlinde (*Een teken*).

94 Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren. Nijhoff, Van Ostaijen en het nieuw-realisme*. Leiden 1972, A.W. Sijthoff, (Literaire verkenningen).

Vlaamse Nieuw-realistische poëzie, onder de titel *Omtrent de werkelijkheid*; het boek - samengesteld door Jan Vanriet - wordt, met een omslag van de hand van Raoul de Keyser, uitgebracht als een speciale aflevering van *Kreatief*⁹⁵. *Omtrent de werkelijkheid* is geen echte geschiedschrijving, maar dient zich allereerst aan als een kijkboek, een 'fotojournaal' dat te lezen is als 'een handige illustratieve aanvulling van de documentaire bloemlezing die Lionel Deflo in 1972 bij uitgeverij Orion (Brugge) publiceerde'⁹⁶. De lezer treft hier allerlei foto's en documenten aan, uit het leven gegrepen: familiekiekjes, privédocumenten, illustraties, teksten en manuscripten, reproducties van plastisch werk, fragmenten uit recensies en persreacties... Eerst worden de vier Nieuw-realistische tijdschriften voorgesteld (*Ruimten*, *Yang*, *Revolver* en *Kreatief*) met hun plastische accenten, en vervolgens komen twaalf Nieuw-realistische dichters (dezelfde als in de uitgebreide boekeditie van Deflo's dossier) aan bod. Op die manier functioneert het boek eens te meer als een affirmatie van het Vlaamse Nieuw-realisme als groepsfenomeen en heeft het, naar buiten toe, ook onmiskenbaar een canoniserend effect; het bakent als het ware af welke tijdschriften en welke dichters wel tot de Nieuw-realistische beweging behoren en, indirect ook, welke niet.

Uit die documentatie van Vanriet komt echter ook duidelijk naar voren dat - behalve de tijdschriften, de manifesten en de diverse publikaties - diverse manifestaties en meer informele contacten een belangrijke (maar moeilijk te reconstrueren) rol hebben gespeeld bij de opkomst en de doorbraak van de Nieuw-realistische poëtische beweging. Dezelfde gedachte wordt ook in gesprekken en interviews herhaaldelijk onderstreept. Zo schrijft bijvoorbeeld Van Ryssel in zijn notities over 'Het Nieuw Realisme': 'Hoewel de vriendschapsbanden verschillend en veelvuldig zijn, en de contacten intens, zullen de geïnteresseerden en latere kunsthistorici daar toch relatief weinig documenten over terugvinden'⁹⁷. Hijzelf gaat terug tot de poëziemarkt die in 1968 te Wetteren plaatsvond:

95 Jan Vanriet (red.), *Omtrent de werkelijkheid*. Verschenen als: *Kreatief*, jrg. 8, nr. 1, 1974.

96 Jan Vanriet (red.), *O.c.*, z.p., (inleiding).

97 Daniël van Ryssel, 'Het Nieuw-Realisme'. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 35, mei 1971, p. 33.

De poëziemarkt te Wetteren, in 1968, op initiatief van Leo Drieghe en Roland Jooris, was een duidelijk symptoom van de gewijzigde mentaliteit bij verschillende kunstenaars. Deze poëziemarkt kan men bovendien beschouwen als de eerste uiting van groepsvorming, vermits nagenoeg alle auteurs, die later in *Kreatief* en *Revolver* zouden samenkomen, er reeds aanwezig waren. Daar ook werden de eerste plannen gemaakt voor de Yang Poëziereeks die begin 1969 zou worden opgericht.⁹⁸

De poëziemarkt op zondag 8 mei 1968 voor het eerst in Wetteren georganiseerd werd, vormt inderdaad zowat het begin van een reeks manifestaties die vooral in het begin van de jaren zeventig populair zouden worden. Toch zou het onjuist zijn te beweren dat het hier om een specifiek Nieuw-realistische happening gaat. Van het Nieuw-realisme als gestructureerd gegeven is er op dat ogenblik in Vlaanderen immers nog nauwelijks sprake. Het idee ging weliswaar uit van Roland Jooris, maar aan de manifestatie nemen niet minder dan veertig diverse dichters deel. Naast de latere Nieuw-realisten (Vanriet, Van Ryssel, Lasoen, Segers...) treffen wij hier evengoed enkele *Tijd en Mens*-ers (Louis Paul Boon, Marcel Wauters, Albert Bontridder) aan en Paul de Vree, de gezaghebbende woordvoerder van de postexperimentelen. Boon verkoopt er zijn handgeschreven cursiefjes als 'Verse Boontjes' tegen vijf frank het stuk, Wauters biedt er beschreven zakdoeken aan, er is een poëtische vistent en een ballonnetjeswedstrijd... Het initiatief kadert in een ludieke poging om de 'elitaire' poëzie onder de gewone mensen te brengen; de verwantschap met de poëtica van de Nieuw-realisten ligt dus toch wel voor de hand. In het gelegenheidsboek *Album poëziemarkt Wetteren* laat Boon trouwens enkele enthousiaste 'Boontjes' afdrukken die, bij wijze van spreken, niet in Deflo's *Kreatief*-dossier hadden misstaan. Een fragment:

Zondag gebeurt het dan, op een plein in Wetteren.
De optocht der dichters, bedoel ik. De dichters altogader,
die door Drieghe en zijn eerste luitenant Jooris werden
bijeengetrommeld om op straat te komen en in stoet
- met bolhoed op het hoofd -
zich aan het volk te tonen.

98 Daniël van Ryssel, *O.c.*, p. 35.

Ik hoorde dat sommigen daar een beetje terughoudend
 tegenover staan. Poëzie is steeds iets geweest dat op een stil
 zolderkamertje gepleegd werd, door ergens een dromer,
 een fantast, een profeet, een halve gare.
 Of het werd in de stilte der natuur op papier gezet,
 in het bos bij de kaboutermannetjes en de wilde konijntjes.

[...]

Ik bedoel, dat poëzie geen zin heeft, omdat ze buiten
 het leven staat, omdat niemand ze kent en niemand ze nodig
 heeft. Dat dan toch bij ons.
 In Mexico maakt de boer een gedichtje,
 vooraleer hij het nieuwe gewas gaat planten, en dit stopt hij mét
 het jonge gewas in de grond.

Moest bij ons een of andere dichter-en-boer op dit idee komen,
 ze steken hem in het gekkenhuis.

De dichter is iets overbodigs bij ons.
 De slager, de bakker, de melkman zijn onontbeerlijk.
 Maar als de dichter aanbelt, dan roept men:
 ‘We hebben vandaag niets nodig’.⁹⁹

Drie jaar later, in september 1971, beleeft het poëziegebeuren in Wetteren een tweede
 uitgave. Deze keer wordt de poëziemarkt gecombineerd met de organisatie van een
 ‘Artistiek wielercriterium’ dat de dag voordien plaatsvindt. Opnieuw is het resultaat
 een ludieke demonstratie van de verzoenbaarheid van literatuur en dagelijkse
 werkelijkheid. Uiteraard brengt Van Ryssel in *Yang* verslag uit van de gebeurtenissen:

Artiesten Wielercriterium

Op zaterdag 11 september, daags voor de Tweede Poëziemarkt te Wetteren
 dus, werd te Buggenhout-Opdorp het Eerste Artiesten Wielercriterium
 georganiseerd.

36 kunstschilders, dichters, journalisten en fotografen verschenen aan de
 startlijn en in (veel) minder dan een uur waren de 30 ronden of 25 km
 afgelegd. Overwinnaar werd

99 Boontje (Louis Paul Boon), ‘Optocht’. In: *Poëziemarkt Wetteren 1968*. Wetteren 1968,
 Uitgave Hedendaags (Leo Drieghe), p. 9.

kunstschilder Gilbert De Roeck uit Beervelde, voor de dichters Roland Jooris en Willy Verheghe. Nog een vijftiental andere deelnemers, velen meermaals gedubbeld, bereikten eveneens de aankomst. [...]

De Yang-ploeg, bestaande uit Jean Bilquin, Roland Jooris, Jan Vanriet (val in de laatste ronde en prijs van de ongelukkigste) en Daniël Van Ryssel, reed voltallig de wedstrijd uit. Julien Vangansbeke en de respectievelijke echtgenotes zorgden voor morele steun.

Na de Eerste Poëziemarkt te Wetteren in 1968, was dit Eerste Artiesten Wielerkriterium opnieuw een primeur voor de kunstwereld.

Poëziemarkt Wetteren

Zondag 12 september 1971, van 9 uur 's morgens tot 6 uur in de namiddag. Deze tweede uitgave kende al voor de aanvang een onverhoopt succes vermits er dubbel zoveel deelnemers (64) waren als in 1968. Reken daarbij het zomers weer, de massale belangstelling, de talrijke attracties... enz, en men krijgt een idee van de unieke sfeer die ontstaat wanneer dichters en (literair) geïnteresseerden een inspanning doen om gezamenlijk de onvoorstelbaar diepe kloof, die *Kunst* heet, te overbruggen.

Want dit valt hoe dan ook wel op: er zullen nog vele poëziemarkten en artiesten criteria moeten georganiseerd worden vooraleer het denkbeeldig onderscheid gewone mens-kunstenaar definitief tot het verleden zal behoren. Tot zolang zijn dergelijke manifestaties dan ook nuttig en zinvol.¹⁰⁰

In het begin van de jaren zeventig vinden er, in het spoor van het ophefmakende *Kreatief*-nummer van Lionel Deflo, heel wat manifestaties (readings, discussie-avonden...) plaats, waarin de Nieuw-realistische poëzie als literaire beweging wordt gepropageerd. Zo is de televisieuitzending *Vergeet niet te lezen* van 8 februari 1971 gewijd aan de opkomst van het Nieuw-realisme; er wordt aan deelgenomen door vertegenwoordigers van de vier Nieuw-realistische tijdschriften: Wenseleers, Deflo, Van Ryssel en Segers. Een maand later is er een weekend 'Rondom de werkelijkheid' in het I.C.C. (Internationaal Cultureel Centrum) te Antwerpen (13-14 maart). Hier staan de

100 Daniël van Ryssel, 'Artiesten wielerkriterium / Poëziemarkt Wetteren 1971'. In: *Yang*, jrg. 7, nr. 36, oktober 1971, p. 62.

tijdschriften, de Nieuw-realistische dichters, de Yang Poëziereeks en de schilders van de ‘Nieuwe Visie’ centraal. Ook de critici Eugène van Itterbeek, Lionel Deflo en Roland Patteeuw komen er aan het woord. En ten slotte vermelden wij nog de eerste *Yang* -dag, die plaatsvindt op 23 oktober 1971 in Moorsele. Ook hier worden de uitdrukkelijke groepsvorming van de Nieuw-realistische dichters rond Deflo en het hechte verband met de schilders van de ‘Nieuwe Visie’ onderstreept, zoals blijkt uit een gedeelte van het programma:

Poëtische evokatie van de nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen.

Gesitueerd door Lionel Deflo.

Met de dichters: Herman De Coninck, Gerd Segers, Roland Jooris, Patricia Lasoen, Daniël Van Ryssel, Jan Vanriet, Stefaan van den Bremt, Hedwig Verlinde.

Plastische evokatie van de nieuwe visie in de schilderkunst. Gesitueerd door Roland Jooris en Roland Patteeuw, met diaprojectie, tentoonstelling en toelichting.

Met de schilders: Raoul De Keyser, Roger Raveel, Antoon De Clerck, Joseph Willaert, Etienne Elias.¹⁰¹

Of dergelijke manifestaties er inderdaad in geslaagd zijn de poëzie grondig te democratiseren valt moeilijk te achterhalen, en is achteraf beschouwd zelfs zeer twijfelachtig. Toch valt op hoe ze hoe dan ook de aandacht van de pers en de media hebben getrokken; de in *Omtrent de werkelijkheid* afgedrukte kranteknipsels illustreren dit voldoende. Minstens even belangrijk is evenwel de programmatische en literair-strategische waarde van dergelijke manifestaties; zij propageren en realiseren de Nieuw-realistische poëtica van een werkelijkheids - en publieksbetrokken literatuur. Tegelijk wordt de gedachte van een hechte groep steeds weer onderstreept, al valt het op dat de *Ruimten* -redacteuren (Wenseleers, Abicht) toch gevoelig minder aanwezig zijn dan de medewerkers aan *Yang*, *Kreatief* en *Revolver* .

101 Folder van de eerste *Yang*-dag, opgenomen in Jan Vanriet (red.), *Omtrent de werkelijkheid*. Verschenen als *Kreatief*, jrg. 8, nr. 1, 1974, z.p.

5. Polemieken en polarisatie: het (post)experimentele tegenoffensief

Door het uitblijven van andere teksten met een uitgesproken programmatisch-poëtische bedoeling - naast en na het *Kreatief*-dossier - moet de invloed van de Nieuw-realistische beweging des te aanzienlijker zijn geweest. Dat wordt ten volle bevestigd door de talrijke reacties die de (essayistische en creatieve) publikaties en de manifestaties van de nieuwlichters oproepen bij andere literatoren en critici.

5.1. Leopold M. van den Brande en Morgen

Van Leopold M. van den Brande zijn hiervoor reeds enkele uitspraken aangehaald. Hij is blijkbaar de eerste die de ‘vernieuwende’ en provocatieve ambities van tijdschriften als *Yang* en *Ruimten* percipieert, niet het minst omdat hij er zijn eigen poëzie niet meer in kwijt kan. Vanaf eind 1969 werpt Van den Brande zich van langzaam meer op als de leider van het tegenoffensief, en zijn kritiek op het Nieuw-realisme in het tijdschrift *Morgen* wordt radicaler en polemischer. Het is trouwens interessant om te zien hoe de groeiende experimentele tegenbeweging indirect het toonaangevende belang van de Nieuw-realistische stroming onderstreept, en hoe ze trouwens grotendeels op analoge wijze verloopt.

Parallel aan wat in de Nieuw-realistische tijdschriften gebeurt, laat ook het ‘literair creatief en polemisch tijdschrift’ *Morgen* (1967-1972) een groeiende programmering zien. Vrijwel onmiddellijk na de heroriëntering van de *Yang*-prijs wordt ook in *Morgen* de instelling van een eigen literaire prijs aangekondigd:

Vanaf de vierde jaargang zal het tijdschrift *Morgen* jaarlijks een poëzieprijs voor jonge auteurs beneden de 25 jaar uitreiken. Deze prijs waaraan geen geldelijke vergoeding verbonden is, zal uitgeschreven worden als protestuiting tegen de mis - en onderwaardering van de jonge dichters.

Wij hebben gemeend deze prijs te noemen: ‘Remy C. van de Kerckhove’ poëzieprijs van het tijdschrift *Morgen*.¹⁰²

Vlak daarop, in september/oktober 1969 (de tijd van het ‘convitalisme’ in *Yang*), wordt aangekondigd dat *Morgen* het specifieke orgaan van de gegroepeerde neo-experimentelen wil worden: ‘wij beantwoorden alleen de blokvorming & groeppering, wij beantwoorden het vlaams smartlapirisme & het vlaams pubergeschrijf van *Yang*’¹⁰³. In hetzelfde nummer trekt Van den Brande fel van leer tegen de bundel *De lenige liefde* van Herman de Coninck, die net tevoren de *Yang*-prijs heeft gekregen. Hij heeft het over ‘DE LOLY VAN LOLITA of het ballonnetjes blazen in de stripteasetent van de poëzie, gepaard aan een nudistische open brief aan de vertegenwoordigers van het vlaamse Neo-Realisme’¹⁰⁴. Van den Brande verwijt De Coninck vooral het sterk simplistische karakter van zijn poëzie en de afwezigheid van elke symbolische dimensie, vanuit zijn eigen visie op de dichter als een *poète maudit*, een bij uitstek geëngageerd en compromisloos individu:

Persoonlijk verwerp ik deze vorm van poëzie, daar zij zich wellicht onbewust tot doel stelt alle revolutionaire en konfrontatieve krachten ervan, in de kiem te smoren. De dichter mag zich niet onderwerpen aan de werkelijkheid, noch aan zijn eigen innerlijke strijd. Dat is zijn gevecht, zijn dilemma zijn veroordeling.¹⁰⁵

Aansluitend daarbij volgt dan een programmatisch pamflet tegen het Nieuw-realisme als zodanig. Een typerend citaat daaruit:

Hun slogan van directe communicatie en expressie verlaagt de poëzie tot een konsumptiemiddel dat uiteindelijk aan ieder consumment zijn kopers en verkopersplaats moet laten inzien. In een tijd van geestelijke vervlakking poogt het neo-realisme de vlakheid van geest te stimuleren.¹⁰⁶

102 Leopold M. van den Brande, ‘Goede morgentjes’. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 15, juni/juli 1969, p. 34.

103 Leopold M. van den Brande, ‘Goede morgentjes’. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 17, september/oktober 1969, p. 31.

104 Leopold M. van den Brande, ‘De loly van Lolita...’. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 17, september/oktober 1969, p. 22.

105 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 23.

106 Leopold M. van den Brande, ‘Het neo-realisme’. In: *Morgen*, jrg. 3, nr. 17, september/oktober 1969, p. 24.

Toch is hier enige nuancering op zijn plaats. Van den Brande staat bijvoorbeeld nogal positief tegenover het tijdschrift *Ruimten*, omdat het zich niet uitsluitend laat inspireren door Noordnederlandse voorbeelden ('de noorderburen en hun clownerie'), maar ook aandacht heeft voor de Angelsaksische Nieuw-realistische dichters, die 'zich niet tevreden stellen met het positief afwegen van het werkelijke. Zij weten de werkelijkheid te aksentueren op zodanige wijze, dat het gebeurende als handeling (dus menselijke uiting) duidelijk in het oog springt'¹⁰⁷. *Yang* daarentegen wordt door Van den Brande beschouwd als 'een schoolvoorbeeld van stupiede literatuurdevaluatie', dat enkel 'een met liters water aangedund realistenwiltje' brengt¹⁰⁸; niettemin maakt hij zelfs hier nog enig voorbehoud voor Lasoen, Vanriet en Verstraete vanwege hun meer persoonlijke benadering van de werkelijkheid.

Het offensief van Van den Brande zet zich nog sterker door na de verschijning van het *Kreatief*-dossier. Het eerste nummer van *Morgen* dat in 1971 verschijnt, staat integraal in het teken van 'Neo-experiment 70', zoals Van den Brande zijn initiatief tot groepering noemt. Het nummer bevat een manifest waarin Van den Brande de poëtica van het neo-experiment uiteenzet, gevolgd door een sympathiebetuiging in briefvorm van Hedwig Speliers en poëtisch werk van veertien dichters. Daarbij treffen wij de namen aan van jongeren als Wilfried Adams, Dirk Christiaens, Roger de Neef, Rob Goswin, naast meer gevestigde dichters als Hedwig Speliers, Lucienne Stassaert en Roger Serras. Ook Eddy van Vliet - op wiens affiniteiten met de Nieuw-realistische poëzie wij reeds eerder wezen - figureert in de experimentele bloemlezing.

In het (overigens vrij chaotisch) inleidende essay herhaalt Van den Brande zijn al eerder geformuleerde bezwaren tegen de Nieuw-realistische poëzie. De houding van de Nieuw-realist tegenover de realiteit gaat volgens hem niet verder dan een 'onthutsende aanvaarding van de dagelijkse werkelijkheid'. In plaats van het individu te overstelpen met naïeve consumptiepoëzie, gemakkelijke communicatie en maatschappelijk conformisme, pleit Van den Brande voor een 'interwezenlijke dialoog', een actieve poëzie die moet bijdragen tot 'een diepwezenlijke aanschouwing van het problematische ik'¹⁰⁹. Precies wegens die spanning tussen het individu van de

107 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 24.

108 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 25.

109 Leopold M. van den Brande, 'Neo-experiment 70'. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 25, januari/februari 1971, p. 1.

dichter en de werkelijkheid moet elke volwaardige poëzie, volgens Van den Brande, ‘esthetisch’ zijn, gericht op de exploitatie van talige middelen, symbolen en beelden. In tegenstelling tot de Nieuw-realistische notitiepoëzie is de taaigerichte lyriek van de neo-experimenteel - Van den Brande grijpt hierbij herhaaldelijk terug naar de experimentele generatie rond *Tijd en Mens* - per definitie problematisch, tragisch en een vorm van open communicatie met de lezer:

Neo-experiment vertrekt vanuit een mens, dus een behoeftige aan samenspraak, en deelt dit mee, zich ondertussen reeds te hebben doordrongen van de werkelijkheid die beiden (kunnen) ondergaan. In het eerste geval is het gedicht voltooid, in het tweede moet het worden afgewerkt door de lezer. Het eerste is dus eigenlijk gewone mededeling, het tweede een assimilatie. In het laatste geval lijkt me dus wel sprake mogelijk van ‘dialogo’.¹¹⁰

In hoeverre Van den Brande met dit manifest echter ook het standpunt vertolkt van alle dichters die aan het themanummer meewerken, is niet duidelijk. Het lijkt veeleer te gaan om een persoonlijk initiatief van de hoofdredacteur van *Morgen*, die een aantal pro-experimentele dichters samenbrengt om zijn opvattingen kracht bij te zetten. Overigens alludeert hij, aan het einde van zijn manifest, zelf op het centrale belang van de afzonderlijke dichter in zijn individualiteit: ‘Niet de maatschappij, maar de mens erin, daar gaat het voor en over. Wij hebben talrijke auteurs bereid gevonden onze mening te delen, anderen hebben niet gereageerd, en wij beschouwen dit als hun volle recht niet te worden ingedeeld in hokjes, wat trouwens nooit de bedoeling is en zal zijn’¹¹¹.

De toenemende polarisering binnen het literaire systeem wordt duidelijk geïllustreerd in de wijze waarop Patricia Lasoen wordt benaderd. Eind 1968 wordt zij nog, als lid van de werkgroep *Morgen*, geprezen als ‘één van onze tien meest representatieve dichters’ in de bloemlezing *Tien van Morgen*¹¹². Zelfs na haar Nieuw-realistische wending wordt haar poëzie nog op een vrij positieve wijze besproken. Eind 1970 verdwijnt zij echter uit de werkgroep rond *Morgen*,

110 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 3.

111 Leopold M. van den Brande, *O.c.*, p. 4.

112 Leopold M. van den Brande, ‘Goede morgentjes’. In: *Morgen*, jrg. 2, nr. 12, november/december 1968, z.p.

en begin 1971 schrijft Van den Brande over haar ‘programmatisch’ essay in *Yang* :

Sinds Pat Lasoen de unif haar slanke rug toekeerde schrijft ze alleen nog wat haar doktoraat waardig is. Dit zijn zeer geleerde en van een belezenheid getuigende frasen waaruit de softenonvrucht der nieuwrichters moet voortkomen.¹¹³

Hoewel haar poëzie niet noemenswaardig veranderd is, heeft Lasoen zich voor Van den Brande te ver in het Nieuw-realistische kamp gewaagd, niet het minst door haar programmatische verdediging van de nieuwe poëzie. Van dan af sluiten zich ook voor haar de neoexperimentele gelederen.

5.2. Hedwig Speliers

Naast Leopold M. van den Brande ontpopt ook de taaldichter Hedwig Speliers zich alras tot een fervent opponent van de Nieuw-realistische poëzie. Zijn sympathiserende brief aan Van den Brande in het themanummer ‘Neo-experiment 70’ van *Morgen* lokt meteen een agressieve reactie uit van Lionel Deflo, en vormt zo de aanleiding tot een persoonlijke afrekening die over diverse nummers van *Morgen* wordt uitgesmeerd¹¹⁴. Voor een gestructureerde argumentatie van Speliers' aversie tegen het Nieuw-realisme kunnen wij echter beter terecht bij het essay dat hij in 1971 in *Restant* laat verschijnen onder de titel ‘De leegte van het wintergedicht’¹¹⁵. In dit essay vertolkt Speliers een visie die op veel punten overeenkomt met de door Van den Brande verdedigde neo-experimentele poëtica. Zo voert ook hij aan dat het Nieuw-realisme cruciale concepten als ‘werkelijkheid’ en ‘communicatie’ op een naïeve en simplistische wijze hanteert door voorbij te gaan aan het wezenlijk metaforische

113 Leopold M. van den Brande, ‘Kijkjes in de tijdschriften’. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 26, maart/april/mei 1971, p. 36.

114 Hedwig Speliers, ‘Brief aan Leopold M. van den Brande’. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 25, januari/februari 1971, p. 5-6.

De reactie van Lionel Deflo verscheen wat later: Lionel Deflo, ‘Open brief aan Hedwig Speliers’. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 27, zomer 1971, p. 41-42, en daarop volgde een vinnig wederwoord van Speliers: Hedwig Speliers, ‘De P.T.T. is 15 frank rijker’. In: *Morgen*, jrg. 5, nr. 28-29-30, herfst 1971, p. 40-50.

115 Hedwig Speliers, ‘De leegte van het wintergedicht’. In: *Restant*, jrg. 2, nr. 4, juli/augustus 1972, p. 118-123. Een eerdere versie van dit essay verscheen als ‘Anecdotes in de woestijn’. In: *Elseviers Literair Supplement*, 24 juni 1972, p. 1-2.

Het grote programmatische belang en de poëtische actualiteit van het essay blijken trouwens ook uit het feit dat de tekst de essaybundel opent, die Speliers nog in 1984 laat verschijnen (*Met verpauperde pen. Essays over de verarmingsverschijnselen in onze poëzie*. Antwerpen 1984, Manteau).

karakter van elke poëzie: ‘Zowel het Noordnederlandse “informatisme” als de Zuidnederlandse NRP gaan van het foute standpunt uit te menen dat de *metafoor* de communicatie tussen het individu en de gemeenschap, tussen het “ik” en het “wij” in de weg staat. Me dunkt ligt hier het kernprobleem én het misverstand’¹¹⁶. Daarenboven is het Nieuw-realisme, volgens Speliers, ook regressief doordat het taal en taalgebruik verwacht en zo de spanning ontkent die de dichterlijke schrijftuur zelf constitueert:

Of nu vijfhonderd mensen (die zijn bundel kopen én lezen) of vijfduizend mensen (tijdens een shownummer) naar zijn poëzie luisteren, zelfs met enthousiasme, dan nog is aan de kern van de zaak niets veranderd: de dichter blijft opgesloten in een geïsoleerde positie omdat hij uit een arsenaal van (theoretische) taal-mogelijkheden heeft geput enerzijds, en anderzijds gezocht heeft naar een vorm van integratie, een aansluiting met het bestaande taalgebruik. [...] Of hij nu de al dan niet hermetische vorm van de metafoor hanteert of de pseudo-oplossing van de zgn. realiteitsonthullende opsomming, hij blijft abstract spreken en benaderen.¹¹⁷

Ten slotte ziet Speliers ook in de uitdrukkelijke groepsvorming van de Nieuw-realisten een poging om ‘de kwalitatieve minwaarde van hun werk aldus een pluswaarde te geven’¹¹⁸; in zijn brief aan Van den Brande maakt hij weliswaar in dit opzicht nog enig voorbehoud voor de meest talentrijken onder de Nieuw-realisten (De Coninck, Van den Bremt, Lasoen), maar in ‘De leegte van het wintergedicht’ ziet hij blijkbaar geen positieve uitzonderingen meer.

5.3. *Willem M. Roggeman*

Ook Willem M. Roggeman neemt aanstoot aan de (echte of vermeende) frontvorming van de Nieuw-realistische dichters en hun opdringerige aanwezigheidspolitiek:

In Vlaanderen moet de klikjesvorming met onderlinge bewieroking het gebrek aan talent camoufleren. De front-vorming van de zogenaamde neo-realisten, die in een speciaal nummer van het tijdschrift ‘Kreatief’ hun realisaties en bedoelingen hebben uiteengezet, toont een achterstand van

116 Hedwig Speliers, *O.c.*, p. 118-119.

117 Hedwig Speliers, *O.c.*, p. 120.

118 Hedwig Speliers, *O.c.*, p. 122.

tien jaar tegenover Nederland. Die frontvorming is intussen nog duidelijker geworden door het optreden in groepsverband in het Cultureel Centrum te Antwerpen en door de samenwerking van de tijdschriften ‘Yang’ en ‘Revolver’.¹¹⁹

Hoewel Roggeman, net als Speliers, het neo-experiment van *Morgen* al evenmin een vruchtbare positie vindt, wordt ook zijn poëtica duidelijk bepaald door een identificatie met de modernistische verworvenheden. In zijn artikels vinden wij dan ook al de reeds aangehaalde bezwaren tegen het Nieuw-realisme terug - al staat Roggeman aanmerkelijk minder negatief tegenover de Noordnederlandse pendant daarvan -: het verwijt van een naïeve, eendimensionele opvatting van de werkelijkheid, en de quasi-totale afwezigheid van iedere talige en formeel-stilistische bekommernis. Een typisch citaat:

De sociale werkelijkheid, die door de neo-realisten eenvoudig wordt genoteerd, waarmee zij menen poëzie geschreven te hebben, is voor de modernistische dichter slechts het materiaal, dat moet getransformeerd worden tot een gedicht, waardoor pas het creatieve proces begint, precies daar waar de Vlaamse realisten reeds hun gedicht als af beschouwen. Zoals echte ‘naïeve’ dichters missen zij elk literair vakmanschap. Zij stellen zich tevreden met het verzamelen van bruto materiaal zonder blijkbaar te beseffen hoe ze daarmee nu een gedicht moeten maken. Tegenover de waargenomen werkelijkheid stellen de linguïstische dichters de ‘autonome werkelijkheid’ van het gedicht.¹²⁰

Opmerkelijk is wel hoe Roggeman de omstrede homogeniteit van het Nieuw-realistische blok tracht te ontcrachten door aan te voeren dat ‘de paar dichters die in deze groep van talent blijk geven, nl. Patricia Lasoen, Herman de Coninck en Stefaan van den Breemt, geen typische neo-realisten zijn en zelfs niet akkoord gaan met deze karakterisering’¹²¹.

119 Willem M. Roggeman, ‘Neo-realisten of neo-naïeven? (of Hoe zien dichters de werkelijkheid?)’. In: *Zenit* 74, jrg. 5, nr. 2, 1971, p. 11.

120 Willem M. Roggeman, *O.c.*, p. 12.

121 Willem M. Roggeman, *O.c.*, p. 13.

5.4. *Hugo Neefs en Labris*

Het spreekt voor zich dat ook het meest avantgardistische tijdschrift in die jaren, *Labris* (1962-1975), erg weinig ziet in de Nieuw-realistische poëzie-opvatting. Integendeel, Hugo Neefs identificeert zich uitdrukkelijk met de door Deflo c.s. zo verguisde ‘taalakrobaten, salonestheten en Groot-Mogols van het Woord’. Vanuit die postexperimentele positie formuleert ook Neefs, namens het ‘literaris tijdschrift der zestigers’, een poëtische en kentheoretische kritiek op het Vlaamse Nieuw-realisme. Volgens hem geven de Nieuw-realisten zich geen rekenschap van hun filosofisch simplificerende visie op de werkelijkheid:

Vertaald in deze terminologie willen neo-realisten met een minimale tussenkomst van het bewustzijn in een konventioneel, onpersoonlijk taalidoom een statische werkelijkheids-opvatting (die berust op de grootst mogelijke noemer) tot powezie, tot een kunstwerk ombuigen. Dit is zonder twijfel de meest belabberde en onvruchtbare werkhypothese die men zich kan voorstellen, zowel om het bestaan van gedichten te verklaren als om tot het schrijven van gedichten te inspireren.¹²²

Daartegenover stelt Neefs dat de werkelijkheid steeds een subjectieve werkelijkheid is, aangezien ze pas ontstaat door apperceptie. Bijgevolg kan hij ook stellen dat ‘de grens tussen werkelijk en onwerkelijk voor een groot deel een kwestie van *konventie*’ is¹²³. Vandaar komt hij tot een poëtica waarbij literatuur essentieel wordt opgevat als het totstandkomen van een autonome werkelijkheid, waarin inventie en persoonlijke creatie domineren op mimetische afbeelding. Bijgevolg is slechts één norm van kracht: ‘het gedicht is werkelijk als het gedicht is’¹²⁴.

5.5. *Alstein en Witte Bladen*

Niet enkel in modernistische kringen wordt het Nieuw-realisme heftig onder vuur gekomen. Ook vanuit meer traditionele hoek worden zowel de nieuwe poëtica als het klaarblijkelijke succes ervan argwanend gadeslagen. In het jongerentijdschrift *Witte Bladen*

122 Hugo Neefs, ‘Sub/p literatuur’. In: *Labris*, jrg. 9, nr. 4, oktober 1972, p. 83.

123 Hugo Neefs, *O.c.*, p. 84.

124 Hugo Neefs, *O.c.*, p. 87.

(1970-1973) geeft Alstein vanaf juni 1970 kritisch commentaar op de ontwikkeling van de Nieuw-realistische poëzie, maar evenzeer op de tegenhanger daarvan, het neo-experiment¹²⁵. De poëtische achtergrond van waaruit Alstein zijn standpunt formuleert is vrij traditioneel en romantisch van inslag. Poëzie wordt hier essentieel opgevat als de uitdrukking van een sterke persoonlijkheid, een geprivilegieerd middel tot expressie, absolute authenticiteit en transcendentie. Als synthese - het doorgronden van diepere verbanden - is de ware poëzie een waarborg tegen geestelijke oppervlakkigheid en mediocriteit. Precies daarom moeten de Nieuw-realistische principes echter afgewezen worden:

Het neo-realisme is daarom alleen al onzinnig omdat poëzie meer is dan een weergeven, een louter beschrijven van de werkelijkheid. [...] hoezeer alle realisten ook in koor zullen schreeuwen van niet, deze richting verwaarloost de mens, of als men het anders wil, herleidt de mens tot een deel van zichzelf. Ergens getuigt deze richting dus niet alleen van een zeker zich-terugtrekken-voor-moeilijkheden, ook van gemakzucht en middelmatigheid. Het is immers zo dat iemand die niet in de totaliteit van zijn ik en de mens de kracht kan vinden om te schrijven, een stuwende kracht die niet alleen elk woord, maar eigenlijk elke handeling, elk gebaar bepaalt, iemand die het niet aandurft te verzinken in het niets achter de werkelijkheid, geen dichter is. Het is een parasiet. [...] Het neo-realisme is een vlucht voor het dichterschap.¹²⁶

Anderzijds wordt echter geargumenteed dat het (neo-)experiment, wegens de excessieve concentratie op de taalvorm, al even beperkend is als de fixatie op de waarneembare werkelijkheid van de Nieuw-realisten:

Een experimenteel dichter meent de inhoud, en daarmee ook de poëzie zelf te kunnen redden door terug te keren naar de bouwstenen, de taal, het woord, en zo zal hij zijn experimentele houding zien als een heropstanding, een nieuwe mogelijkheid, een bouwen op het as van vorige denkers en dromers. Daar waar ergens een grond van waarheid in deze

- 125 Alstein, 'Men noemt het: "Poëzie redden".'. In: *Witte Bladen*, jrg. 1, nr. 2, juni 1970, p. 16-23; 'Neo is helaas in'. In: *Witte Bladen*, jrg. 2, nr. 7, augustus 1971, p. 5-7; 'Kanttekeningen'. In: *Witte Bladen*, jrg. 2, nr. 11-12, april 1972, p. 4-7.
- 126 Alstein, 'Men noemt het: "Poëzie redden".'. In: *Witte Bladen*, jrg. 1, nr. 2, juni 1970, p. 17-18.

gedachtengang zit [...] is het verabsoluteren ervan fout. Het experiment is een overgangsfase, een periode van bezinning over het instrument, en de experimentele dichters zijn in deze optiek gezien eerder wegbereiders dan wel 'zij die komen moesten'. Hoofdzaak is tenslotte de perfecte combinatie van wat er gezegd wordt en hoe het gezegd wordt. Wie één van deze twee elementen op zichzelf neemt kan misschien wel een tijdlang uitdiepend werken, maar hij mag nooit uit het oog verliezen dat hij zich, bewust of onbewust beperkt.¹²⁷

Negatieve reacties op de opkomst en de doorbraak van het Nieuw-realisme zijn dus afkomstig uit diverse sectoren van het literaire systeem. De meeste kritieken en polemieken verschijnen wanneer het succes van de nieuwe richting zich duidelijk begint af te tekenen. Verdedigers van het neo-experiment, van de modernistische poëzie in ruime zin, en van de synthetisch-personalistische traditie achten het nodig om zich van het Nieuw-realisme te distantiëren, ieder op grond van het eigen normenstelsel waaraan de nieuwe poëzierichting niet blijkt te voldoen. Het is echter de vraag of ze, door hun tegenstanders zo heftig te lijf te gaan, niet net het omgekeerde, een versterking van de positie van de Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen, hebben bewerkt. Zo merkt bijvoorbeeld de 'neutrale' Alstein reeds op dat het neo-experiment van *Morgen* in feite niet efficiënt is: 'Nu is het een farce, en het moet gezegd, het is het neo-realisme werkelijk teveel eer bewijzen'¹²⁸. Ook Patricia Lasoen onderstreept hoe de felle tegenkanting indirect het prestige van de Nieuw-realistische beweging heeft verhoogd:

Onbetwistbaar is het nieuw-realisme in de Vlaamse poëzie een belangwekkende en belangrijke richting, wellicht de belangrijkste der laatste jaren en trouwens ook de enige en eerste sinds de eksperimentelen. Ik maak deze bewering niet pro domo, want dat zou nauwelijks enige zin hebben, maar steun ze op een oud en veelbeproefd recept: de talrijke aanvallen, verdachtmakingen en besprekingen vanwege 'tegenstanders' wijzen erop dat het nieuw-realisme, al was het maar literair-historisch, meer invloed en belang heeft

127 Alstein, *O.c.*, p. 21.

128 Alstein, 'Neo is helaas in'. In: *Witte Bladen*, jrg. 2, nr. 7, augustus 1971, p. 6.

dan de nieuw-realisten zelf, wie dat dan ook mogen zijn, er ooit aan wilden toeschrijven.¹²⁹

5.6. De ‘Proeve tot een Impuls-manifest’ van Wilfried Adams en Michel Bartosik

Na het *Kreatief*-dossier en het daaropvolgende, weinig succesrijke ‘Neo-experiment’ van *Morgen* uit 1971 wordt pas enkele jaren later opnieuw een literair manifest geformuleerd met de bedoeling een nieuwe poëziestroming gestalte te geven en te kanaliseren. In opdracht van de redactie van het postexperimentele tijdschrift *Impuls* stellen twee redactieleden, Wilfried Adams en Michel Bartosik, op de Antwerpse boekenbeurs in november 1974 een ‘Proeve tot een Impuls-manifest’ voor. Hun ontwerp wordt rondgestuurd aan de andere redactieleden - o.m. Dirk Christiaens, Mark Dangin, Roger M.J. de Neef, Marcel Obiak en Lucienne Stassaert - en een aantal buitenstaanders (o.m. Alstein, Hugo Neefs, André Demedts) met de vraag om commentaar; tekst en reacties worden het jaar daarop gebundeld tot een speciaal ‘Manifestnummer’ van *Impuls*.

In een begeleidend schrijven van de redactie wordt het manifest uitdrukkelijk aangekondigd als een poging om te komen tot een ‘geldig alternatief’ tegenover het Nieuw-realisme: ‘Al te vaak wordt o.i. de stroming van het “nieuwe realisme” als de enige, en de alleen-zaligmakende in Vlaanderen voorgesteld’¹³⁰. Dezelfde programmatische toonaard spreekt ook uit het begin van het manifest zelf, waar Adams en Bartosik stellen:

Wat is nu de bedoeling van deze tekst? Wij willen een bepaalde tak van de hedendaagse Vlaamse poëzie introduceren, toelichten, omschrijven... Een tak die door zekere modeverschijnselen en lawaaierige schoolvorming, en zeker ook mede door het eigen wezen zelf, vooralsnog enigszins in de schaduw gebleven is.¹³¹

Het *Impuls*-manifest - rijkelijk gelardeerd met citaten uit het poëtische werk van de uitgebreide redactionele groep - pleit voor

129 Patricia Lasoen, ‘Over nieuw-realisme, woord - en balsenhuidpoëzie e.a. hartverkwikkende boekjes’. In: *Kreatief*, jrg. 6, nr. 1, april 1972, p. 63.

130 Toon Brouwers, (Begeleidend schrijven van 4 december 1974). In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, z.p.

131 Wilfried Adams en Michel Bartosik, ‘Inleiding: het tijdschrift *Impuls*’. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, z.p.

een neo-experimentele poëzie die geheel in de lijn ligt van de zuivere lyriek van Van Ostaïjen en Mallarmé, en van het constructivisme in de geometrisch-abstracte kunst. Het gaat hier, met andere woorden, in de eerste plaats om de poëzie als autonoom taalkunstwerk, en niet om de poëzie in dienst van maatschappelijke, religieuze of ethische bedoelingen. Daarbij wil het neo-experimentele gedicht, in tegenstelling tot de ‘lichamelijke’ en ‘instinctieve’ lyriek van de Vijftigers, functioneren als een weldoordachte en bewust opgebouwde taalconstructie. Niet de anekdote is van belang, maar de talige vormgeving en overstijging daarvan:

Wij streven een poëzie na geaxeerd op woord, beeld, ritme, klank: op de taal. Niet: op de anecdote, de zgn. concrete, onmiddellijk ervaarbare werkelijkheid. Deze laatste kan o.i. niet meer zijn dan een aanleiding, iets secundairs: springplank, uitvalsbasis. Een weerstand ook. Een tegenstander die met doordachte en lenige knepen in de val van zijn eigen kracht dient gemanoeuvreerd en dienstig gemaakt aan het gestelde taaldoel, het te worden gedicht. Het komt er voor ons niet op aan ‘de werkelijkheid getrouw weer te geven’, dit lijkt ons een naïeve, plumpe of perverse illusie. Immers: vraag blijft nog altijd in hoeverre we het ons kunnen permitteren te spreken over dé werkelijkheid: algemeengeldend, eens en voor altijd, een wereld die op elk moment volledig met zichzelf samenvalt. Dit zou verdacht veel weghebben van platvloerse pretentie.¹³²

Daartegenover wordt in het *Impuls* -manifest als na te streven ideaal een synthese verdedigd tussen enerzijds de ‘mythe’ (de onbewuste component) en anderzijds de ‘mathematica’ (de bewuste component). De taal wordt zodanig gehanteerd dat ze in het gedicht een waaier van betekenissen krijgt. In het perspectief daarvan voeren Adams en Bartosik ten slotte de noodzaak aan van een historiserend, reflexief schrijven. Dit impliceert dat er in het taalkunstwerk ruimschoots plaats moet zijn voor allusies en andere referenties aan het overgeleverde cultuurgoed. De overeenkomst met de Nieuw-realistische techniek van de *ready-made* is misleidend, aangezien er met het citeren een heel ander effect wordt beoogd; het is niet de bedoeling om de buitentekstuele werkelijkheid in het gedicht binnen te halen,

132 Wilfried Adams en Michel Bartosik, ‘Proeve tot een Impuls-manifest’. In: *Impuls*, jrg. 6, nr. 1, 1975, z.p.

maar integendeel om het talige kunstwerk met semantische meerwaarde op te laden.

Hoewel het manifest van *Impuls* (of, beter gezegd, de 'Proeve' daartoe) dus eerder de nadruk legt op de articulatie van een eigen poëtische visie dan wel op het polemiseren met de Nieuw-realistische uitgangspunten, is de reactieve tendens ervan toch duidelijk genoeg. Ook in de talrijke antwoorden van mederedacteuren en aangezochte critici wordt steeds weer het oppositionele verband met de Nieuw-realistische poëtica onderstreept. Alleen al op grond daarvan wordt het manifest trouwens op gemengde gevoelens onthaald; sommigen vinden die reactie volstrekt overbodig, anderen beschouwen de polemische afrekening in feite als ongepast. Daarenboven wordt het nieuwe manifest door een aantal nochtans postexperimentele auteurs als te apodictisch en te beperkend ervaren; zo neemt bijvoorbeeld Lucienne Stassaert meteen ontslag uit de redactie, en andere dichters verzetten zich tegen het strakke programma en de uitdrukkelijk groeperende bedoeling achter het manifest. Blijkbaar zien de neo-experimentelen in 1975 nog steeds weinig in een parallelbeweging naast en tegen het Nieuw-realisme.

6. Het concept ‘Nieuw-realisme’ in de literatuurgeschiedenis

Aan het slot van dit essay gaan wij in op de wijze waarop het Vlaamse Nieuw-realisme de literatuurgeschiedenis is ingegaan. Welke plaats en welk belang wordt in overzichtsartikelen en literatuurgeschiedenissen aan de beweging toegekend? Hoe wordt het Nieuw-realisme gekarakteriseerd, en met welke auteurs en teksten wordt het in verband gebracht? En welke rol heeft bijvoorbeeld het *Kreatief*-dossier van Deflo bij dit proces van canonisering gespeeld?

Een eerste cruciale vaststelling is wel dat het Vlaamse Nieuw-realisme daadwerkelijk als literaire stroming een plaats heeft verworven in nagenoeg alle recente literaire overzichten, meestal zelfs in de vorm van een afzonderlijke paragraaf of een afzonderlijk hoofdstuk(je). Daaruit kan men minstens afleiden dat het Nieuw-realisme wordt beschouwd als een inherent, niet te veronachtzamen bestanddeel van het poëtische landschap. Een aantal auteurs zien er zelfs een dominant en vernieuwend poëtisch systeem in aan het begin van de jaren zeventig, naast en na het (post)experimentalisme en voorafgaand aan de meer recente neo-romantische en postmodernistische tendensen. Titels als ‘Een grote schoonmaak’¹³³ of nog ‘Een andere realiteit, een andere poëzie’¹³⁴ onderstrepen trouwens duidelijk het innoverende (en zelfs uitdrukkelijk polemische) karakter van de Nieuw-realistische onderneming.

Toch moet deze literairhistorische aandacht bij nader toezien enigszins worden afgezwakt. Veel minder dan bij de behandeling van de experimentele poëzie wordt immers de indruk gewekt dat het Nieuw-realisme in de betrokken periode het alleenzalmakende of zelfs maar het meest prestigieuze poëtische deelsysteem zou zijn.

133 Paul van Aken, *Letterwijs, letterwijzer. Een overzicht van de Nederlandse literatuur*. Brussel/Amsterdam 1979, Manteau, p. 204.

134 Rudolf van de Perre, *Er is nog olie in de lamp der taal. Een overzicht van de hedendaagse poëzie in Vlaanderen (1945-1981)*. Beveren/Nijmegen 1982, Orbis en Orion/B. Gottmer, p. 81.

Integendeel, doorgaans wordt gewezen op de belangrijke doorwerking van de experimentele beweging en haar erfgenamen - ook los van de polemische houding ten opzichte van het Nieuw-realisme - enerzijds, en op het belang van de traditionele dichters anderzijds, al geeft men toe dat vooral dit laatste aspect van de literaire produktie een tijdlang minder in de belangstelling heeft gestaan. Dit leidt dan tot een formulering als:

Men kan zeggen dat de nieuw-realistische beweging eigenlijk de enige is geweest die de experimentele en romantische stromingen sinds de jaren vijftig een tijd lang heeft onderbroken, of beter gezegd wat aan het zicht onttrokken heeft. Want in feite zijn deze stromingen nooit afwezig geweest.¹³⁵

De eerste overzichten waarin het Vlaamse Nieuw-realisme expliciet en min of meer uitvoerig ter sprake wordt gebracht dateren ongeveer uit dezelfde periode als de groeperende en profilerende strategie van Deflo's *Kreatief*-dossier. Niet toevallig zijn ze geschreven door twee critici die zich van meet af aan vrij positief hebben uitgelaten over het bewuste dossier en de erin verdedigde poëzieopvatting: Willy Spillebeen en Eugène van Itterbeek. Laatstgenoemde werd trouwens - zoals wij hebben gezien - met een laattijdige, sympathiserende brief in de boekuitgave van het *Kreatief*-nummer opgenomen. Opvallend is daarenboven dat het in beide gevallen gaat om een tekst die oorspronkelijk gepubliceerd werd in een andere taal en bijgevolg in de eerste plaats gericht is op een buitenlands, Nederlandsonkundig publiek. Meer nog dan van een gewoon overzichtsartikel zou men van een dergelijke bijdrage verwachten dat vooral de gangbare, gecanoniseerde literatuur - met een duidelijke voorkeur voor de literaire traditie en de gevestigde literaire waarden - erin aan bod komt.

Hoewel het artikel van Eugène van Itterbeek - oorspronkelijk bestemd voor een Engelstalige bloemlezing van de naoorlogse poëzie in Vlaanderen¹³⁶ - kort vóór het verschijnen van Deflo's

135 Paul de Wispelaere, 'Schets van de Vlaamse literatuur na 1945'. In: *De Nederlandstalige letteren in België. De Franstalige letteren in België*. Brussel 1980, Hall van het Paleis voor Schone Kunsten, (Europalia 1980), p. 17.

136 Eugène van Itterbeek, 'Introduction'. In: *1945-1970. A Quarter Century of Poetry from Belgium*. Selected by Paul Snoek and Willem M. Roggeman. Introduced by Eugène van Itterbeek. Translated from the Dutch by James S. Holmes. Brussel 1970, Manteau, p. 5-11. Deze anthologie, met een vijftigtal gedichten in Engelse vertaling, verscheen ter gelegenheid van de poëziebiënnale in Knokke. De inleiding van Van Itterbeek verscheen eveneens in het tijdschrift *Delta. A Review for Arts and Thoughts in the Netherlands* (jrg. 14, nr. 1, lente 1971, p. 100-105) onder de titel 'Many Weasels Run: A Quarter Century of Poetry in Flanders'; het is deze versie die in het vervolg wordt geciteerd. Volledigheidshalve vermelden wij nog dat hetzelfde artikel ook in het Frans verscheen: 'Au carrefour des multiples tendances. Un quart de siècle de poésie en Flandre'. In: *Journal des poètes*, jrg. 40, nr. 7, 1970, p. 4-6.

documentatie werd geschreven (en er dus uiteraard nog geen melding van kon maken), wijst de criticus toch reeds op het bestaan van een Nieuw-realistische tendens in de marge van de heersende (post)experimentele poëzie, al kan men gemakkelijk vaststellen dat Van Itterbeek toch in de eerste plaats het Noordnederlandse fenomeen op het oog lijkt te hebben. Als Vlaamse representanten van deze stroming vermeldt de auteur enkel Herman de Coninck en Stefaan van den Breemt. Dit zogenaamde Nieuw-realisme wordt door hem verbonden met begrippen als een ‘new soberness’, een ‘process of depoetization’ en, meer in het algemeen, ‘a sharp drop in the temperature of poetic language’¹³⁷ - een formulering die onmiskenbaar teruggaat op het essay *Daling van temperatuur* van de Nederlandse criticus Piet Calis¹³⁸. In verband hiermee gaat Van Itterbeek vrij uitvoerig in op de rol van Gust Gils als catalysator, ‘not so much a successor to the experimentalists as a predecessor of the recent anti-lyrical trends in Dutch-language poetry’¹³⁹.

Het essay van Willy Spillebeen - dat verscheen in *Septentrion*, het Franstalige zusterblad van *Ons Erfdeel* - over ‘La jeune poésie en Flandre’ dateert van begin 1973, een paar jaar na het geruchtmakende *Kreatief*-nummer van Lionel Deflo¹⁴⁰. Allereerst gaat Spillebeen in op enkele oudere dichters die niet zo gemakkelijk in een of andere stroming onder te brengen zijn. Vervolgens heeft hij het ook over een aantal debutanten van na 1965, van wie wordt gezegd dat zij ‘manifestent une tendance plus nette à se grouper’, waarbij nog wordt opgemerkt dat ‘le courant *néo-réaliste* est vraiment cohérent’¹⁴¹. Aansluitend worden dan enkele gemeenschappelijke kenmerken van de Nieuw-realistische dichters opgesomd, die alle (soms vrijwel letterlijk) teruggaan op de profilering van dit soort poëzie,

137 Eugène van Itterbeek, ‘Many Weasels Run: A Quarter Century of Poetry in Flanders’. In: *Delta*, jrg. 14, nr. 1, lente 1971, p. 101.

138 Piet Calis, *Daling van temperatuur. 12 Nederlandse dichters 1890-1960*. Den Haag 1964, Bert Bakker/Daamen, (Ooievaarpockets, 171).

139 Eugène van Itterbeek, *O.c.*, p. 101.

140 Willy Spillebeen, ‘La jeune poésie en Flandre’. In: *Septentrion*, jrg. 2, nr. 2, september 1973. p. 23-45.

141 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 28.

zoals die door Deflo in zijn inleidende schets is gegeven: de communicabiliteit, het gebruik van het understatement, de sociaal-kritische visie, de plastische oriëntering, de reactie tegen de woorddolheid van de experimentelen, de primauteit van buitenlandse (i.c. Angelsaksische) modellen boven Noordnederlandse, en de eigenheid van het Vlaamse Nieuw-realisme.

Bij dit alles vermeldt Spillebeen, in alfabetische orde, de namen van zeven jonge literatoren uit het lijstje van Deflo's boek: De Coninck, Jooris, Lasoen, Segers, Van den Bremt, Van Ryssel, Verlinde. Opmerkelijk hierbij is dat Spillebeen wel Hedwig Verlinde in zijn overzicht opneemt - die nochtans in de oorspronkelijke tijdschriftaflevering van *Kreatief* niet voorkwam - maar niet Johnie Verstraete, en dat daarnaast ook de namen van Abicht, Wenseleers en Vanriet ontbreken. Nader onderzoek leert echter dat deze omissie toch niet geheel toevallig is. Zo verwijst Spillebeen in zijn artikel, wanneer hij het heeft over de Nieuw-realistische tijdschriften, wel naar *Kreatief*, *Yang* en *Revolver*, maar niet naar *Ruimten*. Ongetwijfeld speelt hier het feit mee dat *Ruimten* de facto met het verschijnen van Deflo's dossier ophield te bestaan (al verscheen net in 1973 nog een laattijdig dubbelnummer). Daarenboven hebben auteurs als Abicht, Wenseleers en zelfs Verstraete na het bewuste dossier op poëtisch vlak nauwelijks nog van zich laten horen. Anderzijds betreft het hier Nieuw-realistische dichters waarover Spillebeen als literair criticus reeds bij het verschijnen van Deflo's bloemlezing zijn twijfels had; zowel in zijn recensie van het *Kreatief*-nummer¹⁴² als van de boekuitgave daarvan¹⁴³ laat hij zich in dit verband toch vrij kritisch uit¹⁴⁴.

Na die meer algemene typering van de Nieuw-realistische beweging gaat Spillebeen vervolgens kort in op de door hem vermelde dichterfiguren, geheel in overeenstemming met het opzet van zijn bijdrage om 'les plus représentatives, les figures dominantes de la

142 Willy Spillebeen, 'De Vlaamse nieuw-realisten. Een vernieuwende poëzierichting?'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 14, nr. 2, winter 1970-1971, p. 125-128.

143 Willy Spillebeen, 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen, wat is dat?'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 117, nr. 5, juni 1972, p. 374-381.

144 'Intussen geloof ik niet dat de zuivere NR ooit een belangrijk dichter kan worden: hij registreert teveel en interpreteert te weinig. Het samenbrengen van dingen, zelfs in hun dagelijks verband, heeft iets mysterieus (en je hoeft geen metafysisch aangelegd iemand te zijn om dit te erkennen): iets surrealistisch en als je even interpreteert magisch en symbolisch. De dichter moet dit mysterie aanboren en tot taal maken.'
Willy Spillebeen, 'De Vlaamse nieuw-realisten. Een vernieuwende poëzierichting?'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 14, nr. 2, winter 1970-1971, p. 128.

génération d'après 1950¹⁴⁵ voor te stellen. Bij die meer gepersonifieerde benadering wordt het net tevoren geponeerde homogene beeld in aanzienlijke mate verbroken en genuanceerd. Zo heet het bijvoorbeeld van Van den Bremt dat hij ‘a la vision la plus élargie du groupe où, au fond, il ne trouve pas sa place’¹⁴⁶ en dat hij ‘le moins néo-réaliste de tous’¹⁴⁷ zou zijn. Van Van Ryssel wordt daarentegen gesteld dat hij ‘correspond le mieux, avec Jooris, à l'étiquette de néo-réaliste’¹⁴⁸, en omgekeerd is Roland Jooris ‘avec Van Rijssel le plus “objectivant”’¹⁴⁹. Overigens is Willy Spillebeen, al zijn sympathie voor het heilzame en democratiserende streven van de Nieuw-realistische poëzie ten spijt, toch niet blind voor de tekortkomingen van hun visie, die gemakkelijk zou kunnen ontaarden in een soort van ‘Biedermeierkunst’, een term die hij ook in andere bijdragen reeds had gehanteerd¹⁵⁰.

Men zou kunnen stellen dat deze vroege bijdrage van Willy Spillebeen al in hoge mate een weerspiegeling vormt van de wijze waarop de Nieuw-realistische poëzie tot op heden in de literatuurgeschiedenissen is geboekstaafd. Telkens opnieuw blijkt het *Kreatief*-dossier dat Deflo in 1970 samenstelde - en dan vooral in de boekeditie van 1972 - een beslissende rol te spelen in de manier waarop ‘Nieuw-realisme’ als literairhistorisch concept wordt ingevuld, zowel met betrekking tot de datering van de beweging en de ermee geassocieerde dichters als met betrekking tot de inhoudelijke invulling van het begrip zelf.

De meeste overzichten wijzen trouwens uitdrukkelijk op de cruciale rol die het bewuste dossier voor de Nieuw-realistische beweging heeft gespeeld. In een aantal gevallen wordt expliciet uit de inleiding van Deflo en de antwoorden van de dichters op zijn enquête geciteerd; zo beroept bijvoorbeeld Rudolf van de Perre zich

145 Willy Spillebeen, ‘La jeune poésie en Flandre’. In: *Septentrion*, jrg. 2, nr. 2, september 1973, p. 24.

146 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 30.

147 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 31.

148 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 31.

149 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 30.

150 Willy Spillebeen, *O.c.*, p. 32. En in een voetnoot bij het artikel (p. 34) wordt het begrip ‘Biedermeierkunst’ gekarakteriseerd als: ‘C'est-à-dire d'un style “bourgeois”, sentimental, un peu austère, un peu étroit.’

Vergelijk in dit verband ook Willy Spillebeen, ‘De Vlaamse nieuw-realisten. Een vernieuwende poëzierichting?’. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 14, nr. 2, winter 1970-1971, p. 128.

voor de extra-literaire, maatschappelijke situering van het Nieuw-realisme vrijwel volledig op de passage die in dat verband door Deflo aan de boekuitgave werd toegevoegd. Maar ook in andere overzichten wordt de essentiële functie beklemtoond die het dossier van Deflo voor de beweging heeft vervuld. Het verst gaat daarin Paul de Wispelaere, die onomwonden (hoewel niet geheel onterecht) stelt:

In 1970 bracht Lionel Deflo als speciale aflevering van *Kreatief* zijn documentaire *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen* uit, die in 1972 ook in aparte boekuitgave verscheen. Daarmee was de beweging officieel ingeleid, gedoopt en geconsolideerd.¹⁵¹

Dit centraal stellen van Deflo's initiatief als het begin - of op zijn minst toch als het eerste opvallende signaal - van de Nieuw-realistische beweging, verklaart meteen ook waarom men retrospectief kan spreken van een 'wazige ontstaansgeschiedenis'¹⁵², een 'nieuwe verrassende wending'¹⁵³ en 'de nogal plotse opkomst en doorbraak van de nieuw-realistische beweging'¹⁵⁴. Gebrek aan kijk op de voorgeschiedenis leidt hier, met andere woorden, tot het vooropstellen van een soort van discontinuïteit, een plotse en grotendeels onverklaarbare breuk in het gangbare poëziebestel.

Over het einde van de Nieuw-realistische hausse is men doorgaans minder duidelijk, al wordt vrij algemeen aangenomen dat de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie al bij al een kort bestaan beschoren was. Schreef Willy Spillebeen in 1972 nog dat 'De meest recente poëzierichting en -lichting in Vlaanderen, de Nieuw-realistische, blijkt de wind in de zeilen te hebben'¹⁵⁵, dan verklaart diezelfde, nochtans niet ongeïnteresseerde, criticus amper drie jaar later reeds:

Nu de nieuw-realistische poëzie, als 'school', stilaan tot de prille literatuurgeschiedenis gaat behoren - momenteel

- 151 Paul de Wispelaere, 'Schets van de Vlaamse literatuur na 1945'. In: *De Nederlandstalige letteren in België. De Franstalige letteren in België*. Brussel 1980, Hall van het Paleis voor Schone Kunsten, (Europalia 1980), p. 15.
- 152 Hugo Brems, *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*. Antwerpen/Amsterdam 1981, Elsevier Manteau, p. 17.
- 153 B.F. van Vlieden, 'De letterkunde'. In: *Kunst en Wetenschap I*. Hasselt 1973, Heideiland/Orbis, (Twintig eeuwen Vlaanderen, 10), p. 202.
- 154 Hugo Brems, 'De Zuidnederlandse poëzie sinds 1970'. In: *Streven*, jrg. 44, nr. 7, 1977, p. 623.
- 155 Willy Spillebeen, 'Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen, wat is dat?'. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 117, nr. 5, juni 1972, p. 374.

wordt ze onder de voet gelopen door ‘nieuw-romantische’ dichters en daarachter staan wellicht ‘nieuw-klassieke’ dichters te dringen en ‘nieuw’ is het allemaal - moeten de nieuw-realistische dichters zo stilaan het bewijs leveren dat ze individueel, als dichter, standhouden.¹⁵⁶

Het is een mededeling en een teneur die wij ook in de literatuuroverzichten meermaals aantreffen. Zo stelt Hugo Brems in 1977 vast: ‘Nu, zes jaar later, is die deining een al verstenende rimpel geworden: literatuurgeschiedenis. Het gebruik alleen al van de term nieuw-realisme is symptoom voor naïeve oubolligheid, een anachronisme’¹⁵⁷. Als er al van een min of meer precieze datering sprake kan zijn, dan wordt het einde van de beweging nogal eens geassocieerd met het verschijnen van het kijk- en leesboek *Omtrent de werkelijkheid*, dat Jan Vanriet in 1974 voor *Kreatief* samenstelde, ‘een familiealbum [...] over de NRP in Vlaanderen, een boek vol herinneringen voor de lange winteravonden, een verpozing, een glimlach: Ja, toen hadden we een dagje vrijaf van de taal, toen gingen we naar de speeltuin van de werkelijkheid’¹⁵⁸. ‘Hiermee was de beweging als zodanig tot geschiedenis verklaard’¹⁵⁹.

Niet enkel voor de globale datering van het Vlaamse Nieuw-realisme, ook voor de inhoudelijke profilering ervan gaat men hoofdzakelijk (om niet te zeggen, vrijwel uitsluitend) te rade bij het bewuste *Kreatief*-dossier, en dan vooral bij de licht aangepaste inleiding die Deflo voor de boekuitgave schreef. Zo wordt in een aantal bijdragen het Nieuw-realisme gesitueerd tegen de ruimere achtergrond van het klimaat van de jaren zestig. De termen die in dat verband worden gebruikt, hernemen steevast Deflo's karakterisering van de desbetreffende periode:

Vreedzame koëksistentie, welvaartstaat en konsumptiemaatschappij
verdringen de koude-oorlogsfeer en de sociale onrust van de naoorlog. De
dichter die in de zestiger jaren aan het woord komt, kent de oorlog nog
slechts van-horen-

156 Willy Spillebeen, ‘Drie zogenoemde nieuw-realistische dichters’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 120, nr. 5, juni 1975, p. 369.

157 Hugo Brems, ‘Daar komen de tachtigers al aan’. In: *Yang*, jrg. 13, nr. 73, februari 1977, p. 7.

158 Hugo Brems, *O.c.*, p. 8.

159 Paul de Wispelaere, ‘Schets van de Vlaamse literatuur na 1945’. In: *De Nederlandstalige letteren in België. De Franstalige letteren in België*. Brussel 1980, Hall van het Paleis voor Schone Kunsten, (Europalia 1980), p. 15.

zeggen. Grootgebracht in een klimaat van verhoogde levensstandaard, democratisering van het onderwijs, de doorbraak van de massa-kommunikatiemedia, een intenser maatschappelijk bewustzijn, aardt hij niet langer in de sakrale kokon van het ik, maar gaat hij wonen onder de mensen, in de alledaagsheid van de sociale werkelijkheid. Omdat de westerse welvaart langverwachte perspectieven openstelt op een werkelijke samenleving, wordt zij door enkele dichters hoopvol aanvaard; de meesten gaan zich evenwel door een akuter kritisch bewustzijn tegen de schijnwelvaart en de technokratenmaatschappij afzetten.¹⁶⁰

Ook de intern-literaire situering van het Nieuw-realisme, als een soort van reactie en/of heilzaam tegengewicht tegen het (post)experimentalisme, lijkt ons grotendeels ingegeven door Deflo's tekst. Hijzelf spreekt immers in niet mis te verstane woorden over 'de baldadige en overwegend esoterische beeldenrage van de eksperimentele 50-ers-generatie en de pseudo-diepzinnige akrobatieën van het welig tierende en beuzelkramende epigonendom'¹⁶¹, een formulering die nog scherper en radicaler afwijzend is dan de reeds in het oorspronkelijke *Kreatief*-nummer geformuleerde kritiek. Over het algemeen heeft een analoge typering, zij het enigermate afgezwakt, zijn weg gevonden naar de visie van de literatuurgeschiedenis. Zo poneert onder meer Van de Perre:

Het nieuw-realisme heeft de verdienste de poëzie inderdaad te bevrijden uit het hermetisme van de vorige generatie, de post-experimentelen, en haar een realiteitsinjectie te geven.¹⁶²

Op die manier wordt de reactieve dimensie van het Nieuw-realisme nadrukkelijk in het licht gesteld, nadrukkelijker althans dan een aantal van de door Deflo aangezochte auteurs zelf geneigd zijn te doen. Tevens valt op hoe, in navolging van Deflo, de dominante postexperimentele poëzie wordt beschouwd als een steriel epigonisme van de experimentele poëzie, en niet bijvoorbeeld als de

160 Lionel Deflo, *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen. Een documentaire bloemlezing*. Brugge 1972, De Bladen voor de Poëzie, p. 11.

161 Lionel Deflo, *O.c.*, p. 11.

162 Rudolf van de Perre, *Er is nog olie in de lamp der taal. Een overzicht van de hedendaagse poëzie in Vlaanderen (1945-1981)*. Beveren/Nijmegen 1982, Orbis en Orion/B. Gottmer, p. 82.

consequente voortzetting of correctie daarvan - een visie die nochtans door de woordvoerders zelf wordt gehanteerd.

De invloed van Deflo's karakteriserende uiteenzetting reikt echter heel wat verder dan deze globale literairhistorische situering. Ook de sleutelwoorden met behulp waarvan hij de nieuwe poëzie poogt te karakteriseren, hebben stuk voor stuk hun weg gevonden in de literaire overzichten. Zo wordt gewezen op het belang van communicabiliteit en democratisering voor het Nieuw-realistische poëtische streven, de poging om de literatuur in de werkelijkheid te doen opgaan, het antimetaforische en bijwijlen episch-anekdotische karakter van de schrijftuur en de dominantie van de referentiële (naar de werkelijkheid verwijzende) taalfunctie in dit soort van poëzie. Bij dat alles wordt evenwel steeds weer de eigenheid van de Vlaamse variant - die zou bestaan in een mildere poëzie met een uitdrukkelijker subjectieve, soms geëngageerde inbreng - in het licht gesteld, in die mate zelfs dat in enkele gevallen de band met het Noordnederlandse Nieuw-realisme nauwelijks of in het geheel niet wordt gelegd. Vroeger hebben wij er trouwens op gewezen hoe Deflo aanvankelijk als poëtisch model voor het Nieuw-realisme een gedicht van de Nederlander K. Schippers had geciteerd, en hoe dit voorbeeld in de boekuitgave van het essay - waarin precies een uitvoerige paragraaf over 'De eigenheid van de Vlaamse NRP' is toegevoegd - is vervangen door autochtone modellen: o.m. het korte gedicht 'Minimal' van Jooris en de aanvangsstrofen van 'Bodemonderzoek' van Van den Brecht. Welnu, het zijn precies deze twee teksten die in het overzicht van Van de Perre (en niet alleen bij hem!) als typisch voor het Vlaamse Nieuw-realisme worden geciteerd. In diezelfde lijn van het profileren van een autonoom Vlaams poëtisch systeem ligt ten slotte eveneens de verwijzing naar de plastische oriëntering van dit soort poëzie en dan vooral de verbinding met de schilders van de Nieuwe Visie.

Ook met betrekking tot de dichters die tot de Nieuw-realistische school gerekend worden speelt Deflo's documentatie een sterk oriënterende rol. Over het algemeen wordt het rijtje van de door hem geselecteerde namen vrij probleemloos overgenomen of alvast als uitgangspunt gebruikt. Op die manier wordt echter het Nieuw-realistische landschap drastisch ingeperkt, in die mate zelfs dat andere, niet onverwante dichters - waarbij men in de eerste plaats aan Eddy van Vliet kan denken, die oorspronkelijk bij Deflo zelfs (terloops) als Nieuw-realist was vermeld - niet tot de literaire

stroming worden gerekend of hooguit in de marge van het eigenlijke gebeuren geplaatst.

Het beeld dat op die wijze van de beweging ontstaat, mag dan wel een homogeen karakter hebben en de indruk geven van een afgetekende eigenheid en een duidelijke programmatische profilering, het beantwoordt toch niet geheel aan het oorspronkelijke dossier van Deflo. Zo valt steeds weer de relatieve verwaarlozing op van het tijdschrift *Ruimten* - dat in een aantal gevallen niet eens meer wordt vermeld bij de Nieuw-realistische tijdschriften - en de ermee verbonden dichters, Herman de Coninck uitgezonderd. Blijkbaar passen deze vertegenwoordigers, achteraf beschouwd, niet probleemloos in het globale beeld dat men van de Nieuw-realistische poëzie heeft, een beeld dat in de eerste plaats wordt geassocieerd met de namen van De Coninck en Jooris - unaniem genoemd als de beste en de belangrijkste Nieuw-realisten -, en in tweede instantie met dichters als Lasoen, Van Ryssel en Van den Bremt. Op die manier valt echter de 'harde' kern van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie weg, die nochtans in het oorspronkelijke *Kreatief*-dossier een niet onbelangrijke plaats kreeg toebedeeld.

Die omissie (en de ermee gepaard gaande vertekening) is des te opvallender, omdat Luk Wenseleers toch in 1972 een uitvoerig essay met bloemlezing samenstelde, dat zijn opvatting over het Nieuw-realisme expliciteert: *De poëzie is niet meer van gisteren. Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff en het nieuw-realisme*¹⁶³. In dit merkwaardige boek - dat verscheen in de literair-essayistische en didactisch opgezette reeks 'Literaire verkenningen' - wil Wenseleers, naar eigen zeggen, 'de belangrijkste evolutielijnen registreren van een mentaliteitsverandering die de Nederlandse poëzie een radikaal nieuw aanzicht heeft gegeven'¹⁶⁴. Meer bepaald gaat het om een reactie tegen de heersende romantische, vervreemdende tendensen, een idee dat ook reeds in Wenseleers' brief aan Deflo sterk doorklonk. Als vertrekpunt voor dit poëtische streven kiest Wenseleers, vrij verrassend overigens, de modernisten Paul van Ostaijen en Martinus Nijhoff, om dan, over de *Forum* - en de *Criterion* generaties en een stukje Lodeizen en Vroman, te belanden bij de Nederlandse poëzie van de jaren zestig. Hier onderscheidt Wenseleers, vanuit zijn

163 Luk Wenseleers, *De poëzie is niet meer van gisteren. Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff en het nieuw-realisme*. Leiden 1972, A.W. Sijthoff, (Literaire verkenningen).

164 Luk Wenseleers, *O.c.*, p. 10.

perspectief, twee groeperingen. In de eerste plaats is er de objectiverende lyriek rond tijdschriften als *Barbarber*, *Gard Sivik* en *De Nieuwe Stijl*; hier worden de werkelijkheidsgegevens op zich weergegeven, vaak met gebruikmaking van *ready-mades*. Meer aandacht gaat echter uit naar een tweede groep ‘waartoe men bv. Rutger Kopland, Wim Gijsen, Herman de Coninck, Ludo Abicht en de meeste geëngageerde dichters kan rekenen’: ‘zij zijn veel meer geïnteresseerd in een onverhulde, zo direct mogelijke weergave van de menselijke problematiek’¹⁶⁵. Bij zijn uiteenzetting legt Wenseleers, vanuit zijn *Ruimten*-poëtica, sterk de nadruk op componenten als democratisering, eerlijkheid en maatschappelijk engagement, in die mate zelfs dat meer speelse vormen van Nieuw-realisme vrij radicaal worden afgewezen. Zo wordt bijvoorbeeld de produktieve Bernlef in niet mis te verstane woorden op de korrel genomen:

Wat Bernlef [...] doet, is volop genieten van zijn zelfgeschapen kunst-werkelijkheid-problematiek. Wat wel vervelend wordt: wie het zo nadrukkelijk over de werkelijkheid wil hebben, moet niet voortdurend zitten snoepen van het binnenpretje dat poëzie-schrijven één ding is, maar de werkelijkheid toch nog wat anders. Een beetje consequentie en eerlijkheid lijkt hier gepast, anders blijft het idee om dagelijks zijn portie nieuw-realistische poëzie te gaan schrijven op zijn werkkamer, evenzeer een vlucht uit de werkelijkheid als bij de vroegere romantische dichters.¹⁶⁶

Tegen de achtergrond van toch wel extreme standpunten wordt meteen het feit verklaarbaar, dat Wenseleers in zijn overzicht voor Vlaanderen slechts put uit de teksten van zijn *Ruimten*-collega's Abicht en De Coninck, dat hij geen onderscheid maakt tussen Vlaamse en Nederlandse Nieuw-realisten, en dat hij naar verhouding heel wat aandacht schenkt aan buitenlandse geëngageerde dichters als Bertolt Brecht, Nazim Hikmet en Pablo Neruda. Niettemin moet in dit verband toch worden opgemerkt dat het essay van Wenseleers, als wij zijn brief aan Deflo mogen geloven, reeds grotendeels geschreven was op het ogenblik van Deflo's literairpolitieke initiatief. Toch valt op hoe Wenseleers met de term ‘Nieuw-realisme’ blijkbaar niet zozeer een bepaalde, in tijd en ruimte duidelijk afgegrensde literaire stroming op het oog heeft, maar veeleer een

165 Luk Wenseleers, *O.c.*, p. 15.

166 Luk Wenseleers, *O.c.*, p. 17.

algemene, anti-romantische beweging in de moderne lyriek. Blijkbaar herkende hij echter weinig of geen van de door Deflo samengebrachte Nieuw-realisten als vertegenwoordigers van die tendens; en omgekeerd bleken de *Ruimten* -dichters en hun opvattingen achteraf niet meteen prototypisch voor het door Deflo opgebouwde (en in de kritiek grotendeels overgenomen) beeld van de Vlaamse Nieuw-realistische poëzie.

Een laatste punt dat onze aandacht verdient, betreft de wijze waarop de Nieuw-realistische poëzie in de literaire overzichten wordt beoordeeld. Algemeen kan men stellen dat de waardering voor de beweging en de resultaten ervan gematigd is, bijvoorbeeld al in vergelijking met de wijze waarop over de experimentele poëzie wordt geschreven. Hugo Brems geeft die algemene teneur van de beschouwingen goed aan, wanneer hij stelt dat ‘over het algemeen de waardering voor de gedichten zelf opvallend groter was dan die voor de uitgangspunten’¹⁶⁷. Weliswaar onderkent men het heilzame en vernieuwende van de Nieuw-realistische poëtica tegen de achtergrond van de steriele taalcreaties van heel wat postexperimentelen, maar terzelfder tijd wordt vrijwel steeds het verengende en wat naïeve uitgangspunt ervan bekritiseerd; het ultieme streven om literatuur te laten opgaan in de dagelijkse werkelijkheid blijkt onmogelijk en daarenboven nogal banaal, en het democratiserings-principe heeft - wanneer men de marginale verschijnselen in dit verband buiten beschouwing laat - toch weinig concreets opgeleverd.

Bijgevolg wordt dan ook in de literaire overzichten relatief meer aandacht besteed aan beschouwingen over de afzonderlijke dichters die bij het initiatief van Deflo betrokken waren, en ligt het accent hoofdzakelijk op hun eigenheid en hun specifieke evolutie. De meeste aandacht gaat hierbij uit naar De Coninck en Jooris. Op die manier wordt echter de indruk gewekt dat deze dichters - en iets vergelijkbaars geldt ook, zij het misschien in mindere mate, voor de andere door Deflo geselecteerde auteurs - uiteindelijk de Nieuw-realistische beweging overstijgen en er, extreem gesteld, slechts zijdelings, tijdelijk en als het ware toevallig bij betrokken waren. Zo valt in dit verband op hoe bijvoorbeeld Willy Spillebeen het in

167 Hugo Brems, ‘De poëzie in Vlaanderen na 1916’. In: Anne Marie Musschoot e.a., *Literatuur. De twintigste eeuw*. Deurne 1983, Baart, (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, 9), p. 110.

recensies nogal eens heeft over ‘zogenoemde Nieuw-realistische dichters’¹⁶⁸, en hoe Van de Perre kan stellen: ‘De besten onder hen hebben dat (de gevaren van het Nieuw-realisme) blijkbaar tijdig begrepen en, achteraf bekeken, zijn ze trouwens meer dichter als “nieuw-realist”’¹⁶⁹. Uit een dergelijk citaat komt naar voren hoe Nieuw-realisme en oprecht dichterschap in het perspectief van een personalistische poëtica ook nu nog grotendeels onverzoenbaar lijken.

Een aanverwante opvatting speelt trouwens ook mee, wanneer men ervan uitgaat dat het Nieuw-realisme niet in de eerste plaats is verdwenen ten gevolge van externe factoren (bijvoorbeeld de tegenkating van het experimentele kamp), maar veeleer omdat het zich bij de belangrijkste vertegenwoordigers zou hebben opgelost in andere poëtische verbindingen. Typisch in dit verband is de relatieve veronachtzaming en weinig enthousiaste benadering van een figuur als Daniël van Ryssel, die vrijwel unaniem wordt gekarakteriseerd als ‘de meest typische, maar meteen qua diepgang, werkelijkheidsbeeld en taalcreativiteit meest beperkte van de groep’¹⁷⁰. Op die manier heeft de Nieuw-realistische poëtica slechts in zeer beperkte mate toegang, laat staan sympathie, gevonden in de literatuurgeschiedenis:

Zo is er van de nieuw-realistische beweging [...] na enkele jaren in feite weinig overgebleven. Poëzie is tenslotte meer dan plaatjes schieten van de werkelijkheid en laat zich niet zo gemakkelijk in een hokje duwen. Schrijven blijft uiteindelijk een persoonlijk en eenzaam avontuur, dat toch altijd gebonden is aan een individuele ervaringswereld.¹⁷¹

- 168 Willy Spillebeen, ‘Drie zogenoemde nieuw-realistische dichters’. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 120, nr. 5, juni 1975, p. 369-373; Willy Spillebeen, ‘Nieuwe bundel van zgn. Nieuw-Realisten’. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 15, nr. 1, januari/februari 1972, p. 79-85.
- 169 Rudolf van de Perre, *Er is nog olie in de lamp der taal. Een overzicht van de hedendaagse poëzie in Vlaanderen (1945-1981)*. Beveren/Nijmegen 1982, Orbis en Orion/B. Gottmer, p. 82.
- 170 Hugo Brems, ‘De poëzie in Vlaanderen na 1916’. In: Anne Marie Musschoot e.a., *Literatuur. De twintigste eeuw*. Deurne 1983, Baart, (Culturele geschiedenis van Vlaanderen, 9), p. 111.
- 171 Rudolf van de Perre, *Er is nog olie in de lamp der taal. Een overzicht van de hedendaagse poëzie in Vlaanderen (1945-1981)*. Beveren/Nijmegen 1982, Orbis en Orion/B. Gottmer, p. 85.