

# Tussen de regels

## Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie

**Paul Rodenko**

### **bron**

Paul Rodenko, *Tussen de regels. Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*. Bert Bakker / Daamen, Den Haag 1956

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/rode006tuss01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/rode006tuss01_01/colofon.htm)

© 2008 dbnl / erven Paul Rodenko



## Ter verantwoording

De bundel beschouwingen en kritieken over moderne poëzie, die ik de lezer hierbij aanbied, heeft, zoals uit de ondertitel moge blijken, geen systematisch karakter; voor een beknopte systematische uiteenzetting van de hoofdtrekken van de avantgardistische poëzie zou ik de lezer willen verwijzen naar mijn inleiding bij de bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien*, in deze zelfde serie verschenen. De bundel bevat in het eerste gedeelte algemene beschouwingen over poëzie en poëziekritiek, en over het verschijnsel 'experimentele poëzie', terwijl in het tweede gedeelte een aantal artikelen (voor het merendeel verschenen in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*) bijeengebracht zijn, die zich meer in het bijzonder met de praktijk van de poëzie, d.w.z. met een aantal tussen 1950 en 1956 verschenen gedichtenbundels bezighouden. Deze worden voorafgegaan door enkele beknopte aantekeningen over Van Ostaijen, Nijhoff en Nes Tergast, die men als voorlopers, overgangsfiguren of oudere 'klimaat'-verwanten kan beschouwen. Natuurlijk is de rij der 'overgangsfiguren' hiermee niet compleet, maar zoals gezegd heeft deze bundel geen systematische pretenties. Eén lacune is misschien wel opvallend: het ontbreken van Lodeizen; aan deze dichter heb ik echter een afzonderlijk essay gewijd, *Over de dichter Hans Lodeizen*, verschenen als Maatstaf-deeltje bij uitgever dezes. Over Achterberg, eveneens een figuur die hier eigenlijk niet mocht ontbreken, heb ik uitvoerig geschreven in mijn inleiding tot de bloemlezing uit zijn werk *Voorbij de laatste stad*.

De artikelen over jongere dichters zijn geschreven naar gelang het verschijnen van hun bundels, geven dus geen karakteristiek van de dichterfiguren zoals zij thans zichtbaar zijn. Ook de 'experimentele poëzie' als geheel maakte in 1950 een andere indruk dan in 1955, zodat de lezer hier en daar misschien op schijnbaar tegenstrijdige beweringen zal stuiten; ik heb echter gemeend, de artikelen (op enkele kleine wijzigingen na) onveranderd te moeten laten, daar juist hierdoor de verschillende aspecten van de moderne poëzie, die nu eenmaal nog geen gaaf en historisch-overzichtelijk geheel vormt, beter tot hun recht komen. Dat de lezer ook wel eens herhalingen aan zal treffen, lijkt mij niet zo erg: daardoor kunnen de leidende ideeën, die toch aan al deze artikelen ten grondslag liggen, alleen maar duidelijker worden. Men moet dus in deze verzameling opstellen en artikelen meer een reeks van 'spotlights' op de moderne poëzie zien dan een constante, uniforme belichting er van. Daarom heb ik, m.n. in de laatste paar artikelen, ook aandacht geschonken aan weinig belangrijke of zelfs volkomen onbelangrijke dichters, niet zozeer om deze dichters, dan wel om bepaalde *verschijnselen* te kenschetsen, waartegen - tegen welke 'duistere' achtergrond - andere verschijnselen, die wèl van belang zijn, dan des te scherper uitkomen.

De titel die ik aan deze bundel gaf heeft een tweeledige betekenis. Enerzijds wil ik er datgene mee aanduiden, wat ik in mijn artikel over Verhoeven als kenmerkend voor de *moderne* poëzie heb genoemd: dat haar 'waarheden' niet *in*, maar 'tussen de regels' liggen; anderzijds kan men hem ook opvatten in de meer algemene zin, die Anthonie Donker er later aan gaf, toen hij voor een rubriek in *Maatstaf*, waarin bepaalde gedichten bij de kop genomen en geanalyseerd werden - een rubriek die tot dusver overigens maar tweemaal beschreven is, eenmaal door Donker zelf, eenmaal door mij (het in deze bundel opgenomen stuk over Lucebert) - de titel

'Tussen de regels' lanceerde. Ook de ondertitel vertoont dezelfde dubbelzinnigheid: in het artikel, dat deze titel draagt, geef ik er een bepaald *aspect* van de moderne poëzie mee aan, terwijl ik het als subtitel van de bundel gebruik om er het onsystematische karakter van aan te duiden. Het zijn gewilde dubbelzinnigheden: ik wil er mee suggereren dat de experimentele poëzie, waarover de volgende bladzijden in hoofdzaak handelen, niet zó los staat van de poëzie in het algemeen, en dat men, wanneer men tot het wezen van de experimentele poëzie tracht door te dringen, tevens bepaalde waarheden omtrent het verschijnsel poëzie in het algemeen aan het licht brengt.

Den Haag, januari 1956

PAUL RODENKO

## **Empirische poëziekritiek**

## **Wat is poëzie?**

### **1. De techniek van het sleutelgat**

Wat is poëzie?... Schrik niet, lezer, ik ga deze vraag, waar bibliotheken over volgeschreven zijn, niet eventjes in een paar bladzijden beantwoorden; ik wil er alleen een paar kanttekeningen bij maken. Wat is poëzie? Stelt men iemand à bout portant deze vraag, dan kan men in 't algemeen twee soorten antwoorden verwachten: poëzie is iets dat met rijmen en zo te maken heeft, en: poëzie is iets dat met rozen en nachtegalen te maken heeft; een meer formeel en een meer materieel antwoord. Nu maakt degen, die het op een formeel antwoord houdt, het zichzelf waarschijnlijk het moeilijkst; immers, er bestaan gedichten zonder rijm, zonder metrum, zonder strofenbouw, ja zelfs zonder ritme. Het dadaïsme en surrealisme, de experimentele dichtkunst hebben met één slag alle traditionele handboeken over poëtica waardeloos gemaakt, althans voorzover deze pretenderen het verschijnsel poëzie als zodanig te omschrijven, te omgrenzen, voor altoos vast te leggen; voor de historiografie van de poëzie blijven zij natuurlijk hun waarde behouden.

'Met rozen en nachtegalen' lijkt daarom aanvaardbaarder. Niet dat gedichten per se over rozen en nachtegalen moeten gaan, maar er is in ieder geval een bepaalde sfeer mee aangeduid; niet zozeer de sfeer van het 'lieflijke' (ook dit is een hoofdstuk uit de historie van de poëzie), dan wel die van wat men sociaal gezien het 'marginale' zou kunnen noemen: datgene wat, wanneer het niet om zoiets ongrijpbaars als de poëzie ging, de fiscus van weeldebelasting zou doen dromen. Het marginale of het on-wezenlijke, het on-belangrijke; want wezenlijk, be-

langrijk zijn voor de werkende, de handelende mens: de loon-en-prijspolitiek, de atoombom. Het is natuurlijk de vraag, of men in dit verband van on-wezenlijk mag spreken; de dichter in ieder geval zal het precies omgekeerd zien, nl. de loon-en-prijspolitiek als onwezenlijk, de nachtegaal als wezenlijk. Voor beide gezichtspunten is iets te zeggen, of, wat op hetzelfde neerkomt, beide gezichtspunten zijn onjuist. Want is het in werkelijkheid niet zo, dat roos en nachtegaal enerzijds, atoombom en loon-en-prijspolitiek anderzijds, tot twee geheel verschillende zijnsferen behoren, en heeft men ons op de lagere school niet al geleerd dat wij geen appels met koeien mogen vergelijken? Wanneer wij een nachtegaal met een atoombom confronteren, stuiten wij maar op één vergelijkbare eigenschap: het geluidsvolumen dat beide kunnen produceren - en in dit opzicht is de nachtegaal inderdaad onwezenlijk in vergelijking met de atoombom. Maar niemand zal willen beweren dat de kwestie hiermee is afgedaan.

Wezenlijk, belangrijk: wat moet men daaronder eigenlijk verstaan? Oorspronkelijk en in de grond van de zaak is alles even belangrijk, of even onbelangrijk, zoals men wil. Alles is water, zegt Thales van Milete; alles is getal, zeggen de Pythagoreeërs. Wat zouden wij denken van een mathematicus, die de tafel van negen driemaal zo belangrijk achtte als die van drie? Maar onze visie op het leven is nu eenmaal geen wiskundige, wij zijn geen koele toeschouwers, maar warmbloedige, door driften gedreven executanten. Wij hebben geen tijd om bij de dingen stil te blijven staan, de struggle for life neemt ons geheel in beslag, de enige vraag die wij stellen is: wat heb ik er aan, is het nuttig of gevaarlijk? Deze vraag is het die onze wereld structureert en het driftperspectief schept, waarin nachtegaal en roos zich aan de einder, of in ieder geval 'en marge', atoombom en loon-en-prijspolitiek zich op de voorgrond bevinden. In abstracto gezien is dit een gezichtsbedrog, en poëzie,

zou men kunnen zeggen, is de correctie van dit gezichtsbedrog. De techniek van de poëzie is de techniek van de close-up; daarom werkt poëzie, en trouwens alle kunst, ook altijd verrassend. Het eerste wat ons bij een kunstwerk treft is de kwaliteit van het onverwachte, dat door de plotselinge verschuiving der dimensies wordt teweeggebracht. Terloops zij hier vermeld dat dit eveneens criterium voor het komische is. De Fransen hebben een spreekwoord: *qui trop embrasse mal étreint*, waarvan men wel eens de variant hoort: *qui trop embrasse manque son train*. Het nieuwe perspectief, waarin het woord 'embrasse' komt te staan, werkt komisch door de snelheid en het onverwachte van de verschuiving. De dichter volgt precies dezelfde techniek, maar het verschil ligt hierin dat het nieuwe perspectief hier als noodzakelijk, bij het komische slechts als toevallig wordt gevoeld. Ik meen dat het Goethe was die eens naar aanleiding van een kunstwerk opmerkte: ik heb het gevoel alsof het er altijd al geweest is. Niemand zal dit naar aanleiding van een bonmot opmerken.

Ik sprak van een verschuiving der dimensies; misschien wordt dit esthetisch proces nog duidelijker, wanneer wij het met een voorbeeld uit de psychologie van de kleurwaarneming illustreren. Men pleegt hier een onderscheid te maken tussen vlaktekuren en oppervlaktekuren: vlaktekuren is een kleur als zodanig, oppervlaktekuren een kleur als eigenschap van een lichaam. Ik heb een boek met een rood omslag naast mij liggen; het rood dat ik waarneem is oppervlaktekuren, het is eigenschap van het boek. Wanneer ik nu een gaatje in een stuk karton prik en hetzelfde rood door dat gaatje bekijk, lijkt de kleur plotseling veel voller, veel intenser: ik neem nu de kleur als zodanig, de vlaktekuren, waar. Het blijkt dus, dat het eigenschap-zijn de intensiteit van de kleur vermindert. Het eigenschap-zijn plaatst de kleur namelijk in het driftperspectief van onze routine-waarneming en daar de driften eer op signa dan op realiteiten reageren,



verschuift de kleurintensiteit alras naar het tweede plan, naar het gezelschap van roos en nachtegaal.

Wat ik zojuist dus de correctie van een gezichtsbedrog heb genoemd, zou men kunnen vergelijken met deze reductie (deze 'loutering') van kleur-als-eigenschap tot kleur-zonder-meer<sup>1)</sup> - vooral ook omdat de techniek van de kunstenaar een merkwaardige overeenkomst vertoont met de hierboven beschreven techniek van het doorboorde karton. Men zou kunnen zeggen dat kunst een visie op het leven is door een sleutelgat (en men behoeft tenslotte geen psycholoog te zijn om te weten dat men door een sleutelgat gewoonlijk veel interessanter, veel 'intenser' dingen waarneemt dan in het normale leven). Waarom gaan in de schouwburgzaal, zodra het stuk begint, de lichten uit? Niet omdat men bang is de toeschouwers te zien gapen, maar om een sleutelgatillusie te scheppen: daarom lijkt het leven op het toneel ook altijd veel kleuriger, veel intenser. Het is, bij wijze van spreken, een vlakteleven, geen oppervlakteleven<sup>2)</sup>. De schilderkunst bereikt hetzelfde door de omlijsting, die de schilderij van de omringende werkelijkheid isoleert, en de poëzie door...

- 1) Een niet minder belangrijk kenmerk van de vlaktekleur (Katz, van wie deze termen stammen, onderscheidt ook nog een 'ruimtekleur': voor het zuiver parabolische gebruik dat ik van zijn onderscheidingen maak zijn de gebezigde termen voldoende) is dat zij niet precies te *localiseren* valt: zo is ook het kunstwerk vanuit het driftperspectief, d.w.z. het *utiliteits*beginsel niet localiseerbaar. Waar ligt het nut van het kunstwerk? Er zijn vele theorieën over, sociale, biologische en psychologische, maar niemand is er nog in geslaagd nauwkeurig aan te wijzen: dáár. Zelfs wanneer men met statistieken zou kunnen aantonen dat b.v. de arbeidsvreugde, en bijgevolg de economische produktiviteit, in een fabrieks-, een kantoorruimte door de aanwezigheid van een bepaalde wandschildering met zo-en-zoveel procent verhoogd was - zou daarmee het 'nut' van de wandschildering restloos zijn vastgelegd?
- 2) Refererend aan de vorige onderscheidingen: in dit geval zou men allicht beter van 'diepte'-leven kunnen spreken. Men denke echter niet aan 'vlak', maar aan 'onlocaliseerbaar'.

Puntje puntje puntje. Want wat ik eigenlijk had willen schrijven was: door het rijm of een zich herhalend ritme, dat een aantal regels tot een geïsoleerde eenheid verbindt. Maar rijm, metrum, ritme zijn immers helemaal niet constitutief voor het begrip poëzie? Misschien is het daarom nu het juiste ogenblik om even te pauzeren en ons af te vragen wat we eigenlijk aan het betogen zijn. We merken bij zulk een terugblik twee dingen op: in de eerste plaats dat we via de 'inhoud' toch weer bij de 'vorm' (of: de techniek) beland zijn; en in de tweede plaats dat de technische omschrijving, die we gevonden hebben, betrekking heeft op kunst in het algemeen en niet speciaal op poëzie: het blijkt zelfs lang niet gemakkelijk het begrip poëzie in dit kader te voegen.

Laten we daarom even op onze schreden terugkeren en de kwestie van verschuiving van perspectief nog eens nader bekijken. Ik sprak van 'driftperspectief': wat moeten we daaronder precies verstaan? Volgens Köhler, die tijdens de vorige wereldoorlog op het eiland Tenerife een aantal proeven met chimpansees heeft genomen, nemen deze dieren geen dingen waar, maar alleen 'dingen om te'. Zij zien geen kist, maar een ding-om-op-te-klimmen, geen stok, maar een ding-om-mee-te-reiken. Wij mensen gaan officieel voor 'intelligent' door, maar dat wil volstrekt niet zeggen dat wij nu ook aan één stuk door intelligent zijn, integendeel: wij zijn het alleen bij uitzondering, wanneer wij tegenover ongewone situaties komen te staan. In de sleur van het dagelijks leven nemen wij op precies dezelfde wijze waar als de chimpansee, wij zien geen dingen, maar werktuigen, dingen-om-te. De pen, die ik ter hand neem, is geen pen, maar een ding-om-mee-te-schrijven, de vrouw met wie ik vanavond uitga is geen vrouw, maar een ding-om-te-kussen.

Een 'om te'-perspectief dus, waarin de hiërarchie der driften de hiërarchie der waarden bepaalt. Het wezen van de kunst (het gaat nog steeds om kunst in het alge-

meen) bestaat dan hierin, de mens van dit 'om te'-perspectief los te maken, hem de dingen te doen zien als wat zij zijn: als ding-zonder-meer, niet als signum, correlaat van een drift. Het kunstwerk dwingt de mens als het ware om 'stil' te staan; daarom zegt men wel dat kunst met 'stilte' te maken heeft, dat het in een gedicht gaat om de stilte rond de woorden. Dit stilstaan moet dus betekenen: *intelligent* naar de dingen kijken. En waardoor dwingt het kunstwerk ons om intelligent te kijken? Doordat het een 'ongewone' situatie schept. Men zou zich hier kunnen afvragen, wat de rozen en nachtegale, waar wij van uitgingen, daarmee eigenlijk te maken hebben; een roos of een nachtegaal heeft op zichzelf immers niets 'ongewoons'. Laat ik als concreet antwoord op deze vraag twee gedichtfragmenten citeren, waarin sprake is respectievelijk van een roos en van een nachtegaal. Het eerste citaat is van Nijhoff; het zijn de terzinen van een sonnet waarin een werkster ten tonele gevoerd wordt:

Reeds is de werkvrouw aan het werk gegaan.  
De poetsmand laat ze in de open voordeur staan.  
O, merk hoe luchtiger in huis het wordt!

Zij poetst, buiten, het koperen naambord.  
Hoe spiegelen wordt het, hoe smetteloos!  
De wildernis zal bloeien als een roos.

Het andere citaat is van T.S. Eliot. Het gedicht in kwestie beschrijft een party; het is te lang om hier in zijn geheel te citeren, maar de volgende regels geven een indruk van de sfeer van het gedicht:

The person in the Spanish cape  
Tries to sit on Sweeney's knees

Slips and pulls the table-cloth  
Overturns a coffee-cup,

Reorganized upon the floor  
She yawns and draws a stocking up;

The silent man in mocha brown  
Sprawls at the window-sill and gapes;  
The waiter brings in oranges  
Bananas figs and hothouse grapes;

- een landerige, hangerige sfeer van gemechaniseerd samenzijn; maar let nu op de twee laatste strofen:

The host with someone indistinct  
Converses at the door apart,  
The nightingales are singing near  
The Convent of the Sacred Heart,

And sang within the bloody wood  
When Agamemnon cried aloud,  
And let their liquid siftings fall  
To stain the stiff dishonoured shroud.

Wat heeft de wildernis, wat heeft een roos met een banaal naambordje te maken? Wat een niet minder banaal feestje met Agamemnon en de nachtegale in het 'bloedige woud'? Maar de bedoeling is duidelijk: het naambordje, het feestje worden plotseling in een geheel nieuw perspectief geplaatst, het is of er plotseling een telescopische verte achter hen opengaat - een 'mythisch' verschiet, en dit verschiet is het, dat naambordje en feestje 'isoleert' ten opzichte van de omringende werkelijkheid, dit verschiet is het, dat in de poëzie de 'sleutelgat-illusie' scheidt; het naambordje is niet meer 'eigenschap' van een deur, het dient niet meer 'om te' zien wie er achter die deur woont, maar het is een zelfstandige, autonome werkelijkheid geworden.

Hiermee schijnen we dan inderdaad een criterium gevonden te hebben, met behulp waarvan men poëzie van andere spraakuitingen kan onderscheiden, zonder een

beroep te moeten doen op rijm, metrum enz., terwijl het gevonden criterium toch een technisch, een vormcriterium is. En het is dan ook niet verwonderlijk dat een modern dichter als Ezra Pound, die rijm, metrum, ritme in zijn *Cantos* overboord heeft gezet (of althans tot een zeer ondergeschikte en bijkomstige rol gereduceerd), de techniek van het verschoven perspectief zeer systematisch tot hoeksteen van een moderne ars poëtica gemaakt heeft, waarbij hij niet alleen met mythische, maar ook met historische, geografische en linguïstische (b.v. het gebruik van Frans, Italiaans of Chinees in een Engels gedicht) perspectieven werkt en de dingen bekijkt door het sleutelgat van de Odyssee, de Chinese of Italiaanse geschiedenis, de literatuurgeschiedenis, de muziek enz. Een klein voorbeeld - maar zoals gezegd zijn de *Cantos* als geheel systematisch volgens dezelfde techniek opgebouwd - is het volgende fragment uit Canto LXXXII (waarin de letters f, d en g noten zijn, gesuggereerd door zwaluwen op de 'notenbalk' van telegraafdraden):

8th day of September  
 f f  
 d  
  
 g  
 write the birds in their treble scale  
 Terreus! Terreus!

of, even verder in hetzelfde gedicht:

Where I lie let the thyme rise  
 and basilicum  
 let the herbs rise in April abundant  
 By Ferrara was buried naked, fu Nicolo  
 e di qua di la del Po,  
 wind: *ἐμὸν τοῦ ἄνδρα*

De dichter maakt dus de dingen, de verschijnselen 'ongewoon', hij geeft ze de kwaliteit van het on-gewone. Nu is een kwaliteit iets dat er *is*, iets dat een verschijnsel op een bepaalde wijze *kleurt*: merkwaardig is echter dat in de moderne cultuurtalen deze kwaliteit alleen door een *negativum* is aan te geven: *on-gewoon*, *in-solite*, *un-wonted*, *un-gewöhnlich*. Lévy-Bruhl (geciteerd bij Jules Monnerot: *La poésie moderne et le sacré*) wijst er op dat wat bij ons een negativum is - het positivum is 'la vie ordinaire' - bij primitieve volkeren door een woord met positieve strekking wordt aangeduid: 'measa' bij de stammen van Midden-Celebes, 'anoa' op de Salomonseilanden, 'makosi' in Frans-West-Afrika, 'japaitu' bij de Windu-indianen, zijn positiva zoals rood, klein of korrelig. 'Ngai' bij de Masai-negers zou men het best kunnen vertalen als: datgene wat *frappeert*. Op westelijk Nieuw-Guinea betekent het woord 'kugi' datgene wat 'ongewoon' is, daarnaast ook: datgene wat tot het droomleven behoort, en tenslotte: de mythische voorvaderen van de huidige mensen. Wanneer dus Eliot in een beschrijving van een feestje Agamemnon introduceert, dan zou een Papoea daarbij aan het begrip 'kugi' denken. Nu merkte ik daarstraks al op, dat wij eigenlijk de techniek van het gedicht benaderd hebben via de inhoud. Daaruit blijkt weer eens, hoe organisch 'inhoud' en 'vorm' met elkaar vergroeid zijn; maar er valt ook nog een andere belangrijke conclusie uit te trekken. Voor de primitief is het on-gewone een positieve, als het ware 'zichtbare' kwaliteit: daarom heeft hij geen speciale techniek nodig om 'kugi' waar te nemen, 'kugi' is een integrerend bestanddeel van zijn wereld. Maar het on-gewone is een negativum, een absentie, en de techniek van de dichter moet dus hierin bestaan, deze absentie in een presentie om te toveren - want alleen met een presentie kan men de lezer bereiken, 'treffen'. Het is de fout van het surrealisme geweest dat het meende, dat alles wat on-gewoon was als zodanig reeds 'poëzie' ver-

tegenwoordigde, alleen omdat het tegen het 'gewone' inging: maar het on-gewone als zodanig blijft negatief, steriel; het is ongedifferentieerd on-gewoon en kan daarom nooit een geestelijke *waarde* vertegenwoordigen, want waarden berusten nu eenmaal op differentiatie. In een gedicht dat werkelijk poëzie is en geen imitatieprimitivisme valt het accent daarom niet op de 'andere wereld' (zoals men het on-gewone wel aanduidt), maar op *deze* wereld, niet op de droom maar op de werkelijkheid: de 'andere wereld' is alleen een *technisch hulpmiddel* om ons te leren 'zien', om van een ding-om-te een *ding* te maken; de roos en de nachtegaal behoren niet tot de inhoud, maar tot de vorm van het gedicht (daarom prefereer ik de term 'techniek' boven 'vorm': het begrip vorm stamt uit de beeldende kunsten, het is een *visueel* begrip en daarom werkt het bij het beoordelen van poëzie verwarrend: typografische zichtbaarheden als strofenbouw, rijm enz. worden daardoor ten onrechte als doorslaggevende poëtische criteria beschouwd). Het gewone ongewoon maken is derhalve nog geen poëzie, dat is alleen nog maar surrealistische montage; de poëzie begint daar, waar het ongewone het gewone in zijn eigen-aard zichtbaar maakt, dus feitelijk: waar de categorieën gewoon en on-gewoon ophouden onze waarneming te bepalen: het gedicht leeft 'jenseits' van gewoon en ongewoon, van mythe en driftperspectief. Het leeft doodgewoon *in de werkelijkheid*. Men is er lange tijd in geslaagd, de werkelijkheid met behulp van rijm en metrum zichtbaar te maken; thans valt het accent veelal op andere technieken, met name die van het mythische, onirieke, historische, linguïstische of ook fysiologische perspectivisme; voor een goed begrip van de moderne poëzie is het echter van essentieel belang te beseffen, dat het daarbij om technieken gaat, niet om 'inhouden'. De menselijke gevoelsscala is beperkt en dichters zullen steeds weer over dezelfde dingen dichten - alleen hun wijze van presentatie verandert.

## 2. *Is poëzie een literair genre?*

Toen ik in mijn opstel over *De techniek van het sleutelgat* de vraag 'Wat is poëzie?' stelde, zei ik er meteen bij dat ik alleen enkele losse kanttekeningen bij deze vraag wilde maken; meer in het bijzonder was het mijn bedoeling, een aantal kenmerken van de *moderne* poëzie niet zozeer historisch dan wel van het wezen van de poëzie zelf uit te benaderen. Misschien lijkt mijn conclusie, dat het mythische, onirieke, historische enz. perspectief alleen maar een kwestie van vorm (techniek) is, dat het m.a.w. alleen om het formele perspectief gaat, niet om de mythe enz. zelf die er in zichtbaar wordt, menigeen een beetje boud. Is Eliots plotselinge ten tonele voeren van Agamemnon werkelijk alleen maar een 'foefje' en wil hij er verder niets mee zèggen? En wanneer de moderne dichter in het algemeen meer dan zijn voorgangers geboeid wordt door de wereld van het onderbewuste, de droom, de irrationele gevoelsmechanismen, is dat dan alleen een kwestie van 'presentatie' van poëtische waarheden die als zodanig met deze sfeer van het onderbewuste niets te maken hebben? Dit lijkt zeer onwaarschijnlijk en ik zou mij er, met een beroep op de eenheid van vorm en inhoud, gemakkelijk van af kunnen maken door te zeggen: het is eigenlijk een kwestie van zowelals, of: een kwestie van gezichtspunt; en ik zou er aan toe kunnen voegen dat het juist een kenmerk van de moderne poëzie is, dat inhoud en vorm hier minder dan ooit - d.w.z. zelfs niet in theorie - zijn te scheiden: het gedicht schept zijn eigen vorm die niet van dit bepaalde gedicht losgemaakt kan worden. Het lijkt ook wel een bevredigend antwoord, zo op het eerste gezicht; het dient tevens diegenen van replek die de moderne poëzie haar 'vormloosheid' verwijten: de vorm ligt in het hoe en wat van de presentatie. Alleen, geldt hetzelfde niet ook van een roman of toneelstuk? Wat de romanschrijver, de toneelschrijver 'zeggen' wil is niet de som van wat



zijn afzonderlijke personages zeggen (al behoort dit alles toch ook tot de 'inhoud'), maar hij presenteert zijn personages en hun uitlatingen op zulk een manier, hij plaatst ze zodanig tegenover elkaar dat er een bepaald *perspectief* ontstaat, waarin datgene wat hij 'eigenlijk' zeggen wil zichtbaar wordt. We schijnen hiermee dus nog steeds niet met een typisch verschijnsel van de moderne *poëzie* te maken te hebben.

Zo worden we dus weer teruggeworpen op de vraag: wat is poëzie? En laten we nu eens een andere weg beproeven: de historische. Wat heeft men in de loop der tijden onder poëzie verstaan? Ik geloof dat wij in hoofdtrekken hierop het volgende antwoord kunnen geven. Oorspronkelijk en volgens de etymologische betekenis van het woord was poëzie: elke creatieve werkzaamheid, het geheel der kunsten (zoals de Duitsers het woord 'Dichtung' nog wel gebruiken) of juister misschien: het gemeenschappelijke principe dat aan alle kunst ten grondslag ligt. Want de verachting van de Griek voor alles wat met *handenwerk* (= slavenwerk) te maken heeft, leidde er toe dat de beeldende kunsten al spoedig als 'technès' uit het geheel van de poëzie werden gestoten; de afstand van het 'principe', de creatieve impuls, tot het resultaat werd hier blijkbaar als te groot gevoeld, er waren te veel zichtbare, stoffelijke factoren bij betrokken, er kwam te veel *materiaal* aan te pas. Zo bleef het begrip poëzie dus gereserveerd voor woordkunst, en wel voor die woordkunst, die het dichtst bij het creatieve principe - de godheid - staat, die het meest 'geïnspireerd' is, hetgeen zeggen wil dat de dichter zich door een bepaalde *ademhalingstechniek* - het metrisch in toom gehouden ritme - tot directe spreekbuis van de godheid maakt (want het metrum is de 'idee' van het natuurlijk spraakritme, de godheid kan dus niet anders dan metrisch spreken - ik bedoel dit natuurlijk overdrachtelijk, dit alles speelt zich lang voor Plato af). De band met het begrip (de notie, het besef)

creativiteit-als-zodanig wordt echter steeds zwakker, er vindt als het ware een secularisatie van de poëzie plaats en tenslotte betekent poëzie eenvoudig: een bepaald literair genre. In die zin zet ook de Renaissance de lijn voort en tot de Romantiek toe denkt men bij het woord poëzie aan niets anders dan een literair genre, gedetermineerd en ingekapseld door bepaalde voorschriften.

Met de Romantiek echter begint de stroom van de poëzie plotseling buiten zijn literaire oevers te treden. Was 'poëtisch' tot in de achttiende eeuw datgene wat op de 'poetica', de verskunst betrekking had (poëtisch = verskunstig), met de Romantiek ondergaat het begrip een enorme semantische inflatie: gemoedstoestanden, landschappen, mensen, situaties zijn *an sich*, buiten ieder vers om, 'poëtisch'. Eerst beperkt 'het poëtische' zich nog tot een bepaalde categorie van verschijnselen zoals stille meertjes, eenzame kerkhoven, nevelige heidelandschappen, maar in de loop van de negentiende eeuw dijt het begrip steeds meer uit tot het, in de twintigste eeuw, niet meer een bepaalde categorie van verschijnselen omvat, maar een *aspect* vormt van de werkelijkheid als zodanig: il y a de la poésie partout - je moet het alleen kunnen zien.

Zowel voor het tijdperk van de Romantiek en haar derivaten (symbolisme, diverse neoromantische stromingen) als voor het expressionisme en surrealisme van de twintigste eeuw ligt de poëzie als zodanig *buiten* het vers: poëzie is een ijle substantie, een vluchtige kwaliteit van dingen, verschijnselen, die de dichter in zijn vers tracht te *betrappen*; de dichter is een Sherlock Holmes van de poëzie. Zo dwaalt de surrealist André Breton langs de kraampjes en uitstallinkjes van de Parijse marché aux puces op zoek naar poëzie: en plotseling ziet hij een vreemd soort ... ja, een soort masker lijkt het wel: 'un demi-masque de métal, frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité

de nous inconnue'. Het is volkomen duister waartoe zulk een masker zou kunnen dienen; het ziet er efficiënt uit, maar heeft geen enkele aanwijsbare functie in het dagelijks leven - voilà, hebben we daarmee niet de poëzie zelf betrappt?... Totdat een vriend Breton weet te vertellen dat het voorwerp in kwestie een onderdeel vormt van een bapaalde militaire uitrusting uit de eerste wereldoorlog en dat het daarbij die-en-die functie had... Wèg poëzie, het was slechts een 'red herring' op het pad van de poëzie-Sherlock-Holmes Breton.

Al *lijkt* het dan of de moderne poëzie, met de Romantiek die zo sterk op het herstel van de 'oorspronkelijke eenheid' uit was, weer dichterbij de buurt van de oude Griekse conceptie van de poëzie als het creatieve principe überhaupt komt, in werkelijkheid is zij precies bij de andere pool beland: niet bij die van het subjectieve, maar bij die van het objectieve principe van de poëzie. Overal *is* poëzie - men hoeft haar niet te *creëren*, alleen te *betrappen*. Het is begrijpelijk dat daarmee een devaluatie van de technische zijde van het dichterschap gepaard gaat; vandaar uitspraken van surrealistten als: nous n'avons pas de talent, en, als toekomstideaal: iederéén dichter (een parallel met de klasseloze maatschappij van het communisme: vandaar ook het marxistisch engagement van de surrealistten).

Aan de andere kant kan men zich afvragen: is de oude Griekse opvatting wel juist gekenschetst als 'subjectief'? *Wij*, psychologisch ingesteld, denken bij 'creativiteit' aan een impuls-van-binnen-uit; maar de Grieken veeleer, en in ieder geval oorspronkelijk, aan de godheid die het creatieve principe belichaamde - een objectieve instantie dus, een gegeven *buiten* ons. En in werkelijkheid is het ook zo, dat zowel de Romantiek als het surrealisme altijd gestreefd hebben naar een verzoening van het objectieve en het subjectieve gezichtspunt: de poëzie ligt in de dingen, is dus een objectief gegeven, maar: er is 'inspiratie' nodig om de poëtische kant van

de dingen te zien (het is niet toevallig dat wij hiermee aan bepaalde theologische probleemstellingen herinnerd worden, die de gemoederen eeuwenlang hebben beziggehouden: met het tanende prestige van het christendom heeft de poëzie voor een belangrijk deel, in gelaïciseerde vorm, de probleemstellingen er van overgenomen). De gemene deler van objectief gegeven en subjectieve inspiratie meende het surrealisme te vinden in de conceptie van het 'Onbewuste', en meer in het bijzonder in de verschijningsvorm bij uitstek van het Onbewuste: de droom. De droom immers is subjectief, een persoonlijke aangelegenheid, *ik* droom, maar aan de andere kant blijkt het mechanisme van de droom duidelijke overeenkomsten te vertonen met de denkwijze der primitieven, die der mystici (gnostici) en die der kinderen: 'de droom' is een zelfstandige, objectieve, eigenwettelijke wereld. Het ligt voor de hand dat de surrealisten in dit eigenwettelijke van de droom 'het poëtische' meenden te kunnen localiseren - 'het poëtische' was: de wereld gezien door de bril van de droom, en de droom op zijn beurt was representant, binnen het Europese cultuursysteem, van een 'andere wereld'. De droom, het onderbewuste, de denkwereld der primitieven, de mythe - dit alles, zo ontdekte men spoedig, behoort tot één organisch samenhangend complex van verschijnselen, de 'nachtzijde' der dingen (wanneer men het driftperspectief, 'la vie ordinaire', als de 'dagzijde' beschouwt). In deze opvatting vonden de surrealisten niet alleen steun bij psychoanalytici en etnologen, dus van de kant der geesteswetenschappen, maar b.v. ook van de kant van de neurologie, waar men er meer en meer toe overhelt om aan de mens twee verschillende persoonlijkheden te onderscheiden: een corticale en een subcorticale persoonlijkheid (of, abstracter: twee coëxisterende niveaus van integratie, elk als zodanig relatief zelfstandig en compleet), waarmee dan ook objectief twee verschillende 'werelden' corresponderen. En binnen deze subcorticale per-

soonlijkheid brengen neurologen-psychologen als Heyer en Rothacker dan weer, met een al dan niet bewuste buiging naar Aristoteles, drie 'verdiepingen' aan: de Plant in ons, het Dier in ons, het Kind in ons.

Is hiermee nu 'het poëtische' gevangen? Is 'het poëtische' de wereld die correspondeert met de subcorticale persoonlijkheid, al datgene wat ons subcorticaal aanspreekt? Een feit is in ieder geval dat wij in welhaast iedere poëtische uiting iets plantaardigs, dierlijks of kinderlijks kunnen ontdekken. Wanneer de Comtesse de Noailles dicht:

Le flot léger de l'air vient par ondes dansantes ...

dan tekent Ortega y Gasset daarbij aan dat het feitelijk geen menselijke geest is, die in deze regel tot uitdrukking komt, maar eerder de 'ziel' van een plant. Ideeën en sentimenten spelen in deze poëzie maar een bijkomstige rol, het accent valt op vage, diffuse atmosferische sensaties zoals de vochtigheid, de wind, de stilte. Zou bovenstaande regel, zo vraagt Ortega zich af, niet evengoed in het hart van een klaproos hebben kunnen ontstaan? Of deze regels:

Les vents légers ont ce matin  
Cette odeur d'onde et de lointain  
Qu'ont les vagues contre les rives.

- is het niet of wij daarbij een plantaardig buurpraatje beluisteren, een vegetaal equivalent van de duizend-en-één onbenulligheden die juffrouw Jansen en juffrouw Pietersen elkaar te vertellen hebben?

Beschouwen wij nu een andere dichter, Lautréamont, dan vinden wij bij hem niet zozeer de sensaties van de Plant dan wel de sensaties en reacties van het Dier: in de *Chants de Maldoror* hoort men geen zingen, zoals de titel belooft, maar veeleer blaffen, loeien, sissen, balken, huilen, schreeuwen, janken, brullen - en juist deze

dierlijke geluiden zijn het, die de vreemde en beklemmende schoonheid van deze 'gezangen' uitmaken, deze vormen het eigenlijke poëtische element van het boek. Het tempo van de *Chants de Maldoror*, zegt Gaston Bachelard in zijn studie over Lautréamont, is het tempo van het dier, het is het tempo van de aanval, van de agressiviteit, en de talrijke metamorfosen van Maldoror moeten begrepen worden uit het principe: la fonction crée l'organe - anders gezegd: de dierlijke drift, het Dier in de dichter, scheidt de poëtische vorm.

En de volgende regels van Greshoff:

Ik groet u, buurman, kameraad,  
Ik groet u, orgelman, soldaat,  
Besteller, boer en bedelaar!  
Ik groet u, blinde vedelaar!

Ik groet u, honden op de straat  
En 't paard dat voor de broodkar gaat...

- herkennen wij hierin niet veeleer het naïeve gedaas van een kind dan de gevoelsuiting van een volwassen man? Geen volwassene zal het in zijn hoofd halen om elke besteller of soldaat, die hij tegenkomt, te groeten (laat staan een hond of paard) - maar voor een kind is het heel normaal om tegen een wildvreemde 'dag mijnheer' en tegen ieder hondje 'dag woefwoef' te zeggen. Normaal niet alleen, het is zelfs een typisch kinderlijke neiging, die men het dada- (dagdag) instinct zou kunnen noemen; dit dada-instinct is de diepste impuls waaruit het vers van Greshoff is voortgekomen. Veel directer vindt men het nog bij Paul van Ostaijen verwoord in zijn *Marc groet 's morgens de dingen*:

Dag ventje met de fiets op de vaas met de bloem ploem ploem  
dag stoel naast de tafel

dag brood op de tafel  
 dag visserke-vis met de pijp

Daa-ag vis  
 dag lieve vis  
 dag klein visselijn mijn

Men ziet hier ook meteen het verschil tussen de laatromantische traditionalist en de modernist: de modernist Van Ostaijen tracht het Kind in ons om zo te zeggen 'in reïncultuur' te verwoorden; want: een stuk subcorticale persoonlijkheid isoleren, betekent dat niet de pure poëzie betrappen? Greshoff daarentegen probeert de afstand zo groot mogelijk te maken, zoveel mogelijk 'tussenschakels' tussen de kinderlijke impuls, de eigenlijke 'inspiratie' dus waaruit het gedicht geboren is, en de definitieve versie te leggen: hij zegt niet 'daa-ag', maar 'ik groet u', terwijl hij typisch volwassen woorden gebruikt als kameraad en vedelaar, en heel kunstzinnig allitereert: besteller, boer en bedelaar; en om de camouflage compleet te maken plakt hij er een slotvers achteraan:

Ik ben als gij, - ook ik bemin  
 Een vrouw, een kind, wat aardsch gewin -  
 Gejaagd, gedeukt, en toch nog even  
 Gebrand op dit onzalig leven.

dat de indruk moet wekken alsof het hem eigenlijk hierom, om deze 'filosofische' conclusie, te doen is geweest, terwijl het iedereen met enige poëtische feeling toch duidelijk moet zijn, dat het dada-instinct in het gedicht primair is en de 'filosofie' alleen een justificatieachteraf (daarom klopt het logisch niet: een hond, een paard hebben geen vrouw en kind te onderhouden, hebben geen 'aardsch gewin').

Hetzelfde zien we, wanneer we de 'maanzieke' honden

uit de eerste zang van Maldoror vergelijken met die van Leconte de Lisle, in zijn gedicht *Les hurleurs*:

Devant la lune errante aux livides clartés,  
 Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes,  
 Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?  
 Pourquoi gémissiez-vous, spectres épouvantés?

In het volgende couplet antwoordt de dichter: 'Je ne sais' - maar daar geloven wij niets van: want als hij het niet wist (waarmee natuurlijk geen rationeel weten is bedoeld, maar 'weet hebben van') had hij nooit dit sombere en aangrijpende gedicht geschreven. Het is zijn hondeziel, het Dier in hem, dat hem de poëzie van dit vers geleverd heeft, de trieste en wanhopige animaliteit die er achter de klassieke vorm schuilt; maar door de subjectieve sensatie te objectiveren en 'vous' in plaats van 'je' te schrijven, en door er een pseudowetenschappelijke vraag van te maken (pourquoi?) en er een schijnheilig antwoord op te geven (je ne sais), en bovendien het elementaire, onderbewuste van de sensatie te projecteren in de tijd, als de herinnering aan een uiterlijke gebeurtenis:

J'entends toujours, du fond de mon passé confus,  
 Le cri désespéré de vos douleurs sauvages!

- door al deze trucjes en kunstgrepen is hij er in geslaagd, de oorspronkelijke dierlijke sensatie te verheffen tot een 'hoger plan', van de 'poëzie' van het subcortical een 'gedicht' te maken (wat bij Lautréamont nauwelijks het geval is, bij hem zien we als het ware weer de Hond 'in reïncultuur': de betreffende passage, te lang om hier te citeren, is van een onvergelijkelijk veel grotere beklemming dan het gedicht van Leconte de Lisle, geeft ons een veel grotere 'shock').

En zo komt ook de Plant in ons bij moderne dichters



veel rechtstreekser aan het woord; bij Hugo Claus b.v.:

Ah, dit licht is koud en drukt zijn hoornen handen  
In ons gezicht dat hapert en zich vouwt

- een gezicht dat 'zich vouwt' is een typisch modern beeld, waarvan de verstaanbaarheid geconditioneerd is door ons 'vegetaal besef'.

Ik heb een paar keer de term 'in reïncultuur' gebruikt, en inderdaad kan men met recht zeggen dat het meest opvallende kenmerk van de twintigste-eeuwse poëzie dit zoeken naar 'poëzie in reïncultuur' is. 'There is', zegt Bowra in zijn *The Creative Experiment*, 'of course a poetry which is purer than some other poetry because it deals more exclusively with what are thought to be poetical states of mind (...) The Symbolists paid much attention to this and excluded anything rhetorical or didactic or ethical on the grounds that it was necessarily unpoetical. But the modern conception of purity is not quite this. It has advanced from where Symbolism stopped and aims at a poetry which is pure in the sense that it gives a special kind of thrill which is regarded as the essential function of poetry and distinguishes it from anything else'.

Nu bevat de eerste zin van de vorige alinea feitelijk een on-zin: het kenmerk van de twintigste-eeuwse poëzie is het zoeken naar poëzie in reïncultuur. Het klinkt als: het meest opvallende kenmerk van de piano is dat hij een piano wil zijn. De moeilijkheid wordt natuurlijk weer veroorzaakt door de twee begrippen 'poëzie' die wij hebben leren kennen: poëzie als literair genre en poëzie als een speciale 'kwaliteit', die men overal kan aantreffen en waaraan een ieder deel kan hebben, waardoor een ieder 'dichter' kan zijn (Chaplin is 'een groot dichter', Cocteau spreekt zelfs over een bokser als 'ce grand poète'). We zien dus twee begrippen van poëzie naast elkaar, waarvan het ene meer op de vorm, het

andere meer op de inhoud is georiënteerd; en hiermee komen we weer terug naar ons uitgangspunt. Het is niet zozeer de techniek als zodanig, die de moderne poëzie van b.v. de roman onderscheidt, dan wel de inhoud waarop die techniek betrekking heeft, in het geval van de poëzie het specifiek 'poëtische', dat de moderne poëzie meer of minder systematisch in de subcorticale sfeer zoekt.

Is het antwoord bevredigend? Nee - want vorm en inhoud hangen onverbreekelijk samen, de techniek dient aan haar object aangepast te zijn. Maar is het voldoende wanneer we, zoals ik hierboven heb gedaan, het begrip 'vorm' door dat van 'techniek' vervangen en de oude dualiteit vorm-inhoud vervangen door een nieuwe dualiteit techniek-inhoud? Ik geloof dat het verhelderend zou werken, wanneer wij voor deze dualiteit een geheel ander begrippenschema in de plaats zouden stellen, nl. het schema *techniek - materiaal - idee*. Het begrip 'idee' vatte men niet op in de intellectualistische of platonische betekenis van het woord, ik bedoel er zo iets als de 'entelechie' van een gedicht mee, datgene wat het gedicht doet 'leven', wat het een zin, een doel geeft - wanneer het woord niet zo besmet was, zou men van de 'boodschap' van het gedicht kunnen spreken, het existentiële appèl dat er van uitgaat (dus niet de rationele, parafraseerbare 'inhoud'). De idee verwezenlijkt zich in het 'materiaal' van het gedicht (hieronder vallen zowel de rationele 'inhoud' als alle beelden enz. die het gedicht 'lichaam' geven), en wel door dit materiaal volgens een bepaalde 'techniek' te arrangeren. Techniek en materiaal zijn dus ten opzichte van elkaar relatief onafhankelijk, maar zijn beide geconditioneerd door de 'idee' van het vers. Zo behoren de Plant, het Dier, het Kind in ons, voor zover zij in het gedicht een *beeldende* functie hebben, tot het *materiaal* van het gedicht, voor zover zij een perspectivische functie hebben tot de *techniek* van het gedicht; en tenslotte, voor zover zij (maar dit is

alleen bij sommige surrealistische experimenten het geval) poëtisch doel in zichzelf zijn, vormen zij tevens de *idee* van het gedicht. Wanneer een gedicht een levend organisme was, zou men de idee het 'instinct' kunnen noemen dat de grondslag van een handelingseenheid vormt, materiaal en techniek de spieren, zenuwen enz. enerzijds (het 'lichaam'), de vaardigheden anderzijds, die tezamen de handeling uitvoeren. Vaardigheden zijn verworvenheden (het pasgeboren kind weet met zijn spieren en zenuwen nog niets aan te vangen): een kwestie van studie *en intelligentie*. Ik leg hier de nadruk op, omdat men geneigd is de moderne poëzie te verklaren uit een zich-afwenden van de 'geest'. Misschien hebben de surrealisten met sommige van hun theorieën (en praktijken) daar aanleiding toe gegeven; maar de moderne poëzie als geheel is juist bij uitstek intelligent: waar formele voorschriften ontbreken, is de dichter immers geheel op zichzelf, dus op zijn eigen intelligentie aangewezen (de nietintelligente dichter, die zich aan moderne poëzie waagt, faalt dan ook onherroepelijk). 'Les impressions d'un singe', schreef Valéry eens ironisch, 'seraient d'une grande valeur littéraire - aujourd'hui'. Daarin heeft hij gelijk, maar niet met zijn ironie: de 'indrukken van een aap' zijn materiaal en techniek - geen 'idee'. De dichter *gebruikt ze*, als bouwstenen, om een bepaald perspectief op te bouwen - het is de traditionele, inadequate onderscheiding vorm-inhoud die de criticus hier parten speelt. Wel is het wellicht een fout van veel moderne dichters dat zij het begrip 'poëzie' te exclusief hebben willen associëren met het Onderbewuste, en alles wat daaruit opdook *als zodanig* reeds als pure poëzie beschouwden, m.a.w. een onevenredig grote plaats hebben ingeruimd aan het 'materiaal'. Zeker, poëzie is méér dan een 'literair genre', omdat zij nu eenmaal meer dan de andere kunsten reflexief op de creativiteit-in-het-algemeen betrokken blijft; maar waar het begrip 'poëzie' zozeer uitdijt dat het dreigt te verwateren, is het nuttig

er eens aan te herinneren dat poëzie óók een literair genre is: hetgeen inhoudt dat de beoefening van de poëzie met techniek, ergo vakmanschap, ergo specialisme, ergo studie te maken heeft.

## De criticus als ingenieur

Volgens de gangbare opvatting is een gedicht 'uitdrukking' van de gedachten, verlangens en emoties van de dichter. Op deze schijnbaar plausibele gedachtengang is bijv. de kritiektheorie van een Croce, een Carlyle gebaseerd, door de laatste aldus geformuleerd: dat het de taak van de criticus is, na te gaan 'what the poet's aim really and truly was, how the task he had to do stood before his eye, and how far, with such materials as were afforded him, he has fulfilled it'. Nog steeds wordt de grote meerderheid der poëziecritici, hetzij meer hetzij minder bewust, door dit principe van het 'terugvertalen', zoals ik het zou willen noemen, geleid. Of zij nu de schoonheid van een vers verklaren uit het feit dat het die-en-die emotie zo treffend 'weergeeft'; of zij een bepaalde dichterlijke formule op een corresponderend psychologisch-biografisch feit terugvoeren, of dat zij achter het 'masker' van het gedicht een 'vent' zoeken - steeds worden vers en dichter zodanig tegenover elkaar geplaatst dat het eerste in zuiver instrumentale verhouding tot de laatste komt te staan. Woord, syntaxis, metrum en rijm zijn de elementen waarmee de dichter zijn 'eigenlijke' intenties zo nauwkeurig mogelijk tracht te verwezenlijken.

Tegenover deze opvatting nu van het gedicht als 'uitdrukking' of 'weergave' van iets anders, zou ik die van de autonomie van het vers willen plaatsen. Wanneer Rimbaud in een beroemde passage uit zijn brief aan Izambard van mei 1871 schrijft: 'C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense' - dan moet

men, meen ik, onder 'on' niet verstaan: God, of: de Inspiratie, of: het Onbewuste, maar: *het gedicht*. De dichter kan zeer wel achter zijn schrijftafel plaatsnemen met het idee dat hij thans bepaalde gedachten of emoties gaat trachten 'uit te drukken', hij bemerkt al spoedig - wanneer hij althans een werkelijk dichter is en geen rederijker - dat het gedicht een eigen 'wil' heeft, een wil die 's dichters vooropgezette intenties perverteert in de richting van een eigen specifieke vers-logica. De dichter wikt, het vers beschikt, zou men kunnen zeggen.

Wanneer men mij naar de N-weg vraagt en ik antwoord: rechtuit, de brug over, dan de tweede straat links, dan komen mijn woorden nauwkeurig met mijn intenties overeen; ik bevind mij in de non-creatieve woordruimte van de gestandaardiseerde betekenissen. Ik denk bij 'de tweede straat' niet aan een concrete straat, ik ben in mijn denken niet op een straat gericht, maar op een planimetrisch schema. Zeker, er staat mij daarbij vagelijk een straatbeeld voor de geest, maar het is een straat zonder volumen, zonder soortelijk gewicht. In de ruimte van het creatieve taalgebruik echter neemt de 'straat', waarvan ik dicht, een zeer specifiek volumen aan, als beeld èn als klanklichaam. Ik kan er niet meer mee doen wat ik wil, ik kan niet meer zeggen: nee, pardon, ik bedoel de derde straat links; het beeld 'straat' heeft zich met zijn volle gewicht in het vers geïnstalleerd naast het beeld 'brug', en tussen beide beelden heeft zich reeds een vers-chemische reactie voorgedaan, die het gedicht onverbiddelijk naar een derde beeld voortdrijft. En hetzelfde geldt voor het klanklichaam, dat als zodanig op zijn beurt (maar tevens in kruiselingse relatie met het beeld-volumen) determinerend in de gang van het gedicht ingrijpt. Om het wat simplificerend uit te drukken: aangezien de Dapperstraat met een d begint, is Bloem er niet 'ondanks alles' gelukkig in, maar, met een wezenlijke nuance-verschuiving: domweg.

Zoals gezegd simplificeer ik: de vers-mechanica is onein-

dig veel gecompliceerder dan in de formele elementen van metrum, rijm, alliteratie enz. tot uitdrukking komt. Juist doordat men het onderscheidende kenmerk, zo niet van 'de poëzie' dan toch van het vers, altijd in deze klank- en metrische wetten heeft gezocht, is het sprookje in de wereld gekomen van een 'vorm', die van een 'inhoud' te onderscheiden zou zijn, en, op basis daarvan, dat van het vers als min of meer geslaagde 'weergave' van de zielstoestanden van de dichter. In werkelijkheid is het gedicht echter een autonome 'Gestalt', waarvan de structuur bepaald wordt door de op elkaar inwerkende krachtvelden van beeld, betekenis en klanklichaam. Daarenboven heeft het vers een zeker effect: het raakt de lezer op specifieke wijze, ideëel zowel als emotioneel. Uit het bovenstaande volgt nu dat het onjuist is, dit effect eenvoudig op rekening van 's dichters intentie te schuiven: het gedicht transcendeert de dichter. Voor de criticus is daarom alleen het gedicht van belang, niet de persoon van de dichter; hij moet zich niet afvragen: wat heeft de dichter willen uitdrukken? maar: wat drukt het gedicht uit?

Merleau-Ponty definieert het gedicht ergens als 'une machine de langage': het is de beste en bondigste definitie die ik ken, een definitie die tevens duidelijk maakt, waarin een poëziekritiek, die zich niet op de persoon van de dichter, maar op het gedicht zelf richt, niettemin kan verschillen van wat men 'formele poëziekritiek' pleegt te noemen. Want ziet men het gedicht als een mechaniek, een autonome 'machine', dan ligt de taak van de criticus voor de hand: hij moet trachten uit te vinden, waar deze speciale machine toe dient - op dezelfde wijze dus als een technicus, een ingenieur, die voor een hem onbekende apparatuur geplaatst wordt. Tot het doel van de machine kan hij slechts concluderen op grond van een voorafgaande analyse van de onderdelen: deze analyse echter is het stadium waarin de 'formele poëziekritiek' blijft steken. Zij schrijft de dichter vervolgens een be-

paalde 'bedoeling' toe (een 'bedoeling' die in feite wordt gedistilleerd uit een vertaling-in-proza van het gedicht) en meet de formele elementen van het gedicht aan deze veronderstelde bedoeling. De ingenieur-criticus daarentegen, vertegenwoordiger van wat ik de *empirische poëziekritiek* zou willen noemen, is niet tevreden met een analyse plus een oppervlakkige abstractie van de 'inhoud'. Men analyseert een machine om er achter te komen, hoe zij werkt, in het geval van een poëziemachine dus: hoe de raderen van beeld, betekenis en klanklichaam in elkaar grijpen en welk effect zij aldus produceren. Op grond hiervan pas kan men trachten vast te stellen, waartoe de onderzochte poëzie-machine feitelijk dient.

Dit is het punt waarop wij weer met de dichter te maken krijgen, echter: niet met de dichter als (volledig) *mens*, maar met de dichter in zijn *rol van dichter*, nog omgrensder: in zijn rol van dichter van dit speciale gedicht, deze speciale cyclus. In zijn rol - want dichten is in feite acteren: de dichter verliest zich in het autonome gedicht zoals de acteur zich in de autonomie van zijn rol verliest - een rol die hij niettemin zelf het aanzijn geeft, die hij niettemin 'creëert'. Wat de empirische criticus dus in een dichtwerk zoekt, is niet de subjectieve *bedoeling* van de man, op wiens naam het gedicht of de gedichtenbundel staat, maar de objectieve *zin* die het gedicht gestalte geeft. Het kan b.v. de 'bedoeling' van de dichter geweest zijn, op het bewuste vlak: een beter gedicht te schrijven dan zijn vriend B, op het onderbewuste vlak: terug te keren in de moederschoot - een bedoeling, die in de autonomie van het gedicht echter uitgroeit tot de eeuwig-menselijke 'zin' van het elysisch verlangen. Er is volstrekt geen bezwaar tegen dat de criticus in het analyserende stadium, voor zover het verhelderend kan werken, ook bepaalde psychologische 'bedoelingen' van de dichter bij zijn onderzoek betreft; maar hij dient er zich wel van bewust te zijn dat hij, wanneer hij b.v. tijdens de analyse van het gedicht een



oedipuscomplex aantreft, een oedipuscomplex heeft aangetroffen *in het gedicht*, een oedipuscomplex dus dat functioneel een onderdeel vormt van de poëzie-machine en als zodanig gewaardeerd dient te worden, maar niets tastbaars zegt over het driftleven van de dichter als mens achter het gedicht. Wanneer de empirische criticus dus, bij zijn onderzoek naar de samenstellende raderen van het gedicht, op een uit de psychoanalyse bekend complex wijst, dan wil dat geenszins zeggen, dat hij het gedicht daaruit 'verklaart' of psychoanalytisch reduceert; hij wijst slechts, in het samenstel van beeld, betekenis en klanklichaam, een bepaalde betekenis aan, die in de totale machinerie die-en-die functie heeft. Waar het hem uiteindelijk om te doen is echter, is, op grond van een onderzoek naar hoe de poëzie-machine in elkaar zit, hoe zij 'werkt', het transparant-maken van de typische structuur van het gedicht (of het oeuvre) en het openleggen, het ont-dekken van de immanente zin ervan.

## Empirische poëziekritiek en de dichter

Dat de empirische poëziekritiek, zoals ik die in *De criticus als ingenieur* verdedigde, tot misvattingen aanleiding zou geven, was te voorzien; inmiddels bieden de opmerkingen van de heer J.A. Mooy<sup>1)</sup> mij echter een welkome aanleiding om enkele punten te preciseren. Het merendeel van zijn argumenten hangt weliswaar een beetje wonderlijk in de lucht, aangezien ik aan de 'betekenis' als wezenlijk onderdeel van het poëziemechanisme juist het gehele tweede deel van mijn betoog heb gewijd, terwijl ik mij met nadruk distancieerde van de formalistische poëziebeschouwing, die het gedicht alleen maar als een raderwerk van alliteraties en binnenrijmen ziet; maar goed, zo ver is de heer Mooy dan misschien niet gekomen en dat doet er verder ook niet toe: tenslotte roert hij in ieder geval een punt aan, waar ik in mijn stuk weliswaar ook al op in ben gegaan, maar dat toch wel een afzonderlijke beschouwing waard is, nl. de verhouding dichter-gedicht.

Het gedicht, zo stelde ik, is een taalmachine, waarvan het de taak van de criticus is, na te gaan a) 'hoe zij werkt' en b) 'waartoe zij dient'; een machine, die dan is opgebouwd uit de elementen - in elkaar grijpende raderen - beeldvolumen, betekenis en klanklichaam. Bij onderzoeksrichting b), schreef ik op de plaats, die de heer Mooy nog lezen moet, krijgen wij dan met de *dichter* te maken; het spreekt echter wel vanzelf, dat beide onderzoeksrichtingen alleen in theorie te scheiden

1) Zie *Maatstaf*, 2de jrg., afl. 12.

zijn: zodra er van betekenissen sprake is, komt de dichter in het geding. De vraag is echter: ook de *mens*? Ik heb die vraag ontkennend beantwoord, maar geef toe, dat het hier een moeilijk en delicaat vraagstuk betreft; een vraagstuk, waarvan de formulering dichter-gedicht maar één facet is, en waarvan het andere facet gevormd wordt door de verhouding dichter-burger (want de dichter *in zijn rol van dichter* heb ik immers nooit getracht uit het gedicht weg te redeneren).

Nu lijkt het mij vruchtbaarder, op deze vragen geen aprioristisch antwoord te geven, maar veeleer een zijdelingse benadering te beproeven; wordt de beantwoording hierdoor minder helder en rechtlijnig, in ieder geval blijft zij dicht bij de materie, hetgeen mij hier van bijzonder belang lijkt, daar wij met een aantal begrippen te maken krijgen, die reeds zodanig overbelast zijn, dat zij bij een nieuwe betekenisgevende belasting alleen maar kortsluiting kunnen veroorzaken en zodoende tot nieuwe misverstanden leiden. Verscheidene begrippen, die ik hanteer, krijgen pas aan het eind van deze beschouwing hun definitieve inhoud; met name het woord 'dichter' zal ik aanvankelijk in zeer verschillende, soms tegenstrijdige betekenissen gebruiken: het is er mij namelijk juist om te doen, uit het wisselspel zelf der betekenissen uiteindelijk een definitieve inhoud te distilleren. De samenhang zal echter, naar ik hoop, van keer tot keer duidelijk maken, in welke zin ik een bepaalde term gebruik.

De heer Mooy schrijft dan, dat de taal een verleden van betekenissen heeft, hetgeen niet te ontkennen valt, maar concludeert hieruit vervolgens, dat daarom een gedicht niet los te maken is van zijn dichter: men kan nl. geen bestaande woorden gebruiken zonder te denken aan wat zij betekenen. Dit nu lijkt mij een vreemde redenering: ik kan uit het voorafgaande alleen maar concluderen, dat daarom het gedicht niet los te maken is van *de taal*. Dat de dichter, anders dan b.v. de journalist of de politicus, ook nog aan de betekenis van de woorden, die hij

gebruikt, denkt, is een truism waarvan de conclusieve kracht mij ontgaat; ook de machineconstructeur 'denkt aan' de betekenis (hij spreekt van 'functie'), die de diverse machine-onderdelen in de totale machinerie hebben, maar daarom kan men de machine nog wel losmaken van zijn constructeur. Tenzij bedoeld wordt, dat de dichter, behalve aan de specifieke (functionele) betekenis, die de woorden in dit specifieke gedicht hebben, ook nog denkt aan de standaardbetekenis, die de woorden in Van Dale hebben; maar misschien heeft hij er tijdens het dichten ook wel 'aan gedacht', dat zijn koffie intussen koud geworden was, of dat een vulpen toch veel prettiger schreef dan een ballpoint - het komt mij voor, dat Van Dale in dit verband van even weinig belang is als het kopje koffie. Waar de dichter aan gedacht heeft, verandert niets aan het resultaat: het gedicht.

De heer Mooy zou zijn positie sterker gemaakt hebben, wanneer hij het dichterlijke taalgebruik niet zozeer met een verleden van betekenissen, dan wel met een *toekomst* van betekenissen in verband had gebracht. De taal immers evolueert voortdurend, is in voortdurende beweging; elke gegeven betekenis draagt het zaad van nieuwe betekenissen in zich, en het zijn met name de dichters, die dit zaad tot ontkieming brengen (in dit verband b.v. zien wij de antithese dichter-burger een bepaalde zin krijgen: de burger leeft in een wereld van gesloten betekenissen, de dichter in een wereld van open betekenissen, de burger in een 'verleden', de dichter in een 'toekomst' van betekenissen). Hoe meer de dichter zich op een 'verleden van betekenissen' oriënteert, des te onpersoonlijker zal het gedicht zijn, en te persoonlijker, naarmate hij duidelijker naar een 'toekomst van betekenissen' verwijst. Bij het begrip 'toekomst van betekenissen' hoeft men overigens niet per se aan nieuwvormingen en andere taalkundige experimenten te denken; wanneer Paul Valéry in *Le cimetière marin* het woord 'altitude' gebruikt in de Latijnse betekenis van 'diepte',

of aan 'absolu' de zuiver etymologische betekenis van 'losgemaakt, losgewonden' teruggeeft, dan verleent hij, zij het via een reeds lang bedolven verleden, de taal hiermee een *nieuwe* betekenisrichting. Ik noem een paar sprekende voorbeelden, maar in feite vertoont ieder goed gedicht, hoe conventioneel de gebruikte woorden op zichzelf (volgens de standaardbetekenis) ook mogen zijn, deze oriëntering op een toekomst van betekenissen, in die zin, dat de woorden in het vers, net andersom als de heer Mooy meent, juist *ontdaan worden van hun verleden* - men heeft het al eerder gezegd: de dichter gebruikt de taal als het ware 'voor de eerste maal' - en dus vrijgemaakt voor nieuwe semantische avonturen. Laten wij, aangezien dit vers nu eenmaal in deze discussie ter sprake is gebracht, *De Dapperstraat* van Bloem eens nader beschouwen:

Natuur is voor tevredenen of leegen.  
 En dan: wat is natuur nog in dit land?  
 Een stukje bosch, ter grootte van een krant,  
 Een heuvel met wat villatjes ertegen.

Geef mij de grauwe, stedelijke wegen,  
 De in kaden vastgeklonken waterkant,  
 De wolken, nooit zoo schoon dan als ze, omrand  
 Door zolderramen, langs de lucht bewegen.

Alles is veel voor wie niet veel verwacht.  
 Het leven houdt zijn wonderen verborgen  
 Tot het ze, opeens, toont in hun hoogen staat.

Dit heb ik bij mijzelven overdacht,  
 Verregend, op een miezerigen morgen,  
 Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.

Dit sonnet, hoe simpel het ook lijkt, zit zeer ingenieus in elkaar. Het draait om twee assen, een filosofische en een

lyrische as; de filosofische as wordt gevormd door de negende regel, die in zijn gecomprimeerdheid (geaccentueerd door de cyclische klankbouw: het dubbele 'veel' en de a-klank aan het begin en het eind) aan een uitspraak van een der grote Chinese filosofen doet denken: 'Alles is veel voor wie niet veel verwacht', terwijl de slotregel de lyrische as vormt: 'Domweg gelukkig, in de Dapperstraat'. De motoriek van het vers vertoont hierdoor een dubbele rotatie, die een interferentieverschijnsel tweebrengt, dat zich aan de oppervlakte reeds manifesteert in het semantisch antagonisme van de rijmregels: stedelijke wegen (steen; statisch) - langs de lucht bewegen (lucht; dynamisch); *wonderen* verborgen - *miezerigen* morgen; hoogen staat (verheven, hemels) - Dapperstraat (triviaal, aards). Het gehele vers komt hierdoor in een dubbellicht te staan, het dubbellicht van filosofische berusting en lyrische aanvaarding (de filosofie 'draagt' het gedicht, de lyriek kaatst als het ware van de wand van de laatste regel over het vers terug en trilt overal als boventoon mee), waardoor alle woorden een specifieke kwaliteit krijgen, specifieke contouren, specifieke 'schaduwen' van betekenis aannemen, die tezamen datgene uitmaken, wat wij het 'persoonlijke' plegen te noemen: inderdaad, men herkent het gedicht als een gedicht van Bloem.

Jawel, dat wil zeggen: aan het hoe-zij-werkt en waartoezij-dient van deze poëziemachine herkennen wij Bloem als de schepper ervan; maar wanneer wij nooit van Bloem gehoord hadden, was het gedicht er dan minder om geweest? Had er dan geen 'persoonlijkheid' uit gesproken? Maar die persoonlijkheid had zich dan nergens anders bevonden dan *in* het gedicht zelf. Deze waarheid is zelfs zo onontkoombaar dat men gerust kan stellen: hoe meer 'persoonlijkheid' het vers vertoont, des te onbelangrijker wordt de persoonlijkheid van de dichter als 'maker'. Laten wij de zaak eens omdraaien, waarbij het mij vergund zij, een persoonlijke ervaring aan te halen, die mij

in dit verband wel verhelderend lijkt. Verscheidene jaren geleden, ik woonde toen in Parijs, stuurde een kennis mij een paar dichtbundels van Gerrit Achterberg, die mij zeer boeiden; ik had nog nooit iets van deze dichter gelezen en wist van zijn persoon niets af. Er was toen een bundel met essays over Achterberg in voorbereiding (later uitgegeven onder de titel *Commentaar op Achterberg*<sup>1)</sup>) en Sierksma, de samensteller, verzocht mij om een bijdrage; mijn bijdrage - praktisch geheel geschreven in de tijd, dat Achterberg voor mij niet meer dan een naam was - verscheen in *Podium* en later in de verzamelbundel; het resultaat was, dat verscheidene critici mij verweten, de dichter Achterberg uit psychologischbiografische gegevens te hebben willen verklaren! Ik had echter niets anders gedaan dan uit de gegevens van beeld, betekenis en klanklichaam een dichter-persoonlijkheid construeren, die aan de poëziemachine een blijvende *zin* gaf.

Bloem schrijft in een ander vers:

...Voor mij was het gedicht  
Nooit anders dan een uit gebrek onthullen  
Van wat mij 't gierige leven derven deed.

Men leest hier gemakkelijk overheen en interpreteert: ik heb altijd gedichten geschreven, waarin ik... enz., maar dat staat er niet. Er staat niet: voor mij was het dichten..., maar: voor mij was *het gedicht*..., hetgeen iets fundamenteel anders is. Niet Bloem, de mens Bloem, onthult, maar het gedicht onthult, is 'een onthullen'. Het gedicht is primair, aan en in het gedicht ontdekt de mens Bloem zich als dichter; of anders gezegd: waar 'het gedicht' (als een bepaalde temptatie van de taal, verlokking van het creatieve avontuur) en de mens Bloem elkaar ontmoeten, ontstaat de dichter

1) Daamen N.V. den Haag, 1948.

Bloem als de 'persoonlijkheid' van *De Dapperstraat* of van de *Verzamelde Gedichten van J.C. Bloem*. Trouwens, de taal zelf komt ons te hulp, waar wij de objectiviteit van de poëziemachine en de subjectiviteit van het begrip 'persoonlijkheid' trachten te verenigen: men spreekt immers ook van de 'persoonlijkheid' van een gebruiksvoorwerp, van een antieke tinnen koffiekant b.v., die enigszins gedeukt en uit haar fatsoen is, maar juist daardoor, zeggen wij, aan 'persoonlijkheid' gewonnen heeft. En wanneer een anoniem gebruiksvoorwerp persoonlijkheid kan hebben, waarom zouden wij dan aan een gedicht geen persoonlijkheid toekennen?

Ja maar, zal men misschien tegenwerpen, dan toch alleen als vergelijking, bij wijze van spreken; de vraag blijft: kan men het begrip 'persoonlijkheid' losmaken van een 'persoon'? Men zou hierop kunnen antwoorden, dat de mens te beschouwen is als de som van zijn daden (Malraux dixit), en zo ook de dichter, de dichter-'persoonlijkheid', als de som van zijn gedichten. Maar hiermee zijn wij nog even ver: de persoonlijkheid van de dichter kan immers niet *dezelfde* zijn als de persoonlijkheid van het gedicht? Het valt niet te verwonderen - het gaat immers om de verhouding van de schepper tot zijn schepping - dat wij hier bij een vraagstelling zijn aangeland, die in de theologie reeds eeuwenlang bekend is; met het uiteenvallen van het cartesiaanse wereldbeeld, dat steunde op enkelvoudige, rechtlijnige causatie en de 'creatie' principieel uitsloot, doet zich thans echter op ieder terrein van wetenschap een soortgelijke problematiek voor. Zoals de moderne fysica voor de vraag komt te staan, hoe iets tegelijkertijd een materieel deeltje èn een (immateriële) golfbeweging kan zijn, zo de moderne beoefenaar van poëziewetenschap, die het éénrichtingsverkeer van de cartesiaanse causatie (het gedicht als 'uitdrukking' van gevoelens en gedachten) verwerpt, voor de vraag, hoe de dichter zowel dichter-*van* als dichter-*in* het vers kan zijn. Het antwoord kan alleen maar luiden,



dat het rationalistische denken hier weliswaar een tegenspraak ziet, maar dat 'in werkelijkheid' - voor de totale werkelijkheid - deze tegenspraak niet aanwezig is; alleen, ons verstandelijk vermogen is nu eenmaal zo ingericht, dat wij maar één aspect van de werkelijkheid tegelijk kunnen zien. Dit houdt dan in dat wij, bevattelijk of niet, moeten zeggen: A is zowel A als B; in de praktijk hangt het niet van de grootheid A, maar van onze onderzoeksmethodiek af, of wij A als A dan wel als B zullen zien. Nu is het object van poëziewetenschap, van poëziekritiek, de poëzie; het is daarom eenvoudig een eis van methodische zuiverheid, om bij poëziebeschouwingen van de poëzie uit te gaan en niet van de dichter (als mens, object dus van antropologie, psychologie, sociologie enz.), de dichter, voor zover hij ter sprake komt, van de poëzie uit te verklaren en niet de poëzie vanuit de dichter. Niemand kan natuurlijk een essayist het recht ontzeggen om zich, wanneer hij bepaalde gedichten behandelt, ook met de persoon van de dichter bezig te houden - het kan een belangwekkend thema zijn, en hij zou b.v. ook, naar aanleiding van het gedicht *De Dapperstraat*, iets over zijn vriend de klarinettist kunnen schrijven, die dertig jaar geleden in de Dapperstraat geboren werd - als hij maar niet in de mening verkeert, daarmee poëziekritiek te leveren.

Om tot ons onderwerp terug te keren: het is dus alleszins geoorloofd om in de poëziekritiek de 'persoonlijkheid' van het gedicht in de plaats te stellen van de persoonlijkheid van de dichter; het bezwaar, dat 'persoonlijkheid' niet van 'persoon' is los te denken, wordt opgeheven door de stelling, dat het hier een kwestie van gezichtshoek, van onderzoeksmethodiek betreft: 'in werkelijkheid' is de persoonlijkheid van het gedicht de persoonlijkheid van de dichter. Wat moeten wij er nu echter onder verstaan, wanneer men van een gedicht zegt, dat het meer of minder 'persoonlijk' is? Dit: dat in het samenstel van beeld, betekenis en klanklichaam een be-

paald, rond een 'ik' gecentreerd, betekeniscomplex een relatief belangrijke functie vervult. Met de persoonlijkheid van het vers als zodanig heeft 'het persoonlijke' dus niets te maken: een vers kan zeer persoonlijk zijn, en niettemin weinig 'persoonlijkheid' vertonen, en omgekeerd (wat ik hiervoor dus 'het persoonlijke' van het gedicht noemde, onthult zich thans als 'de persoonlijkheid' van het gedicht).

Men kan dus aan het gedicht persoonlijkheid en persoonlijk-zijn onderscheiden; persoonlijkheid is het totaaleffect van beeld, betekenis en klanklichaam, terwijl persoonlijk-zijn een modus is van het element betekenis, en een functie van de specifieke betekenis 'ik', voor de lezer dus: de dichter. Aldus krijgen wij te maken met drie begrippen: de 'persoonlijkheid van het gedicht', de 'persoonlijkheid van de dichter' en 'de dichter'. De persoonlijkheid van het gedicht, hebben wij gezien, is in werkelijkheid identiek met de persoonlijkheid van de dichter; de dichter blijkt iets anders te zijn dan de persoonlijkheid van het gedicht, moet dus ook iets anders zijn dan de persoonlijkheid van de dichter. De vraag is dus nu: wat is het verschil tussen 'de dichter' en 'de persoonlijkheid van de dichter'? En ik meen, dat het antwoord moet luiden: de dichter is de *burgerlijke* component van de persoonlijkheid van de dichter. Zoals, om het wat simplistisch voor te stellen, de persoonlijkheid van de dichter, in de wereld, 'correspondeert met' de persoonlijkheid van het gedicht: dat is dus met het totaaleffect van beeld, betekenis en klanklichaam ofwel de *zin* van het gedicht, zo 'correspondeert' de dichter, in de wereld, met de dichter in het gedicht, dat wil zeggen: met het referentiecentrum der betekenissen alléén. En zoals wij gezien hebben, zijn betekenissen als zodanig op een verleden (Van Dale) georiënteerd: pas in het vers, samenzwerend met beeld en klanklichaam, krijgen zij een horizon van toekomst. De oriëntatie op een verleden van betekenissen heb ik hierboven aange-

duid als des burgers (de 'dichter', die ik daar tegenoverstelde, moet dus nader gepreciseerd heten: de 'persoonlijkheid van de dichter'; de klassieke antithese dichterburger blijkt in wezen niets met poëzie te maken te hebben, van de poëzie uit gezien is deze antithese een burger-onderonsje), de dichter is de burger van zijn 'persoonlijkheid'. De dichter, inderdaad, 'denkt aan' een verleden van betekenissen en denkt ook aan zijn kopje koffie, en daarom staat de dichter dan ook buiten zijn eigen gedicht. De dichter Bloem heeft ongetwijfeld 'aan' de Dapperstraat 'gedacht' - maar de Dapperstraat van het gedicht heeft niets meer met de Dapperstraat van de realiteit te maken, omdat haar semantische functie, *onder andere* door de inkapseling in het klankmechanisme van de d-alliteraties, wezenlijk gewijzigd is.

Ik heb toevallig een uitstekend voorbeeld bij de hand ter illustratie van de hier gemaakte onderscheidingen. In mijn inleiding op de bloemlezing uit het werk van Achterberg<sup>1)</sup> citeerde ik de volgende regels van Jac. van Hattum:

En toen ik droomde, riep ik, in de taal  
van het eerste land: 'Dat U de duivel haâl';  
en weerom riep ik, op een nieuw bevel,  
over mijn land de geesten van de hel.

- waarbij ik er op wees, dat 'de taal van het eerste land' als 'oer-taal' moest worden opgevat, niet in historische zin, maar als droomtaal, waaraan een 'oer'-sensatie is verbonden. Nu schreef Jac. van Hattum als reactie hierop een brief aan de uitgever, waarin hij meedeelde, dat deze interpretatie onjuist was, aangezien hij bij de taal van het eerste land zeer concreet 'aan' de Friese taal '*dacht*' (Friesland is zijn geboorteland, Gelderland werd

1) Gerrit Achterberg, 'Voorbij de laatste stad', Ooievaarserie nr. II.

later zijn 'tweede land'). Goed, daar heeft hij dan aan gedacht, èn misschien aan het kopje koffie, dat intussen zéker koud geworden is; maar in het gedicht staat niets van Friesland en geen woord Fries: in de greep van het gedicht krijgt 'het eerste land' een geheel andere betekenis dan de dichter 'bedoeld' heeft. Het is de eeuwige vergissing van de dichter, dat hij denkt, dat het belangrijk is wat hij denkt, en dat hij zijn gedichten beter begrijpt dan een ander; hier ligt dan ook juist de burgerlijkheid van de dichter. De *persoonlijkheid van de dichter* Van Hattum echter onthult zich in het vers: het vers, dat de biografische en psychologische beperktheid van de dichter transcendeert naar de *objectieve zin-sfeer*. Aldus wordt ook duidelijk wat ik onder 'persoonlijkheid' versta: de objectieve, d.w.z. transcendente 'zin' van een individuele psychologische structuur, een individueel karakter (karakter, structuur van de mens zowel als van het vers).

Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,  
Voor de rechtvaardiging van een bestaan...?

luit het door de heer Mooy aangehaalde begin van Bloems *Dichterschap*. En deze 'rechtvaardiging van een bestaan' (het is in het vers de dichter die de vraag stelt: de persoonlijkheid van het gedicht antwoordt bevestigend) is het nu juist, die ik met de term 'persoonlijkheid' aanduid: de rechtvaardiging van een bestaan is de zin van een bestaan. In het gedicht stijgt het dichterbestaan boven de accidentia van de biografie uit en wordt tot een zinvol paradigma van menselijk zijn. En dit lichtende paradigma is het, dat de empirische criticus boeit, niet de zielerorselen, noch de meningen of intenties van de dichter, die slechts de slakken zijn van het scheppend vuur, waaruit het vers verrijst.

## Den besten en de geest

Als een der opvallendste kenmerken van de vernieuwing, die zich de laatste jaren in de Nederlandse poëzie baanbreekt, kan men wel haar theoretische geblokkeerdheid beschouwen. Literaire revoluties plegen zich te voltrekken onder een spervuur van manifesten en programma's; aan de bloemlezing *atonaal*, waarin Simon Vinkenoog - men zou zeggen: degene onder de jongeren wiens activiteit, zoals die zich m.n. in zijn éénmansblaadje *Blurb* ontplooidde, nog het sterkst aan de klassieke nieuwlichter deed denken - voor het eerst een min of meer 'experimenteel' elftal opstelde en de nieuwe poëzie daarmee tot een tastbaar feit maakte, wist hij, die deze poëtische herleving toch belangrijker achtte dan die der Tachtigers, geen andere theoretische fundering mee te geven dan: 'Deze nieuwe poëzie is waarschijnlijk niet voor uitleg vatbaar', en: 'ik vind dat het een mooie bloemlezing geworden is'; en Ad den Besten, zelf geen experimenteel, die zijn anthologie uit de naoorlogse dichtkunst *Stroomgebied* onlangs, onder dezelfde titel, met een in veel opzichten voortreffelijke inleidende studie completeerde, schijnt toch met de meest 'geavanceerden' onder de jongeren niet goed raad te weten en blijft in laatste instantie, hoe intelligent en, zou ik bijna zeggen, 'onderhoudend', dan ook, om de zaak heendraaien. Zodat wij noch programmatisch-deductief, uit de kring der atonalen zelf, noch inductief, uit een analyse van hun werken door een buitenstaander, een duidelijk beeld krijgen van wat deze poëzie nu eigenlijk is en wil, wat zij, ideologisch en literairhistorisch, vertegenwoordigt.

Nu lijkt mij dit geen toeval, in die zin b.v. dat er bij deze generatie 'toevallig' geen theoretici zouden zijn: gebrek aan essayistische bekwaamheid heeft nog geen literair vernieuwer er van weerhouden, manifesten en programma's de wereld in te sturen. De verklaring moet elders liggen, en wel, dunkt mij, enerzijds hierin dat deze dichters beseffen dat hun revolutie al bij voorbaat gewonnen is: met hun prosodische en linguïstische vernieuwingen immers doen zij niet anders dan zich gelijkschakelen met wat in de dichtkunst van het buitenland, m.n. Frankrijk, reeds lang als gangbare poëtische munt geconsolideerd is; terwijl aan de andere kant vermoedelijk het feit een rol speelt dat in hun poëzie het rationalistische element, het 'programmfähige' dus, tot een minimum is gereduceerd.

Dit laatste wil inmiddels niet zeggen dat hun poëzie zonder meer irrationeel of surrealistisch zou zijn, een poëzie van 'vrij associëren' in subliminale regionen (al glijden zij misschien wel eens uit in deze richting). Het is niet voor niets dat juist het surrealisme bijzonder rijk is geweest aan programma's en manifesten, aan cultuurtheorieën en politieke flirtations: het was in feite een door en door rationalistische beweging, die dan ook niet toevallig in het land van Descartes haar grootste vlucht nam, een beweging immers die haar elan ontleende aan het voortdurend antithetisch betrokken-zijn op de cartesische ratio, in laatste instantie dus aan deze zelfde ratio. De 'verklaarbaarheids'-marge (de kern van een gedicht is natuurlijk nooit rationeel verklaarbaar) van surrealistische poëzie is dan ook niet kleiner dan die van traditionalistische; ook waar pas een diepte-psychologische analyse de 'zin' van het werkstuk kan onthullen, blijft de begrijpelijkheid - d.w.z. het element 'mededeling' waarin het gedicht zijn lichamelijke transcendeert naar de wereld van het gestandaardiseerde begrip - principieel bestaan.

Nu wil ik niet beweren dat het mededelingselement in

de poëzie der experimentelen totaal zou ontbreken; bij Lucebert en Vinkenoog neemt het soms een grote plaats in. Hetgeen inmiddels alweer iets verklaart omtrent het ontbreken van 'programma's': deze zijn nl. in hun poëzie zelf verwerkt; zo waar Lucebert schrijft:

De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij  
 daarom de proefondervindelijke poezie is een zee  
 aan de mond van al die rivieren  
 die wij eens namen gaven als  
 dada... (dat geen naam is)  
 en  
 daar dan zijn wij damp  
 niemand meer rubriceert

Maar binnen de immanentie, het plastische en ritmische mechanisme van het gedicht zelf geplaatst, is elke programmatische mededeling, van het rationele vlak uit gezien, onzuiver, voorwaardelijk, functioneel gebonden aan de structuur van dit bepaalde gedicht. En nog steeds vanuit het rationele vlak, in perspectief van de gestandaardiseerde woordbetekenissen gezien, kan men - en dit geldt dan voor het mededelingselement in deze poëzie überhaupt - in het bijzonder van het experimentele gedicht zeggen dat het als Kronos zijn eigen kinderen - nl. de woorden waaruit het bestaat - verslindt: in dit onophoudelijk baren en weer verslinden van betekenissen is het experimentele gedicht verwant aan de dans, waar het lichaam voortdurend in significantieve gestes uitbot, die halverwege weer in de ongebroken maagdelijkheid van het lichaam teruggenomen worden om tenslotte in hun dynamische totaliteit een verborgen, voor de ratio onvatbare, zin te onthullen. Men leze ter adstructie het volgende fragment van Lucebert:

leef ik met de vertakte crapeaux  
 met de beboste weezes in de gekielhaalde

rookgordijnen van begoochelde fotoos  
 van de naaiekkere folls  
 9000 m hoge wierook  
 daar ben ik  
 boven ben ik  
 op ben ik  
 vaag vleselijk daarbovenop leef ik  
 met 10 maniakken in mijn rechterhand en 13 in  
 mijn breintuin lekker bros en beweeggeluk  
 goed als god  
 gespierd als spaanse peper

Het is duidelijk dat het hier om een poëtisch credo gaat, een credo waarvan de teneur alleszins 'verstaanbaar' is, maar dat zich aan rationele uitleg onttrekt doordat de lichamelijke, de 'massa' van het gedicht slechts betekenis*richtingen*, geen (abstracte) betekenis*vormingen* toestaat. Men zou kunnen zeggen: het woord wordt in zijn dynamiek halverwege zijn betekende en zijn betekenis tot stilstand gebracht; het blijft aan de gedicht-massa gebonden als een satelliet aan zijn planeet. Zozeer zelfs dat b.v. de betekenisrichting 'Niagara Falls', die immers qua beeld reeds aan het graviteitsveld van het gedicht gebonden blijft, als 'naaiekkere folls' óók nog akoestische mimicry pleegt, ingekapseld wordt in het gedicht als klanklichaam en zodoende beveiligd tegen elke transcendentie naar het gewichtloze, abstracte.

Nu mag men deze extra-vermomming van het beeld 'Niagara Falls' misschien wat gewild vinden; maar in ieder geval blijkt er dan toch uit wat deze dichters 'willen', waar zij naar streven (en wat zij in hun beste momenten ook verwezenlijken). Lucebert zelf spreekt ergens van 'het lichamelijke gedicht' en terecht heeft Ad den Besten deze 'lichamelijkheid' bij zijn bespreking van de nieuwe dichtkunst centraal gesteld. Nu is lichamelijke een zeer onduidelijke term, die op zijn minst drie inhouden dekt: de 'massiviteit' van het gedicht zelf



(het min of meer aan abstracte betekenis-‘ruimte’ tussen de inelkaargrijpende componenten van beeld, ritme en klank: in deze zin heeft een gedicht van de jonge Marsman meer ‘lichaam’ dan een van Bloem); de mate waarin de beeldvorming direct-zintuiglijk bepaald is; en, in engere en meer pregnante zin, de rol die ‘het ondernavelse’ in het gedicht speelt, hetzij beeldend, hetzij betekenisvormend.

Ongetwijfeld bestaat er in de praktijk ook een bepaalde samenhang tussen deze drie inhouden; houdt men ze echter niet theoretisch uiteen, dan komt men tot m.i. volkomen verkeerde gevolgtrekkingen, zoals dan ook het geval is met Ad den Besten, wanneer hij meent te moeten concluderen dat de poëzie der experimentele jongeren principieel tegen ‘de geest’ gericht is.

Ik meen dat de grondfout van Ad den Besten ligt in zijn kritische premisse: de norm die hij nl. aanlegt van de ‘realisatie der eigen intenties’, de overeenstemming tussen het te-zeggene en het ge-zegde. Al eerder<sup>1)</sup> wees ik op het gevaar van een dergelijke poëziebeschouwing: want *wat weet de criticus van 's dichters 'eigen intenties'?* Zulk een ‘weten’ kan alleen maar berusten op een vertaling-in-proza van het gedicht, waarbij dus juist aan datgene wat het gedicht zijn unieke ‘zin’ geeft, voorbij wordt gegaan - een gevaar dat te groter is naarmate de te beoordelen poëzie een massiever karakter draagt, zoals bij de experimentelen in het algemeen het geval is. Uit regels als b.v. de volgende van Hans Andreus:

Geen leven hebben dan dit ene leven  
 een taal van dertig maal duizend woorden  
 nergens wonen verdwaasd bivakkeren  
 tussen klanken van nachtelijke oorsprong

1) Zie *De criticus als ingenieur*.

De zon en de maan als getuigen aanroepen  
 de sterren de regen de vogels afloeren  
 de liefste betrappen de bijslaap verstarren  
 verdierlijken in een oerwoud van woorden

- concludeert Den Besten tot een 'verloochening van de geest'. Het wil mij voorkomen dat hier eerder sprake is van een verloochening van de poëzie van de kant van Ad den Besten: in plaats van deze regels als *dichtregels* te lezen, neemt hij ze eenvoudig voor prozaïsche kennisgeving aan: Andreus is er op uit te 'verdieerlijken'. Nu moet ik er eerst even op wijzen dat Den Besten, wanneer hij bij zijn eigen premisse bleef, de poëzie van Andreus had moeten afwijzen niet op grond van zijn anti-spirituele attitude, maar op grond van het feit dat hij gedichten schrijft en niet eenvoudig blaft: dan zouden de 'intenties', die Den Besten hem toeschrijft, immers het zuiverst gerealiseerd zijn. M.a.w. Den Besten ontkent hier de specifieke geesteswerkzaamheid 'dichten', die nu eenmaal van andere aard is dan 'filosoferen'. (Natuurlijk is d.B. zich hiervan theoretisch zeer wel bewust - getuige b.v. de term 'besef', die hij invoert om de dichterlijke notie van de wereldbeschouwelijke te onderscheiden- maar in de praktijk speelt zijn kritische premisse hem blijkbaar parten). Gaat men er van uit dat dichten qua talis een specifieke geesteswerkzaamheid is, dan moet het 'verdieerlijken' een andere zin hebben dan Den Besten er blijkbaar in zoekt; er staat trouwens: verdierlijken *in woorden*, en het woord heeft nu eenmaal, hoe dan ook, deel aan 'de geest'. Het gedicht in kwestie suggereert een zich-thuis-willen-voelen (zoals een dier in een *oerwoud* thuis is) bij het *oerwoord*, bij een nog ongestandaardiseerde taalschat: daarom 'woont' de dichter niet in het woord, maar 'bivakkeert' er in - als jager, niet als boer, d.i. 'cultivator'; en daarnaast: dat het oerwoud slechts gevonden kan worden door - maar: *als dichter* - te ver-dier-lijken, d.w.z. de duistere biologische onder-

grond van het menszijn existentieel, zichzelf aan het dier ont-dekkende, te doorlichten. Termen als 'afloeren' en 'betrappen' hebben trouwens een duidelijk exploratief, ja methodisch-fenomenologisch karakter (terwijl wij 'verdwaasd' in de oorspronkelijke religieuze zin van 'enthousiasmos' zullen moeten verstaan). Het gaat in deze poëzie om een poging tot inlijving door de creatieve geest van ongeëxploreerde gebieden, *niet* om een ontkenning van de geest (wanneer men daaronder althans niet de cartesiaanse ratio verstaat); niet van een 'terugschroefing', zoals Den Besten suggereert, van de humaniteit, maar van een uitdijning, basisverbreding, van een te smal geworden humanisme.

Wel kan men zeggen dat 'experimenteel dichten' een kwestie van tweerichtingverkeer is: enerzijds het veroveren - voor 'de geest' - van nieuwe gebieden (ik denk b.v. aan het merkwaardige gedicht *Maaltijd*, waarin Lucebert de etensfunctie op overtuigende wijze bij de poëzie weet in te lijven), anderzijds het verankeren van 'de geest' in zijn biologische condities. (Ik plaats 'de geest' tussen aanhalingstekens om aan te duiden dat het daarbij om een voorlopig, in dit verband bruikbaar, abstractum, niet om een of andere metafysische entiteit gaat). Men vindt deze dubbele weg, de anabasis van de materie naar het licht der verstaanbaarheid en de katabasis van de verabsoluteerde ratio naar haar biologische oergrond, op treffende wijze verbeeld bij Van der Molen, een dichter die, in meer traditionele vormen, wel eens verwantschap met de experimentelen vertoont:

Doch in de ruimte  
schrijden mijn voeten  
tussen de sterrennevels,  
en mijn hoofd verkoolt  
in het zwart vuur  
van de inwendige  
mysteriën beneden.

Het lichaam, als raakvlak van interioriteit en exterioriteit (in de volgende regels van Kouwenaar staan de tekens 'wand' en 'woning' voor het lichaam, terwijl wij in piano's en bomen resp. de innerlijkheid en de buitenwereld herkennen:

in de wand tussen piano's  
 en bomen  
 tussen twee geduchte toonsoorten  
 is een woning ontstaan  
 een huis als een oor  
 waarvan de gehoor-  
 gangen naar weerskanten  
 als weerloze microfonen  
 kunnen worden open gedaan.)

- het lichaam als kruispunt van de twee experimentele wegen vervult in de jongerenpoëzie dus een geheel andere functie dan die van een 'opstand tegen de geest'. De poëzie waar deze jongeren naar streven is een poëzie van *voorwaardelijke* betekenissen, van zingevingen 'in situatie' (en, om met Merleau-Ponty te spreken: 'Si le sujet est en situation, si même il n'est rien d'autre qu'une possibilité de situations, c'est qu'il ne réalise son ipséité qu'en étant effectivement corps et en entrant par ce corps dans le monde') - zulks als reactie op de zingevingen met absoluutheidspretentie, waaraan onze cultuur bezig is tenonder te gaan. Zo is ook hun taalvorming een taalvorming 'in situatie': het is geen taaldestructie waar zij op uit zijn, maar taalperspectivisme: het woord heeft geen vaststaande, zelfstandige betekenis, maar emaneert betekenis in zijn gebondenheid aan massa en snelheid van dit bepaalde gedicht. Vandaar het veelvuldig gebruik dat deze dichters maken van neologismen en woordcontaminaties, die mede-zingevend zijn binnen het gravitatieveld van het gedicht, maar zodra men ze buiten het gedicht zou willen verzelfstandigen, sterven als vissen op het droge. 'Toedoemeisje' is, in abstracto, een

dood en ondoorzichtig woord; in het *Liedje* van Andreus, 'in situatie' dus, krijgt het plotseling de glans van het zinvol levende:

Alle roekoemeisjes  
 van vanavond  
 alle toedoemeisjes  
 van vannacht  
 wat zeggen we daar nu wel van?

Niets.  
 We laten ze maar zitten  
 maar zitten maar liggen maar slapen  
 maar dromen van jajaja.

Ik heb in het begin van deze beschouwing gezegd dat ik de studie van Ad den Besten in veel opzichten voortreffelijk vond, en daar blijf ik bij (zij bestrijkt trouwens een veel ruimer terrein dan het hier te berde gebrachte). Hij weet zeer scherpzinnig de tekortkomingen en ontsparingen van de avantgardistische dichters aan te duiden, en ook wel hun goede kanten; maar het komt mij voor dat de oude platonisch-christelijke antithese van lichaam en geest hem uiteindelijk toch verhinderd heeft de kern van de zaak te zien. Ik wil wel zover met hem meegaan, ben het in feite eigenlijk met hem eens, dat de experimentele poëzie over het algemeen te direct-emotioneel is, dat er sprake is van ressentimenten, dat Andreus te onbeheerst associeert, Lucebert het gevaar loopt in rederijkerij te vervallen en Vinkenoog literatuur van zichzelf te maken... maar het is, meen ik, wanneer zich in de poëzie zulk een radicale verandering voordoet als de onderhavige, van meer belang het oog te richten op de positieve krachten die zich baan trachten te breken dan op de ontsparingen die er de slakken van zijn. Ad den Besten ziet wel de bomen: de ene wat rechter van stam dan de andere, deze gewrongen, gene te spichtig - maar het bos ziet hij niet.

## Enkele gedachten over het vertalen van poëzie

Het bekende adagium 'traduttore traditore' geldt wel bij uitstek voor het vertalen van poëzie. Hier immers speelt de zin, de internationale pasmunt van de logos, - en dit geldt wel speciaal voor moderne poëzie - slechts een nevenschiktelijke rol: hij is niet meer en niet minder belangrijk dan de plastiek van het gedicht, de klankkleur en de motoriek. En al deze elementen gelijktijdig ook maar enigszins bevredigend weer te geven is natuurlijk een onmogelijke opgave. Men zou het voorstel kunnen doen dat de vertaler elk gedicht tweemaal vertaalt, welke beide vertalingen dan naast elkaar afgedrukt dienden te worden: één vertaling naar zin en ritme en één vertaling naar de klank, waarbij dan dus Nederlandse woorden gezocht moeten worden, die in klank overeenkomen met het oorspronkelijk (een soort volksetymologie dus, in het genre van appendance-appendans; dit zou dan te prefereren zijn boven een letterlijke transcriptie, omdat het oorspronkelijk immers ook uit woorden, niet uit zinledige klanken bestaat; men zou dan waarschijnlijk iets krijgen in de trant van Engelmans *Vera Janacopoulos*). De bezwaren, aan een dergelijke wijze van vertalen verbonden, liggen te zeer voor de hand om er hier verder op in te gaan. Bovendien, zelfs wanneer het oorspronkelijke gedicht eveneens uit louter zinloze, op de klank gekozen woorden zou bestaan, zou het nòg onvertaalbaar blijven, omdat de significantieve actieradius der klankwaarden, hun ongrijpbare, maar toch reële associatierichtingen nu eenmaal in iedere taal anders liggen, deel uitmaken van een ander klankorganisme. *Vera Janacopoulos* blijft in wezen

onvertaalbaar, en wanneer een Russisch dadaïst de 'zaoem'-taal (lett.: taal voorbij het verstand) uitvindt en van de volgende zinloze lettergrepen:

dir, boel, sjtsjil,  
oebesjtsjoer  
skoem  
wi so boe  
r l eez

beweert dat er 'in deze vijf regels meer van de Russische nationale geest schuilt dan in alle gedichten van Poesjkin bij elkaar', dan mag dat al dan niet waar zijn - maar een feit is dat een vertaling van deze regels praktisch tot de onmogelijkheden behoort, omdat alle klanken hier nadrukkelijk in een bepaald taalorganisme liggen ingebed; een transcriptie is in ieder geval geenszins een vertaling, omdat deze voor een Nederlander bij benadering niet hetzelfde beeld oproept als voor een Rus.

En met de beeldspraak is het net zo gesteld. García Lorca schrijft in een van zijn zigeunerballaden:

Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos  
que se bañan en las lunas  
de sus cuernos ondulados.

*(De massieve ossen van het water  
vallen de jongens aan,  
die baden in de manen  
van hun gekrulde horens.)*

Nu klinkt dit hele beeld van de 'ossen van het water' met hun gekrulde horens zeer modern en geraffineerd: maar zelf vermeldt Lorca in een van zijn causerieën - over de beeldvorming bij Góngora - dat 'buey de agua' een Andalusische volksuitdrukking is om het volumen

en de kracht van een traagstromende rivier aan te duiden; zodat de geciteerde regels een Andalusiër veel gewoner en natuurlijker in de oren moeten klinken dan ons. En welke vertaling kan deze 'natuurlijkheid' weergeven?

Rest dus alleen het compromis: hier eens een klankbijzonderheid weergeven, daar een plastische curiositeit en ergens anders weer een bepaalde motorische 'aanslag'; het is dan aan het genie van de dichter-vertaler overgelaten om een reeks van compromissen en halfheden in een kunstwerk te transformeren.

De vertaler zou zich echter intussen ook de vraag kunnen stellen: wát ben ik eigenlijk aan het vertalen? Een dichter, een gedicht... of nog iets anders? Men kan er op uit zijn een dichter te vertalen: dat zullen meestal diegenen doen, die een soort zielsverwantschap met de dichter in kwestie voelen, en uit dezelfde geestesgesteldheid, waaruit de bedoelde dichter een bepaald gedicht geschreven heeft, dit trachten te herscheppen in hun eigen taal. Zulks is bijv. het geval met een Segrais, die in de 17e eeuw meende, de *Aeneis* in het Frans te hebben vertaald 'zoals Vergilius zelf geschreven zou hebben, wanneer hij als onderdaan van Lodewijk XIV ter wereld was gekomen'. Wordt de vertaler meer door het gedicht zelf dan door de persoon van de dichter geboeid, dan zou hij het gedicht kunnen beschouwen als een stuk natuur: een plant, een steen, en dan net zo te werk gaan als een schilder die de indruk, die deze plant, deze steen op hem gemaakt heeft, zo consciëntieus mogelijk tracht weer te geven.

Geen van beide methodes ontkomt aan een grote mate van subjectiviteit. De eerste niet, omdat objectiviteit hier in feite zou betekenen dat de vertaler in zijn geestelijke structuur en in formaat indentiek zou moeten zijn aan zijn voorbeeld (het komt eigenlijk neer op Bergsons beroemde demonstratie van de onmogelijkheid van het bestaan van een gedetermineerde wil: Pietje zou Paultje



moeten zijn); de tweede niet, omdat de vertaler hier, evenals de schilder, zijn object 'à travers un tempérament' ziet.

Zoals nu echter het monster uit het sprookje, door de prins als gemalin aanvaard, plotseling in een schone prinses verandert, zo bestaat er, meen ik, ook een mogelijkheid om aan de nadelen van compromis en subjectiviteit in de vertaling te ontkomen: en wel door ze eenvoudig als vóórdelen te aanvaarden. Hiervoor is echter een Umwertung van de kunst van het vertalen nodig, die hierop neerkomt dat men niet meer 'beschrijvend' vertaalt, maar 'analyserend', niet statisch, maar dynamisch, niet in de breedte van het oppervlak, maar in de diepte - een soort freudisme dus van het vertalen.

Ik heb er reeds in verscheidene opstellen op gewezen dat het gedicht de dichter transcendeert; de dichter geeft de stoot, maar het gedicht schrijft zichzelf, en wel in functie van een bestaand, eeuwenoud taal-organisme. Het voltooide gedicht is, eenmaal gepubliceerd, niet meer het geestelijk eigendom van een individu, maar helpt mede de 'Gestalt' van een taalkring, van een *natie* (als linguïstisch gedetermineerde eenheid) te bepalen, vormt daar dus een onafscheidbaar onderdeel van. De analytische vertaler nu vertaalt niet zozeer een dichter, en evenmin een gedicht, maar hij vertaalt - 'vertalen' hier dus in de zin van: onthullen, ont-dekken - dóór het gedicht heen het taalvormend genie *van een volk* en de archetypische structuur van zijn taal.

Vertaalt hij uit een taal zonder geschiedenis als het Gunantuna, waarin - volgens de etnoloog Winthuis - elk vers een toespeling op de coïtus vormt, dan zal hij b.v. op zeker ogenblik een woord dat letterlijk 'neus' betekent met 'phallus' vertalen, of liever nog met een op zichzelf 'neutraal' woord dat ook in het Nederlands een algemeen bekende phallische connotatie heeft (ik ga er natuurlijk van uit dat de analytische vertaler een *kunstenaar* is en op de juiste manier weet te kiezen);

vertaalt hij uit een taal met geschiedenis, zoals het Frans of Engels, dan zal hij de etymologische diepte-dimensie mee-vertalen. Een autoriteit op vertaalgebied als Valéry Larbaud zegt dan ook terecht in zijn *Sous l'invocation de St. Jérôme*: 'L'étymologie est le sel des langues littéraires: elle seule donne saveur et durée au matériel verbal'. Ook zal hij vaak voor een idiomatische uitdrukking niet een Nederlands equivalent zoeken, maar deze letterlijk overzetten, hoe versleten de oppervlaktebetekenis er van ook moge zijn. Bij poëzie heeft hij daar trouwens te meer recht op, omdat men immers van een goed dichter verwachten kan dat hij de taal deroutiniseert, de woorden en zinswendingen - óók voor zijn landgenoten - hun oorspronkelijke glans teruggeeft. Wanneer een moderne Griek zegt dat de zon ondergaat, gebruikt hij daarvoor een term, die in het Oudgrieks 'koning zijn, regeren' (basileuein) betekende. Deze betekenis is thans versleten, maar bij de vertaling van een gedicht zou de analytische vertaler zeer wel in plaats van 'toen de zon onderging' kunnen schrijven: 'toen de zon koning was'. De diepte-vertaling of analytische vertaling dringt dus in twee richtingen onder de oppervlakte (de tijdgebondenheid, de individualiteit, de psychologie van de dichter) van het te vertalen gedicht door: naar de etymologie en naar de 'folklore', de eigen-aard van het idioom, waarin het gedicht geschreven is. Zij probeert niet het gedicht weer te geven zoals de dichter het 'bedoeld' heeft of zoals de landgenoten van de dichter het ervaren, maar hij maakt het gedicht zichtbaar, hij 'erhelt' het (om een term van Jaspers te gebruiken) als exponent van een oude en unieke taal-wijsheid.

## Een mutatietheorie van de literatuur geschiedenis

De voornaamste bezigheid van literatuurhistorici bestaat gemeenlijk in het opsporen van invloeden; en daar schrijvers nu eenmaal ook lezers zijn, zal het een onderzoeker met een zeker, bij het vak behorend, detective-instinct doorgaans niet moeilijk vallen, bij de auteur in kwestie een netwerk van invloeden aan te tonen. De psychologische stelregel dat wanneer twee mensen hetzelfde zeggen, daarmee nog lang niet hetzelfde gezegd is, wordt daarbij in het algemeen wel aanvaard, al zal de een meer de nadruk op de historische continuïteit, de ander meer op de individuele eigen-aardigheid, de persoonlijke verwerking van invloeden leggen.

Waar de ene richting dus meer generaliseert, de andere meer individualiseert, gaan in laatste instantie eigenlijk beide van het individu uit: de een van het literaire individu - donor en receptor -, de ander van het psychologische individu. Er is echter een literairhistorische richting denkbaar, die men de *fenomenologie van het literaire klimaat* zou kunnen noemen; die dus niet van literaire of psychologische 'atomen' uitgaat, maar van een literaire totaliteit, een 'klimaat'.

Wat moet men verstaan onder zulk een 'klimaat'? Lodewijk van Deysse schrijft in zijn zogenaamde 'mémoires'<sup>1)</sup>: 'Alles wat ik van het "Jonge Holland" wist, was het bundeltje sonnetten van Jacques Perk met de inleiding van Vosmaer en van Willem Kloos, waar ik

1) Gepubliceerd in *Maatstaf*, 2e jrg., aflev. 4/5.

lang niet goed in was en van welke inleiding alleen de woorden van Kloos

“Waar hij stormt en juicht, waar hij mijmert en weent; eenzaam met zijn  
ziel onder de blauwe oneindigheid”

mij nu en dan als ik vaag over literatuur dacht vreemd en zoet in de ooren zongen; verder een critiek, waarin de heer Van den Brink den spot dreef met Kloos, in welk artikel ik voor het eerst gezien had, dat er een “kleine en goê gemeente” bestond, die de vaderlandsche letterkunde voor niet veel bizonders hield (...) en eindelijk een paar sonnetten van denzelfden Kloos in een gering tijdschrift’.

Het is niet veel: een handjevol gedichten, een enkele essayistische zinsnede en de wetenschap dat er een ‘kleine en goê gemeente’ werkzaam is, die het anders wil. Maar het vormt alles-bijeen een a.h.w. *magisch* geheel: de goê gemeente doet aan een geheim genootschap denken, dat de bedoelde gedichten een esoterische zin geeft, terwijl de essayistische zinsnede, die zich zo nadrukkelijk in het geheugen van de auteur geboord heeft, duidelijk het biologerende dwangkarakter van een toverformule draagt. Men kan Van Deysse's beschrijving van hoe hij *Jong Holland* ervoer naast tientallen soortgelijke uitspraken uit de meest uiteenlopende perioden leggen: steeds zal men op dezelfde elementen stuiten, m.n. op de ‘geheimleer-sensatie’ van er-staat-meer-dan-er-staat, er is hier iets mysterieus' aan het gebeuren, en de magische aantrekkingskracht die er van bepaalde formules uitgaat. Het woord ‘magisch’ is te meer op zijn plaats, omdat er van dit alles tevens iets beangstigends uitgaat, de sensatie van op de rand van een geheim te staan, dat de diepste kern van het menszijn raakt - een geheim waarvan de ont-dekking wijsheid of waanzin kan betekenen. Iets van deze magische angst voelt men in de volgende zinsnede van Marsman, uit een brief aan Arthur Lehning:

‘Vreemd: verder dan (Rilke) Trakl (Stramm?) kan niemand komen, nog, zonder stapelgek te worden.’

Het is dit alles tezamen - d.w.z. de specifieke combinatie van die literaire momenten die een min of meer magisch karakter dragen - dat een bepaald ‘klimaat’ vormt. Intussen is het gehalte aan ‘magie’ in de bovenbedoelde zin niet altijd even groot: b.v. bij de generaties van '80, '18 en '50 aanzienlijk groter dan bij de voorgaande en tussenliggende generaties, terwijl het bovendien aan slijtage onderhevig is: wat men dan het ‘gearriveerd-zijn’ van de bij dit proces betrokken dichters noemt. Men kan hieraan een belangrijke conclusie verbinden, nl. deze dat de literatuur - en speciaal de poëzie, de meest gevoelige zone van de literatuur - haar eigen ontwikkeling volgt, onafhankelijk van de dichters, waarin zij zich verwezenlijkt. Bloem is geen geringer dichter dan Kloos, Nijhoff geen geringer dichter dan Lucebert; niettemin zijn Kloos en Lucebert voor hun leeftijdgenoten in veel sterkere mate afgezanten van een magische, ik zou bijna zeggen sacrale (in de etymologische dubbelbetekenis) waarheid dan Bloem en Nijhoff. Men zou kunnen zeggen dat de eerstgenoemden als individuen nu eenmaal anders geaard zijn dan de laatstgenoemden, revolutionairder b.v. of anarchistischer; maar: Kloos stond niet alleen, evenmin als Lucebert. Fenomenologisch is juist het merkwaardige van zulk een magische vernieuwingsperiode dat er plotseling een nieuw klimaat *is*, dat een hele reeks dichters zich plotseling van een nieuw idioom bedient zonder dat men kan zeggen dat die-en-die er mee begonnen is. Meestal vormen deze nieuwe dichters niet eens een gesloten groep: zij gáán die pas vormen op grond van de ontdekking dat zij bezig zijn verwante dingen te schrijven.

Wanneer wij nu terugkeren naar de literatuurhistorische methodiek, die met het begrip ‘invloeden’ een bepaald continuïteitsschema tracht te construeren, dan zou men deze het best kunnen vergelijken met de klassieke erfe-

lijkheidsleer. En als regel komt men dan ook bij de voortplantingsgeschiedenis van het literaire individu met de wetten van Mendel een heel eind. Ook literaire 'genen' als b.v. romantiek en realisme, die als bestaardgeneratie het romantisch realisme opleveren, hebben in de literatuurhistorische genetica een grote carrière gemaakt; men kan ze naar hartelust heen- en terugkruisen, waarbij het dan van de volksaard zal afhangen, of men het romantische of het realistische gen als recessief resp. dominant beschouwt; in hoge mate mendelabel zijn ook de genen 'ethiek' en 'esthetiek', zoals W.L.M.E. van Leeuwen in zijn *Drift en Bezinning* bewijst.

Waar echter het literair mendelisme tot aan het eind van de 18e eeuw weinig moeilijkheden baart (de genen 'classicisme' en 'barok', 'mystiek' en 'rationalisme' zijn hanteerbaar genoeg), doet zich van hier af een complicatie voor. Zeker, de literatuurhistoricus laat zich niet zo gauw van zijn stuk brengen en mendelt rustig door, alleen: zijn constructies worden ingewikkelder en minder helder; het is of er een storende factor in het literaire erfelijkheidsproces is geslopen. Eén opvallend feit is b.v. dat in de 19e eeuw het 'generatie-verschijnsel' een veel scherper, geprononceerder vorm krijgt. De continuïteit treedt meer op de achtergrond, er doen zich, met name in de poëzie, plotseling emotionele en linguïstische verschuivingen voor, die niet meer geheel uit de bekende genetische elementen verklaarbaar zijn: het lijkt wel of er met de levenswandel van de Muze iets niet in de haak is. Deze 'onbekende' nu in de literaire situatie is wat ik hierboven, van het subjectief beleven uitgaande, als 'magie' aanduidde. Dat wil zeggen: sterker dan tevoren bestaat er bij sommige nieuwe generaties (als kenmerkend voor Nederland noemde ik die van '80, van '18 en van '50) het gevoel, niet van het zich-toeëigenen van nieuwe vormen, maar van het *toegeëigend-worden* dóór nieuwe vormen; men grijpt niet, maar wordt gegrepen, hetgeen dan gepaard gaat met de

sensatie van een volledig losgerukt-zijn van het verleden, waarbij ook de onmiddellijke voorgangers plotseling als 'historisch' aandoen: een vervreemdingsproces dat bepaalde overeenkomsten vertoont met verschijnselen die men aantreft bij een beginnende schizofrenie. De agressiviteit jegens 'het oude' moet men zien als een maskering van de angst (vgl. het bovenstaande citaat van Marsman) die dit gevoel van losgeraakt-zijn meebrengt, een angst die zich psychologisch meestal uit in tijdelijke schrijfblokkeringen, steriliteitsgevoelens enz.

Waar het fenomenologisch bij deze 'specifiek'-nieuwe generaties dus op neerkomt is dat de taal in veel sterker mate als autonoom ervaren wordt (dus niet zozeer als instrument) èn, daarmee samenhangend, het gemak, de voor ouderen steeds weer verbazingwekkende vanzelfsprekendheid waarmee deze dichters zich in hun nieuwe taalmilieu bewegen (bij een dichter als Tergast b.v., die voor de laatste oorlog reeds publiceerde en thans verzen het licht doet zien, die oppervlakkig beschouwd veel overeenkomst met die der experimentelen vertonen, treft toch een zekere objectieve afstand tegenover de taal: hij is de geroutineerde visser, niet de argeloze vis in de stroom der poëzie). Tenslotte - het meest bevreemdend misschien voor hun voorgangers - de natuurlijkheid waarmee zij elkaars produkten aanvaarden *en begrijpen*: want men hoeft er de contemporaine kritieken maar op na te lezen om tot de conclusie te komen dat het nieuwe idioom door de ouderen praktisch gesproken als een *vreemde* taal ervaren wordt.<sup>1)</sup>

Om binnen het kader van de zich aan de genetica spie-

1) Terecht schrijft Randall Jarrell in zijn essay over *The Obscurity of the Poet*: 'How long it takes the world to catch up! Yet it really never "catches up", but is simply replaced by another world that does not need to catch up; so that when the old say to us, "What shall I do to understand Auden (or Dylan Thomas, or whoever the latest poet is)?" we can only reply: "You must be born again".'

gelende literatuurbeschuwing te blijven, zou men deze verschijnselen niet anders kunnen verklaren dan met behulp van een literaire 'mutatietheorie'. En wanneer men zich bewust blijft van het geleende, het alsof-karakter van deze terminologie, levert zulk een theorie inderdaad een probleemstelling op, die wel eens uiterst vruchtbaar zou kunnen blijken te zijn. In de eerste plaats vestigt zij de aandacht op het veel te veel verwaarloosde feit dat de specifiek-nieuwe generaties inderdaad *nieuw* zijn, d.w.z. dat het plotseling radicaal veranderde 'klimaat' volstrekt niet verklaarbaar is als een ander arrangement van vanouds bekende literaire 'genen'; het recessieve Paul van Ostaijen-gen b.v., waar zoveel beoordelaars van de generatie van '50 mee werken, kan hoogstens een oppervlakkige gelijkenis aanduiden, maar raakt allerm minst het wezen van wat in '50 nieuw was.

Nu vindt in de biologie een mutatie niet door een 'wonder' plaats: er schijnt daarbij een samenhang te bestaan met bepaalde stralingen, met ultraviolet licht enz. Ook in de poëzie zou men dus kunnen aannemen dat de plotselinge 'klimaats'-verschuivingen niet 'zomaar' plaatsvinden, maar correleren met zeer bepaalde externe factoren. Het feit dat het specifieke generatieverschijnsel pas met de industriële ontplooiing aan het eind van de 18e eeuw en de daarmee gepaard gaande 'historische versnelling' op de voorgrond treedt, maakt het waarschijnlijk dat men het gedicht - zonder daarbij zijn autonomie als gedicht aan te tasten - als een vorm van sociale aanpassing (en tevens sociaal verweer) zal kunnen beschouwen. De 'mutatie' zou dan hierin bestaan dat bepaalde woorden, bepaalde poëtische formules, die objectief gesproken het gedicht 'weerbaarder' maken, subjectief - voor de jonge dichter en zijn lezer - een 'magische' lading krijgen. Veld van onderzoek dus: welke woorden, welke formules, welke grammaticale (ik denk b.v. aan de voorkeur voor de infinitief en het



woordje 'en' bij de Criterium-dichters) en prosodische vormen zijn voor een bepaalde generatie 'magisch' en welke functie zouden deze maatschappelijk vervullen? En een ander verschijnsel, waarop een 'mutatietheorie' een heel bepaald licht werpt, is dat van de jonggestorven dichter, die een specifiek-nieuwe generatie pleegt aan te kondigen: een Lautréamont, Vaché, Perk, Lodeizen. In hoeverre hebben wij hier te maken met een winstmutatie die te vroeg kwam en zich daardoor nog nèt niet kon handhaven?

Toegegeven, het is allemaal in hoge mate speculatief, maar het is een probleemstelling die zich bij een fenomenologische analyse van de verschijnselen 'klimaat' en 'generatie' vanzelf opdringt, en die in ieder geval het voordeel heeft dat zij de aandacht van de invloedenconstructie naar wezenlijker facetten van het creatieve proces zal kunnen leiden.

## Experiment en traditie in de poëzie

Experiment en traditie zijn welhaast even oud als de poëzie zelf. Zolang er poëzie bestaat, bestaat er een poëtische traditie, maar ook: een individueel experimenteren met nieuwe vormen, nieuwe uitdrukkingsmiddelen; deze polariteit is nu eenmaal een algemeen kenmerk van de menselijke geest, die voortdurend 'op weg' is en voortdurend nieuwe cultuurvormen, nieuwe levensvormen voor oude in de plaats stelt. Er zijn in de geschiedenis natuurlijk meer stabiele en meer labiele perioden aan te wijzen, waarin dus respectievelijk de traditie en het experiment overheersen: men vergelijke in dit opzicht b.v. de zeventiende eeuw met de zestiende of negentiende. Maar zelfs in een cultuur als de Oudegyptische, die schijnbaar duizenden jaren lang hetzelfde gezicht vertoont, blijkt bij nadere beschouwing het experiment toch een niet onbelangrijke rol te spelen; het is niet haar zogenaamde 'dogmatisme', maar juist haar grote assimilatievermogen voor al wat nieuw is, dat deze cultuur zolang jong en levenskrachtig heeft gehouden.

Nu geloof ik dat men met het begrip 'nieuw' zeer voorzichtig moet zijn; experiment en traditie mogen met de poëzie gegeven zijn, niettemin is het experiment naar zijn aard *ouder* dan de traditie. Zoals het kind zich langs de weg van allerlei geëxperimenteer met klanken en zinswendingen in de taaltraditie van een bepaalde cultuur invoegt, zo is deze traditie zelf ook langs experimentele weg ontstaan. En op soortgelijke wijze waren in de poëzie het metrum, de alliteratie, het rijm, de strofenbouw experimenten vóór zij traditie werden. Maar het experi-

ment is niet alleen een kwestie van vorm; de vorm is een historisch verschijnsel, en in het licht van de historie gezien is ieder verschijnsel, dat verschilt van een voorgaand verschijnsel, 'nieuw'. Wanneer - om enkele tijdperken te noemen waarin het experiment overheerst - de Renaissance teruggrijpt op de klassieke Oudheid, de Romantiek op de Middeleeuwen en de huidige experimentele beweging op de Romantiek en de primitieve kunst, dan is dit in de literatuur *geschiedenis* steeds iets 'nieuws'. Maar de experimentele *vormen*, die op een historisch gegeven ogenblik nieuw zijn, zijn slechts het *resultaat* van een experimentele *attitude* - en deze experimentele attitude is in een veel wezenlijker opzicht 'ouder' dan de traditie, nl. in die zin dat zij de weg terug zoekt naar de creatieve oergrond van de mens. De herleefde belangstelling voor oudere of meer primitieve tijdperken, die wij in elke experimentele periode kunnen waarnemen, is in feite een historische vermomming van dit heimwee naar de oorsprong, naar het rechtstreekse contact met de nog ongespecialiseerde creatieve voedingsbodem van de mens. Het is, in zulke experimentele perioden, of de poëzie, evenals de mythologische reus Antaeus, door een hernieuwd contact met moeder Aarde, krachten verzamelt voor een volgende opvlucht.

Wanneer men nu, zoals sommige filosofen doen, aan de mens vier sferen of 'gelaagdheden' onderscheidt - zonder dat er natuurlijk van duidelijke grenzen sprake is -, nl. die van het bovenzinnelijk geloof, van de rede, van het gevoel en van de ongevormde instincten, dan kan men in de loop van de westerse cultuurgeschiedenis in elke overwegend experimentele periode een verder teruggaan naar de oorsprong constateren. De Renaissance kwam in opstand tegen het bovenzinnelijk Geloof uit naam van de Rede, de Romantiek tegen de Rede uit naam van het Gevoel, de huidige experimentele beweging tegen het persoonlijk sentiment, zoals zich dat manifesteerde in de psychologisch-gekleurde poëzie van hun onmiddellijke

voorgangers, uit naam van het Instinct, of als men wil: de irrationele krachten in de mens. Deze irrationele krachten hangen nauw samen met de lichamelijke geconditioneerdheid van de mens en zijn fysiologische en puur zintuiglijke functies; maar aan de andere kant bestaat er ook een verborgen samenhang van deze irrationeelinstinctieve sfeer met de religieus-bovenzinnelijke of -buitenzinnelijke sfeer. Deze samenhang is niet zo paradoxaal als men op het eerste gezicht zou zeggen; wij kennen deze ook uit de geschriften van sommige mystici, waarin het zinnelijke en het buitenzinnelijke als het ware kortsluiting maken. En bovendien, is het niet het wezen van alle kunst dat zij het buitenzinnelijke vertolkt door middel van het zinnelijke, door middel van de zintuiglijke evidentie van klanken, kleuren en woorden? Maar in wat ik gemakshalve de traditionele poëzie zal noemen, is nu juist deze zintuiglijke grijpbaarheid van het woord verloren gegaan; het woord *verwijst* wel naar zintuiglijke gegevens, maar is zelf tot een abstractum vervluchtigd, een richtingwijzer zonder meer. En hetzelfde kan men zeggen van de relaties, die de woorden in het vers met elkaar aangaan. Het rijm b.v. was oorspronkelijk een paringsdaad van twee woordlichamen - vandaar dat men niet zonder reden van gepaarde rijmen, omarmende rijmen enz. spreekt -, het rijm had een *scheppende* functie in het vers; maar in de tegenwoordig gangbare poëzie is het ene rijm niets anders dan een dode richtingwijzer naar het volgende rijm. Wat de experimentelen nu trachten te doen, is de taal weer gewicht, weer zwaartekracht te geven, en wel door haar opnieuw te verankeren in haar zuiver lichamelijke oorsprong. Zij willen in het woord een geste, een uitdrukkingbeweging zien van de totale mens: geest, ziel en lichaam. Wanneer een experimenteel als Karel du Bois schrijft:

‘ergens tussen keel en mond de woorden die beschaamd verloren zijn’

of Hans Andreus:

'gejaagd worden en als wolven jagen achter de taal aan de tong uit de mond'

- dan blijkt hieruit wel duidelijk, hoezeer zij het woord als iets lichamelijks ervaren, als een 'ding' dat nog geheel ingebed ligt in de spraakfunctie, en dat de dichter eenvoudig met de tong moet achterhalen. Ik zou willen zeggen: waar het woord bij de traditionele dichter *weergave* van werkelijkheid is, is het bij de experimenteel *schepping* van werkelijkheid; het woord verwijst niet náár, maar is zèlf reeds werkelijkheid.

En zo ligt dan ook de betekenis van de experimentele poëzie niet zozeer in de *nieuwe* vormen, die zij brengt, en waarvan de meest levensvatbare weldra weer traditie zullen zijn, maar juist in haar *weg terug* naar de diepste wortels van de poëzie, naar de waarheid die in bijbelse terminologie luidt: 'in den beginne was het Woord'. Geprononceerder nog dan in het Oude Testament treft men dit besef van de werkelijkheid-scheppende kracht van het woord aan in de godsdiensten van het oude Egypte en Babylonië. In de voorstellingswereld van het oude Egypte wordt het woord, waaruit de wereld voortkomt, gesproken door de god van de *aarde* en de aardse vruchtbaarheid; we zien het woord hier dus als het ware uit de diepste lagen van de mens, uit de sfeer van het zuiver vegetatieve leven, oprijzen en successievelijk naar de sferen van het instinctieve leven, de ziel en de geest dóórdringen. En het is dan ook niet toevallig dat men bij vele experimentelen een voorstellingswereld aantreft, die soms een bijna verbijsterende overeenkomst vertoont met Oudegyptische teksten - zónder dat er van enige navolging sprake is. De verbinding van het woord met de aarde vinden wij b.v. duidelijk in de volgende regels van Guillaume van der Graft:

Maar als men de spade der taal  
diep in de aarde zou steken  
dan zou men de goden bereiken...

Nu betekent dit alles zeer zeker niet, zoals men het wel voorstelt, dat de experimentelen zich zouden 'afkeren' van de geest en het gevormde gevoelsleven ten gunste van het naakte instinct; zij verzetten zich alleen maar tegen de *alleenheerschappij* van geest en gevoel. Lucebert stelt de experimentele poëzie tot taak 'helder te noemen wat donker opkomt'; elke poëzie is tenslotte vormgeving, en dus 'verheldering'. Maar de traditie bestaat nu juist hierin dat men werkt met reeds gevormde begrippen, reeds gevormde methoden; men zet als het ware een legpuzzel in elkaar, waarvan de verschillende brokstukjes al kant en klaar liggen te wachten. Het experimentele gedicht daarentegen is een *proces*; de begrippen en methoden worden tijdens het proces zelf geboren, zij zijn niet a priori aanwezig, maar komen pas in de totaliteit van het gedicht tot klaarheid. Wanneer een traditioneel dichter over 'boezemrozen' spreekt, weet iedereen meteen waar hij het over heeft; het is een stukje legpuzzel, dat men overal kan invoegen en zonder moeite van het ene gedicht naar het andere overhevelen. Wanneer een modern dichter daarentegen het woord 'morgenrozenhout' gebruikt, dan wordt de zin daarvan pas duidelijk in de totaliteit van *dit bepaalde* gedicht; het is een term die in een ander gedicht eenvoudig niet te gebruiken is.

Elke experimentele revolutie in de literatuurgeschiedenis, zowel die van de Renaissance als die van de Romantiek en van de huidige experimentelen, is altijd een opstand geweest tegen de *versmalling* van de mens, die het gevolg is van een verstarde traditie. De experimenteel wil, om Lucebert aan te halen, 'de ruimte van het volledige leven

tot uitdrukking brengen'; en hij wil een poëzie die weer een actieve, *scheppende* functie kan vervullen in de nieuwe wereld, die wetenschap en techniek ontworpen hebben.

## Experimentele poëzie

Er worden op het ogenblik onder het begrip 'experimentele poëzie' eigenlijk op zijn minst twee verschillende, of elkaar althans slechts voor een deel overlappende, dingen verstaan. Vele lezers en critici doelen, wanneer zij het over 'experimenteel' hebben, op alle poëzie die niet volgens de traditionele regels van rijm, metrum en vaste strofenbouw geschreven is, of, in iets engere zin: poëzie waarin de waarden van klank en beeld tot op zekere hoogte die van inhoud en constructie domineren, waarin dus eigenlijk de *middelen* (klank, beeld) het *doel* (de levensbeschouwelijk 'boodschap', datgene wat de dichter eigenlijk wil zeggen) overheersen. In deze zin spreken de Amerikanen al enige tientallen jaren lang van 'experimental poetry', terwijl men in Europa tot dusver meestal de term 'avantgardistische poëzie', of ook wel eenvoudig 'la poésie moderne' gebruikte, al speelde het woord 'experiment' in de poëziebeschouwingen van de avantgardisten steeds een grote rol.

De andere betekenis van het begrip 'experimenteel' is veel beperkter. De term is in Nederland een zeven jaar geleden gelanceerd door een kleine groep Amsterdamse dichters, nl. Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar en Lucebert, die aansluiting zochten bij een internationale schildersgroep, die zich experimenteel noemde, en waartoe b.v. schilders als Karel Appel en Corneille behoorden. Deze groep streefde in de schilderkunst een bepaald soort 'directheid' na, waarbij de emoties zoveel mogelijk zonder tussenkomst van esthetische of rationele principes rechtstreeks op het doek gebracht werden, en waarbij



vooral de kindertekening in haar naïeve directheid ten voorbeeld werd gesteld (hetgeen natuurlijk niet wil zeggen dat zij probeerden kindertekeningen 'na te doen', evenmin als Lucebert probeert kindertaal 'na te doen'; het gaat er om, in het volle bezit van zijn technische vermogens, toch een zelfde directheid van expressie te verkrijgen). Hierin, al schilderen zij vaak - maar niet principieel - nonfiguratief, verschillen zij dus van de zuiver abstracte schilders, die hun composities doorgaans volgens bepaalde mathematische principes opbouwen en bij wie het decoratieve element een grote rol speelt. En iets dergelijks nu wilden Jan Elburg, Kouwenaar en Lucebert ook in de poëzie tot stand brengen.

Deze groep dichters, bij wie zich later anderen, zoals Simon Vinkenoog, Hans Andreus, Remco Campert en Sybren Polet aansloten, streefde een poëzie na, die weliswaar haar plaats vond in het bredere kader van de avantgarde in het algemeen, maar die daarin toch weer een eigen positie innam, een eigen 'klimaat' vertegenwoordigde - al vormden zij aan de andere kant ook weer niet een werkelijk 'gesloten' groep en zijn de gedichten van Remco Campert b.v. heel anders van aard dan die van Lucebert of Kouwenaar. Het gaat bij dit alles meer om accenten en beslissende nuances - ik kom daar straks meer in detail op terug - dan om duidelijk afgebakende grenzen. Vandaar dat men de term 'experimenteel' dan ook later in ruimere zin is gaan gebruiken, terwijl er tevens weer nieuwe termen bijkwamen, zoals 'atonaal' en 'de Vijftigers'. In zijn bloemlezing *Atonaal* bracht Simon Vinkenoog een keuze uit het werk van elf dichters bijeen, die zeker niet allen tot de experimentelen in bovengenoemde engere zin behoorden, terwijl de term 'de Vijftigers' daarentegen weer een poging doet om deze experimentelen-in-engere-zin opnieuw af te grenzen tegen de ruimere begrippen 'atonaal' (waaronder, zoals de term door Vinkenoog is gelanceerd, dus ook dichters als Koos Schuur, Hans Lodeizen en schrijver dezes vallen,

wier in *Atonaal* gebloemleesde verzen voor een deel lang vóór 1950 ontstonden) en 'experimenteel' in de zin waarin de Amerikanen en thans ook velen hier te lande het begrip gebruiken, en waarbij men ook dichters als Leo Vroman, Gerard Diels, Nes Tergast, J.B. Charles, Guillaume van der Graft als experimenteel aanduidt; hetgeen dan eigenlijk niets anders wil zeggen dan: 'niettraditioneel'.

Het klinkt misschien allemaal wat verwarrend, maar dit ligt nu eenmaal aan de begripsverwarring, die er ten aanzien van de hierboven gebezigde termen bestaat, en we moeten tenslotte eerst weten, waar wij het over hebben, voor we ergens over kunnen praten. Daarom zal ik dan nu in het vervolg de term 'experimenteel' uitsluitend gebruiken met betrekking tot de poëzie van de Vijftigersgroep (Lucebert, Kouwenaar, Elburg, Vinkenoog, Remco Campert, enz.), waarbij ik dan Leo Vroman, Hans Lodeizen en waarschijnlijk ook mijzelf als 'preexperimentelen' tot hun meest directe voorgangers zou kunnen rekenen, terwijl ik voor de niet-traditionele poëzie *in het algemeen* de term 'avantgarde' zou willen gebruiken.

Eigenlijk is deze avantgarde zo oud, dat zij zelf reeds bijna een traditie geworden is. Althans in landen als Frankrijk, Duitsland, Italië en Noord- en Zuid-Amerika; in het Nederlandse taalgebied is de klassieke traditie altijd zo sterk geweest dat de 'avantgarde-traditie', als ik het zo een beetje paradoxaal mag uitdrukken, tot dusver nooit veel voet aan de grond had gekregen en steeds een min of meer illegaal, ondergronds bestaan heeft geleid. Gezelle, wie het experimenteren sterk in het bloed zat, zou men hier als de eerste avantgardist kunnen beschouwen; niet zozeer omdat hij een aantal bijna geheel op de klank drijvende gedichten heeft geschreven, maar meer nog omdat hij zeer bewust met het taalmateriaal zelf geëxperimenteerd heeft, allerlei neologismen en nieuwvormingen geïntroduceerd en b.v. ook Engelse of

Duitse taalvormen, die hem expressief voorkwamen, vervlaamst (het is nl. volstrekt niet waar dat zijn vele taaleigenaardigheden zonder meer op het 'Westvlaams dialect' zijn terug te voeren). En hij gebruikte beelden, die reeds uitgesproken avantgardistisch aandoen, zoals b.v. in de laatste regels van *lam sol recedit*, waarin de ondergaande zon vergeleken wordt met een reuzengoudstuk, dat in de reuzenspaarpot van de zee valt:

Zoo heerlijk is 't, als of er zoude  
 een reuzenpenning, rood van goude,  
 den reuzenspaarpot vallen in  
 der slapengaande zeevorstin.

Na Gezelle verdwijnt dit experimenterende element echter weer uit de poëzie, om later weer in Noord-Nederland terug te keren bij Gorter; daarna is er een nieuwe eclips, tot de eerste wereldoorlog en de jaren kort daarna: de tijd van de *Stijl*-groep van Theo van Doesburg (die als dichter-experimentator onder de naam I.K. Bonset schreef), van Paul van Ostaïjen in Vlaanderen en Marsman en Jan Engelman in Nederland - waarna het avantgardisme opnieuw 'ondergronds' wordt; voor zover het dan ooit helemáál bovengronds is geweest, want het is typerend dat de literatuurgeschiedenissen deze poëzie nog altijd als 'curiositeit' behandelen - wanneer zij haar überhaupt behandelen: de *Stijl*-groep b.v. wordt stelselmatig verzwegen - en niet als wat zij in wezen is: een nieuwe poëzie. In Frankrijk daarentegen, waar het avantgardisme met Rimbaud en Lautréamont zijn eigenlijke bakermat vindt, bestaat er een continuë avantgardistische beweging, die weliswaar herhaaldelijk verandert van richting, maar niettemin dezelfde doelstellingen blijft nastreven, nl. wat Rimbaud noemde de 'alchemie van het Woord', waarbij het 'goud' van de Waarheid niet wordt gezocht in abstracte principes of ideeën, of ook abstraheerbare gevoelswaarden (die de

dichter dan in woorden 'vertolkt'), maar in het taalmateriaal zelf, hetgeen dus een experimenteren met klanken en beelden meebrengt, waaruit op een of andere manier een 'waarheid' zou moeten voortkomen.

Wanneer ik nu om te beginnen de experimentelen in dit kader van de avantgarde plaats, welks wortels dus tot in de vorige eeuw terugreiken, dan wil ik daarmee niet zeggen dat zij alleen maar experimenten van vroeger herhalen, en evenmin dat 'alles ist schon dada gewesen', zoals een criticus enige tijd geleden schreef. Wanneer ik hen beschouw als de voorlopig laatste loot aan de avantgardistische stam, dan wil ik daarmee niet zeggen dat hun poëzie niet weer een eigen karakter heeft, dat het duidelijk onderscheidt van het avantgardisme van b.v. Paul van Ostaijen. In grote trekken kan men zeggen dat de huidige experimentele poëzie minder theoretisch bezwaard is, minder beredeneerd, hetgeen duidelijk hieruit blijkt dat de experimentelen weinig met programma's en manifesten hebben gewerkt en theoretische beschouwingen vrijwel ontbreken. En ook, wanneer men de expressionistische klankgedichten van iemand als Paul van Ostaijen of Jan Engelmans *Vera Janacopoulos* vergelijkt met soortgelijke, bijna geheel op de klank opgebouwde gedichten van Lucebert, dan blijkt bij de oudere avantgardisten de *schoonheid*, het muzikale effect, nog sterk op de voorgrond te staan, terwijl een gedicht als *Hu we wie* van Lucebert (uit: *De Amsterdamse school*) geheel andere effecten nastreeft, waarbij, evenals bij de experimentele schilders, de directe emotie, ongelouterd door schoonheidsoverwegingen, voorop staat. Ik plaats hieronder de eerste regels van *Vera Janacopoulos* naast een fragment uit *Hu we wie*, waaruit het verschil, dunkt mij, duidelijk genoeg naar voren komt:

Engelman:

Ambrosia, wat vloeit mij aan?  
uw schedelveld is koeler maan  
en alle appels blozen

de klankgazelle die ik vond  
hoe zoete zoele kindermond  
van zeeschuim en van rozen

Lucebert:

Vol van keel de o-koek de ochtendslagen heet  
omhullunduw de ahha hoevenans en fijnproevers dixie  
Die door de schriek snelt  
De stiller stilt en  
Elkepas en mijmenij ijsnast toeta de brouhaha  
Koeterkijkt en koopt

Scheert met de pes de pana de nieketan  
OESA  
De hoot doopt schrijlings met de spiescheil

Merkwaardig is, dat er in de cantilene van Engelman wel sprake is van een 'kindermond', als een soort ideaal, maar dat zijn gedicht overigens niets kinderlijks heeft, terwijl Lucebert een stap verder gaat en als het ware dóór de onbewuste taalwijsheid van de kindermond héén tracht te dichten.

Maar alvorens de experimentelen nader onder de loupe te nemen, zou ik nog iets meer willen zeggen over de avantgardistische stroming in het algemeen, omdat pas tegen deze algemene achtergrond de experimentelen hun eigen reliëf krijgen. Wanneer wij de avantgardistische poëzie in de ruimste zin, dus de niet-traditionele poëzie bekijken, dan vallen ons, in vergelijking met de traditionele poëzie, direct een paar dingen op. In de eerste plaats het vrijere ritme; in de tweede plaats het experimenteren met klanken; en in de derde plaats de gewaagde beeldspraak.

Nu geloof ik, dat wij al deze dingen in verband kunnen brengen met de verandering, die de industriële revolutie in de geest van de mensen heeft teweeggebracht. De

machine immers heeft aan onze tijd een geheel ander tempo gegeven; ik bedoel niet alleen dat wij ons sneller kunnen verplaatsen enz., maar vooral ook dat ons leven van thans in veel sterker mate dan ooit te voren is uitgeleverd aan een mechanische maatslag. Het op elkaar botsen van ratio en gevoel, van mechanisering en organische spontaneïteit is altijd een kenmerk van de menselijke psyche geweest; een op elkaar botsen dat zich in de poëzie weerspiegeld heeft in het interne conflict van metrum en ritme, van de natuurlijke stembeweging van het ritme en de mechanische van het metrum. Zolang deze botsing in de poëzie kon worden gesublimeerd tot een esthetisch spel, ging alles goed en kon er een evenwichtige poëzie bestaan volgens bepaalde tradities en normen, net zoals de vóór-industriële maatschappij was opgebouwd volgens bepaalde, afgegrensde maatschappelijke standen.

Maar de industriële revolutie, die gemaakt heeft dat het mechanische principe in veel sterker mate deel is geworden van ons dagelijks leven, heeft dan ook tot gevolg dat het spel tussen ritme en metrum *ernst* is geworden; het metrum, de regelmaat, wordt meer dan vroeger als *vijand* gevoeld, als een bedreiging. Vandaar de doorbreking van het metrum en de vaste, gemechaniseerde strofenbouw. Er is een soort opstand ontstaan van het ritme, d.w.z. de directe, ongeciviliseerde menselijke stem tegen de etiquette van de formele regels, die tot dusver in de poëzie hadden gegolden; een proces dat in de maatschappij zijn parallel vindt in het ontstaan van de moderne democratieën, die immers ook op een omverwerping van het oude standensysteem, de oude maatschappelijke 'bouw' met zijn starre sociale etiquette berusten.

In verband hiermee is ook de positie van de dichter anders geworden dan vroeger. Hij voelt zich niet meer - of niet meer uitsluitend - de uitbeelder van schoonheid, maar omdat hij als dichter de dreiging van de gemecha-

niseerde mens sterker voelt dan anderen, krijgt hij, of hij wil of niet, de rol opgedrongen van een soort profeet of psychiater van zijn tijd. In zekere zin zijn de dichters dat altijd geweest; het is niet voor niets dat de drama's van Aeschylus, Sofokles, Shakespeare, Dante en Goethe nog steeds tot de handboeken van ieder psycholoog of psychiater behoren. Maar anders dan Sofokles of Shakespeare, die zich met de psychologie van de mens in het algemeen bezighielden, dus met de tijdeloze psychologie van de mens, voelt de hedendaagse dichter zich, en de mensheid in het algemeen, door een zeer speciaal gevaar bedreigd, namelijk de mechanisatie van de menselijke psyche. Hij heeft steeds sterker het gevoel dat het tegenwoordig gaat om het zijn of niet zijn van de mens, niet zozeer uiterlijk, dat bijvoorbeeld de mensheid zichzelf door de waterstofbom zou vernietigen: nee, de innerlijke, de psychische vernietiging van de mens acht hij het grootste gevaar.

Het is daarom niet zo als het wel voorgesteld wordt: dat de moderne dichter zich in een esoterische taal, die niemand begrijpt, van de mensheid tracht af te zonderen, maar integendeel: meer dan ooit is hij er op uit de mensen rechtstreeks te bereiken, hen te waarschuwen en hun een boodschap te brengen. Maar radio en pers en de algemene mechanisatie van ons leven hebben de lezer nu eenmaal zo zeer afgestompt dat de dichter hem via een zorgvuldig opgebouwd vers zoals bijv. het klassieke sonnet, waarin een bepaalde wijsgerige gedachte stap voor stap wordt ontwikkeld, niet meer bereiken kan. De mensen kunnen niet meer luisteren, maar de dichter wil nu eenmaal per se gehoord worden, en daarom moet hij zijn toevlucht nemen tot een soort shock-therapie. Anders dan het zorgvuldig opgebouwde klassieke gedicht bestaat het moderne gedicht dan ook uit een reeks notities, die dezelfde functie hebben als in de krant de headlines. En zoals de headlines steeds korter en elliptischer worden - u hoeft maar een krant van vijftig jaar

geleden met een hedendaagse krant te vergelijken - zo ook de notities waar het moderne gedicht uit bestaat. Baudelaire beschrijft een zonsondergang nog als volgt:

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige,

terwijl een avantgardistisch dichter als Aimé Césaire kortweg zegt:

Soleil cou coupé.

En met een enkel woord als 'bloedleeuwerik' zegt Achterberg in samengedrongen vorm net zoveel als waarvoor een klassiek dichter misschien een heel sonnet had nodig gehad. De avantgardistische dichter is niet bewust duister, maar hij wil de lezer choqueren en hem zo tot nadenken brengen (en trouwens, over duisterheid gesproken: een lezer, gewend aan de breedsprakige krantenkoppen van een vijftig jaar geleden, zou met een hedendaagse krant ook de grootste moeite hebben; het is eenvoudig een kwestie van gewenning). Ik geloof dat dit agressieve karakter van de moderne poëzie een poëtische noodzaak is; het gaat er de moderne dichter niet zozeer om, iets moois te maken, maar de mensen ergens te raken. De functie van het klassieke metrum, het klassieke rijm was, de lezer in een soort hypnotische toestand te brengen, die hem dan ontvankelijker maakte voor bepaalde waarheden van bovenzinnelijke of irrationele aard. Maar de lezers van vandaag *zijn* al voortdurend in trance, van 's ochtends tot 's avonds worden zij door het luide misbaar van kranten, radio's en andere propagandainstrumenten in trance gebracht, en wat de moderne dichter daarom wil, is juist ze *uit* hun trance te halen en met zichzelf te confronteren.

Hiermee is nog slechts één facet van de avantgardistische poëzie genoemd, een facet dat echter juist bij de experimentelen vaak zeer sterk naar voren treedt; het



is daarom onjuist, deze 'shocktherapie' te verwarren met het oppervlakkige 'épater le bourgeois'. Een ander belangrijk punt is de relatieve en soms absolute verzelfstandiging van de klank en het beeld, die reeds bij de latere Paul van Ostaijen zeer opvallend is: men denke aan een bekend versje als *Berceuse presque nègre*:

De sjimpansee doet niet mee  
 Waarom doet de sjimpansee niet mee  
 De sjimpansee  
 is  
 ziek van de zee  
 Er gaat zoveel water in de zee  
 Meent de sjimpansee

waarin het beeld van de sjimpansee, die ziek van de zee is, en daarom niet meedoet (waaraan niet mee?) in geen enkele metaforische verhouding meer staat tot een bepaalde realiteit. Maar ook dit komt bij de experimentelen veel sterker en, zou ik willen zeggen, principiëler naar voren. Niet voor niets beschouwt Lucebert dan ook in de volgende regels de voorgaande avantgardistische poëzie als aanloopjes tot wat bij de experimentele (of 'proefondervindelijke') poëzie tot een meer samenhangend wereldontwerp wordt:

de tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij  
 daarom de proefondervindelijke poëzie is een zee  
 aan de mond van al die rivieren  
 die wij eens namen gaven als  
 dada...

Ik sprak van een meer samenhangend wereldontwerp, en bedoelde daarmee dat het experiment hier geen experiment-om-het-experiment meer is, geen leeg avontuur, maar het begin van de kolonisatie van een nieuwe poëtische ruimte. Indirect kan men een bewijs voor de

authenticiteit van deze nieuwe ruimte, deze nieuwe verbeeldingswereld, vinden in de treffende overeenkomst, die zij vertoont met de nieuwe fysische ruimte, zoals die sedert Einstein door de natuurwetenschap ontworpen is. Deze nieuwe fysische ruimte en de processen, die er zich in afspelen, zijn nog slechts uit te drukken in wiskundige symbolen, maar niet meer *aanschouwelijk* te maken, en de natuurkundigen werken meer en meer met functies in plaats van realiteiten. En hetzelfde vinden wij in de avantgardistische, en met name de experimentele poëzie; het beeld is hier een functie van het gedicht, maar verwijst niet meer rechtstreeks naar een realiteit buiten het gedicht, zoals met de klassieke metafoer het geval was. De nieuwe poëtische ruimte wordt niet aangeduid door de beelden zelf, maar in het *arrangement* van de beelden, de spanning *tussen* de beelden; de poëzie beeldt geen realiteiten uit, maar spanningen - zoals ook de fysica de materie in energie verkeerd heeft. Wanneer b.v. Hoornik in een gedicht zegt: 'Ik ben de vogelman', dan vergelijkt hij zich met een vogel en verwijst dus naar een tastbare realiteit; wanneer Lucebert echter schrijft:

Ik ben een keizerpijpje  
 En geef niet 7 maar sla 8  
 Sla 8 erover in de slaap  
 Nu en in het uur van mijn dood

dan verwijst hij noch naar een keizer, noch naar een pijpje, noch naar iets anders, maar drukt alleen een bepaalde spanning uit, een energetische, dynamische, geen statische waarheid, geen 'idee'.

De paradox van de experimentele poëzie is daarom, dat de toenemende aandacht voor het *beeld* uiteindelijk resulteert in een *onaanschouwelijke* poëtische ruimte. Deze onaanschouwelijkheid hangt ook samen met een ander kenmerk van de experimentele poëzie, een ken-

merk dat, in tegenstelling tot de vorige punten, die wij ook bij de avantgardisten in het algemeen reeds vertegenwoordigd vonden, wel als specifiek experimenteel mag gelden, nl. het streven naar zintuiglijke directheid, naar wat Lucebert noemt: 'het lichamenlijk gedicht'. Met zintuiglijke directheid bedoel ik dan een accentverschuiving naar die zintuigen, die, anders dan het oog, nog sterk met de lichaamsfuncties verbonden zijn, zoals reuk, gehoor en in het bijzonder de tastzin. De taal zelf wordt lichamenlijk ervaren, niet als 'uitdrukking' van een idee, maar als lichamenlijke geste, als uitdrukkings*beweging* (we vinden hier weer het energetische, dynamische tegenover het statische van de 'idee'). Zo dicht Hans Andreus:

Gejaagd worden en als wolven jagen  
achter de taal aan de tong uit de mond.

Het zou mij in dit bestek te ver voeren, deze 'lichamenlijkheid' van het experimentele gedicht in al haar aspecten te belichten, maar het is duidelijk dat waar het accent van het oog als poëtisch kennisorgaan is verschoven naar andere zintuigen - vooral de *hand* speelt een grote rol in de experimentele poëzie -, deze poëzie door de lezer ook niet aanschouwelijk ervaren kan worden zoals met de traditionele poëzie het geval is, waarvan de poëtische werking berust op een min of meer harmonisch samengaan van beeld, taalmelodie en rationele inhoud.

Het lezen van experimentele gedichten vereist een geestelijke 'omstelling' van de lezer, een omstelling echter, die niet zo moeilijk is als men vaak wil doen voorkomen: wanneer u één gedicht van Lucebert leest, begrijpt u er misschien niets van (al is dit alles ook weer een kwestie vandomering: er zijn zeker gedichten bij, die iedereen onmiddellijk zullen aanspreken), maar wanneer u er vijftig hebt gelezen, zal hij u ongetwijfeld iets beginnen te zeggen en zal hij die nieuwe poëtische ruimte, die hij

zelf noemt 'de ruimte van het volledige leven', voor u tastbaar weten te maken. En daar gaat het tenslotte om; een gedicht van Bloem is au fond ook niet helemaal te 'begrijpen', dat wil zeggen: het *doet* de lezer juist iets *in zoverre* het verstandelijk niet te begrijpen is; wat hij er van begrijpt is nu juist niet het wezen van een gedicht. En een gedicht moet u iets *doen*, niet iets vertellen.

## **Leren dichten, leren fietsen**

## Leren dichten, leren fietsen

### ***Over Paul van Ostaijen. (januari 1953)***

Wanneer men kritieken of beschouwingen over de jongste Vlaamse en Nederlandse dichtkunst leest, stuit men vroeg of laat onvermijdelijk op de naam van Paul van Ostaijen. In werkelijkheid is de rechtstreekse invloed van Van Ostaijen op de als 'experimenteel' aangeduide jongerenpoëzie waarschijnlijk niet zo groot als oudere critici, die zich door de oppervlakkige overeenkomst van het vrijere taalgebruik laten verblinden, wel menen (enkele uitzonderingen, zoals de vroege poëzie van Andreus, daargelaten); buitenlandse voorbeelden hebben een aanzienlijk groter invloed gehad. Wèl echter kan men zeggen dat ná de ontdekking van de moderne Franse en Amerikaanse poëzie Paul van Ostaijen als een katalysator gefungeerd heeft, die de verbinding tot stand bracht tussen de buitenlandse voorbeelden en de mogelijkheden van de Nederlandse taal. Als zodanig is Van Ostaijen tevens in zekere zin de auctor intellectualis van de actieve en gelijkgerichte samenwerking tussen de jonge Vlaamse en Nederlandse schrijvers, zoals die tot uiting komt in tijdschriften als *Podium* en *Tijd en Mens*.

Van de hernieuwde belangstelling in Paul van Ostaijen en alweer van de vruchtbare samenwerking tussen noord en zuid, die deze dichterfiguur vijfentwintig jaar na zijn dood tot stand heeft weten te brengen, getuigt ook het verschijnen van zijn *Verzameld Werk*, een gezamenlijke uitgave van De Sikkel (België) en Daamen N.V. en G.A. van Oorschot (Nederland), waarbij de tekst verzorgd is door de noorderling G. Borgers, redacteur van het bovengenoemde tijdschrift *Podium*. Het hele werk

zal uit vier delen bestaan, waarvan de eerste twee, die de poëzie bevatten, inmiddels verschenen zijn.

Het is een zeldzaam mooie uitgave geworden, waarvoor iedere literatuurminnaar de uitgevers en de uiterst consciëntieuze tekstverzorger, alsook de boekverzorger Helmut Salden dankbaar mag zijn. Te meer ook omdat het werk van Van Ostaijen tot dusver tamelijk fragmentarisch bekend was, enerzijds doordat zijn indertijd in beperkte oplage verschenen bundels moeilijk verkrijgbaar geworden zijn, anderzijds doordat thans voor het eerst allerlei onuitgegeven werk gepubliceerd wordt, waardoor wij in de gelegenheid zijn, een zuiverder en breder beeld van Van Ostaijens ontwikkeling te krijgen.

Volgt men zijn dichtwerk van zijn eerste publicatie, *Music Hall*, via de hier in facsimile weergegeven *Feesten van Angst en Pijn* (een bundel die hij voor zijn vriend, de beeldhouwer Oscar Jespers, met de hand in verschillende inktkleuren geschreven heeft) en *Bezette Stad* tot zijn nagelaten gedichten, dan blijkt vooral de facsimile weergave van groot belang te zijn, omdat hierin duidelijker misschien dan elders een wezenlijk aspect van zijn poëtische ontwikkeling naar voren treedt. Van zijn eerste verzen af treft namelijk een fundamentele tweeslachtigheid, een intern conflict in zijn dichterschap, een tweeslachtigheid die hij pas in een aantal van zijn laatste verzen heeft weten te overwinnen: enerzijds een sterke intellectualistische (filosofische) inslag, anderzijds het streven naar een natuurlijke, spontane gevoelspoëzie.

In een van zijn vroege gedichten, 'Februarie', schrijft hij (over een dag die een eerste lente-adem over de stad doet gaan):

Een grote dag die de kristelijke liefde bezingt in een nog heidense roes.  
Als gister misschien schijnen bomen even dood. Maar  
de lucht is de milionaire trilling van leven daarond.

Geen winteravond meer, doch elk gerucht vergaat in een vreugde-echo.  
 Zo'n dwaas geluk kent een knaap die plots te zwemmen gevat heeft, of fiets te rijden.  
 Er is nog niets tastbaar veranderd. Dat is juist het grote van het genot.  
 Gister: alexandrijnen over wintermajesteit. En nu:  
 de lach van een volksjongen die van een vlondertje  
     het water invalt, - het goede, warme water, -  
 en daarom lacht.

In de laatste regels komt duidelijk het genoemde conflict naar voren: alexandrijnen (een typische *intellectuele* versvorm) tegenover 'de lach van een volksjongen'; daarnaast staan de antithesen kristelijke liefde - heidense roes, en dood - leven. Maar tevens wordt een methode genoemd om de tweeslachtigheid te overwinnen; let wel: een *methode*, een praktijk, geen theorie, geen metafysica - een methode die men de 'ambachtelijke' zou kunnen noemen. Want het 'dwaas geluk' van de eenheid der tegendelen, zoals hij die op deze februaridag beleeft, stelt hij gelijk met het geluksgevoel dat het beheersen van de een of andere *techniek*, zwemmen of fietsen, geeft. Deze technische vakbeheersing, het geluk van de moeiteloze vaardigheid (de muziek van Vivaldi!) is het die hem steeds als dichtelijk doel voor ogen heeft gestaan; en de stadia die hij daarbij doorlopen heeft zijn inderdaad te vergelijken met de stadia van het proces, dat zich bij het leren zwemmen of fietsen afspeelt. Ieder leerproces begint met een conflict tussen de 'plannende' geest en de 'spontaneïteit' van het lichaam (of de ongevormde emoties); daarna groeien spontaneïteit en planning trapsgewijs - via een aantal plateaus of voorlopige handelingseenheden - naar elkaar toe, totdat de definitieve eenheid van planning en spontaneïteit, d.w.z. het 'meesterschap', bereikt is. De *Feesten van Angst en Pijn* nu vormen een bijzonder goed voorbeeld van een van deze voorlopige



'plateaus' in de ontwikkeling van Paul van Ostaijens dichterschap: het handschrift als zodanig (dik of dun, groot of klein), de verschillende inktkleuren en het ritmisch-picturaal gebruik van de ruimte dienen hier duidelijk om de muzikale leemten van de op zichzelf te intellectualistisch-redenerende of puntsgewijs constaterende tekst te compenseren. Er is hier een voorlopig, maar in feite buiten-literair evenwicht gevonden; het is een kleed, maar de naden zijn nog zichtbaar: het is nog niet het 'kleed zonder naad' dat Van Ostaijen in *Het Sienjaal* als doel voor ogen stond, d.w.z. het vanzelfsprekende, argeloze meesterschap.

Heeft hij dit meesterschap in zijn laatste verzen bereikt? Ja en nee. Ongetwijfeld is er in de beste van zijn nagelaten verzen weinig van een naad te bespeuren; waar hij zijn intellectualistische kant in de richting van een speelse humor verzacht en de pathetiek van zijn sentiment naar de naïeve muzikaliteit van het volkslied, vinden deze twee facetten van zijn dichterschap elkaar in een vorm die volkomen gaaf aandoet, een vorm waarin het 'dwaze geluk' van de 'naadloze' vaardigheid tot werkelijkheid geworden is.

En toch blijft men de indruk houden dat ook dit plateau nog slechts een vóórlaatste plateau is; trouwens, niet voor niets heeft Van Ostaijen zelf deze laatste bundel enigszins ironiserend naar het pianoleerboek van Schmoll willen noemen. Men behoeft slechts het kafiaanse 'Alpejagerslied' (men vergelijk het met het kleine prozastuk van Kafka 'Die Begegnung') te lezen, of een uitspraak als:

ik  
de laatste katoliek  
de laatste gnostieker

om te beseffen dat het hem in werkelijkheid om méér gaat dan een muzikaal-esthetische virtuositeit. Van Ostaijen is in wezen mysticus, en alleen van daaruit is

zijn poëtische ontwikkeling te begrijpen, van daaruit ook zijn poëtische experimenten, die men in zekere zin als een soort exercitia spiritualia kan beschouwen. De natuurlijke, onopzettelijke vaardigheid die hij nastreeft heeft immers zelf reeds een diepere betekenis voor hem: zij is een, via het gedicht, 'bevrijden' van de 'gevangen éénheid' van doen en denken, lichaam en ziel.

Wie zijn leven zal weten te omscheppen, tot het geestelike kleed zal gesponnen zijn,  
het wonder van het kleed zonder naad,  
het kleed van het eigen begrijpen dat, over de aarde geleid,  
de kloof vult tussen de onwerkelijkheid van goed en kwaad,  
en al de naburige tweespalten toedekt;  
wie de gevangen éénheid bevrijdt ...

Niet echter in het abstract-filosofische traktaat moet deze verloren eenheid teruggewonnen worden, maar in de levende exercitiën van het creatieve proces. Het best kan men Van Ostaijens dichterschap nog verstaan, wanneer men zijn 'experimenten' dus als een soort yogaoefeningen beschouwt, die de geïnitieerde trapsgewijs, via een steeds vollediger beheersing van de materie, tot de opperste wijsheid moeten leiden.

## De actualiteit van Nijhoff

(1954)

In een lezing over eigen werk noemde Nijhoff eens, toen hij het terloops over Dante had, als de twee grote verdiensten van deze dichter: ten eerste, dat hij 'de oneindigheid, de van duizelende verten toeijlende verschijnselen' hun paniekverwekkend karakter had ontnomen door ze te bannen in woorden en beelden: 'En zo kan men zeggen, dat Dante de verlossende conditio sine qua non is van Copernicus en Galilei, en daarmee van de gehele moderne wereldbeschouwing'; ten tweede, dat hij als een der eersten niet meer in het Latijn schreef, maar in zijn eigen moedertaal.

Ik haal deze terloopse opmerkingen niet aan, omdat zij zo bijzonder origineel zouden zijn, maar omdat het mij plotseling trof, hoezeer Nijhoff hiermee tevens in zekere zin een karakteristiek gaf van zijn eigen dichterschap. Immers, ook van hem kan gezegd worden dat hij een tijdperk heeft afgesloten en daarmee een nieuwe wereld ontsloten, dat hij de 'oneindigheid', waarin de concrete wereld dreigde op te lossen - de mathematische oneindigheid van het onvoorstelbare getal, de poëtische oneindigheid van de ontastbare 'droom' - heeft bezworen door, in woorden en beelden, de verschijnselen terug te dringen binnen hun concrete grenzen (het verschijnsel van de 'omgekeerde oneindigheid', dat zich daarbij voordoeft, komt straks ter sprake) - daarmee de weg banend voor toekomstige dichterlijke Copernicussen en Galilei's -; en tevens dat hij een der eersten was die in zijn eigen moedertaal schreef en niet meer in het Latijn - dat wil zeggen: niet meer in het dichterlijk 'jargon', dat de

werkelijkheid versluiert achter een waas van traditionele formules, die ieder contact met het reële leven reeds lang verloren hebben. Hij her-ontdekte de autochtone creativiteit van het woord: 'Een gedicht bestaat uit woorden, niet uit gedachten', schreef hij eens - en gaf daarmee het parool aan de thans opkomende dichtergeneratie.

Want al hoort men de naam Nijhoff in kringen der jongeren, of althans in kringen der pur sang 'experimentelen', zelden noemen, het is, meen ik, een feit dat deze jongste dichtergeneratie in verscheidene zeer wezenlijke aspecten méér affiniteiten met Nijhoff vertoont dan de voorgaande generatie: die van de anecdotici en 'Criterium'-dichters, die zich toch min of meer expliciet op hem beriepen als de 'ontdekker der werkelijkheid', volgens de term van Ed. Hoornik. Of misschien moet ik het anders uitdrukken: ongetwijfeld zijn zowel de realisten-van-alledag als de zg. magische realisten door Nijhoff beïnvloed; maar in de eerste plaats: zijn 'realisme' - al dan niet 'magisch' -, zijn ont-dekking van de werkelijkheid, is voor Nijhoff zeker geen eindpunt geweest; daarvoor was hij te veel experimentator. Onder een andere pen dan de zijne wordt het 'magisch-realistisch' vers dan ook al gauw tot genre-stukje, tot maniertje; men meent poëtisch 'klaar' te zijn, wanneer men in een alledaags tafereel, in een bepaalde constellatie van alledaagse dingen, iets van een 'geheim' heeft weten te suggereren: de 'omgekeerde oneindigheid', waarvan ik zoëven sprak; niet de oneindigheid waarin de dingen oplossen, maar het 'oneindig' raadsel waarvoor de massieve concretie der dingen zelf ons plaatst. Legt men zich echter op deze suggestie van de raadselachtigheid der dingen poëtisch vast, dan blijft men nóg op de drempel van de nieuw-ontsloten werkelijkheid staan en heeft men de ene abstractie - de 'geur van hoger honing' uit het *Lied der dwaze bijen* - ingeruild voor een andere: die van een in zijn ongedifferentieerd-'magisch' karakter in laatste instantie even abstracte realiteit. Nijhoff ech-

ter doet reeds een stap verder: de werkelijkheid, zo suggereert hij in verscheidene van zijn latere gedichten, ontsluit zich in de ken-akte van het 'bloed', is dus differentiabel, neemt gestalte aan in relatie tot de mens die weet heeft van zijn lichaam, zijn aardgebondenheid; de dingen geven het geheim van hun concrete prijs aan hem die deel heeft aan wat 'aards en warm en zwanger' is (*Het Veer*).

Met andere woorden: slechts door de taal van het 'bloed', die van ons lichaam te leren verstaan, kunnen wij leren de taal der dingen te verstaan. En dit is een tweede punt, waarin hij van de zich op hem inspirerende magische (of: romantische) realisten verschilt: het besef dat de exploratie der nieuw-ontdekte werkelijkheid tevens een nieuwe verhouding tot de taal eist. Het is een verschil als in de schilderkunst tussen een Picasso, die, in zijn na-kubistische periode, doorgaans als 'surrealist' wordt aangeduid, en de schóól der surrealisten: Picasso dringt met een nieuwe schildertechnische taal in de werkelijkheid binnen; de school-surrealisten kunnen met hun traditionele vormtaal alleen het amorf-raadselachtige van de werkelijkheid onthullen, blijven dus vóór de poort van de werkelijkheid staan.

Nu wil ik niet beweren dat Nijhoff een daadwerkelijke taalvernieuwer is geweest in de zin b.v. waarin Achterberg dat is; taalzuiveraar is wellicht een juister definitie, maar dan: is 'zuiveren' in feite niet reeds vernieuwen? De picturale vernieuwing, die Braque en Picasso brachten, was immers in hoofdzaak zuivering, herontdekking van de wezenlijke, d.i. eigen-aardige, grondslagen van de schilderkunst. En bovendien: ik haalde hierboven reeds zijn uitspraak aan, dat het in de poëzie om woorden gaat, niet om gedachten; anders gezegd: dat het (dichterlijk) woord *geen instrument* is, geen neutraal uitdrukkingsmedium, maar een autonome, zelfwerkzame realiteit (vandaar dan ook de nadruk die Nijhoff pleegt te leggen op de 'innerlijke logica' van het gedicht).

Deze zelfwerkzaamheid van het woord nu, gekoppeld aan een 'lichamelijke' poëzie-theorie, zoals hij die in eerdergenoemde lezing - waarvan de tekst in het letterkundig maandblad *Maatstaf* 1, 4 gepubliceerd werd - op kwasi-nonchalante wijze ontwikkelde: het verschil tussen proza en poëzie verankerd in de fysiologische kringloop van de ademhaling - is het niet in die fanatieke gepreoccupeerdheid met de eigen 'persoonlijkheid' van het woord en de verhouding waarin het woord staat, enerzijds tot onszelf, anderzijds tot de buiten-realiteit, dat men Nijhoff met goed recht een baanbreker voor de 'experimentelen' kan noemen? Een Dante - een Johannes de Doper - voor komende generaties? Trouwens, het is bekend dat hij op het laatst van zijn leven een intense belangstelling voor het werk der experimentele jongeren aan de dag legde.

Eén diepgaand, maar niet wezenlijk verschil blijft er echter bestaan tussen Nijhoff en de meeste 'atonalen', om de inmiddels gangbaar geworden term van Simon Vinkenoog te gebruiken: hij is experimentator, zij zijn experimentelen. Hij experimenteert om zo te zeggen op wetenschappelijke basis, op grond van een uitgebreide kennis van de bestaande literatuur en van de methodiek van het experiment; zij experimenteren spontaanweg, via trial and error. Hij staat, als 'proefleider', buiten het experiment, zij zijn proefleider en proefpersoon in één. Hij, de overbewuste, dicht:

O zoontje in me, o woord ongeboren,  
O vleesloze, o kon ik u baren -

Zij, de experimentelen, sturen ongegeneerd reeksen natuurlijke kinderen de wereld in; hun woorden zijn vlees voor ze 't weten. Maar: van de psychologische geardheid van zijn dichterschap - dat zich zowel praktisch als kritisch uit - abstraherend, meen ik dat Nijhoff niet alléén een wegbereider voor de na-oorlogse dichtergene-

ratie is: hij is nog steeds de meester naar wie men met vrucht zal luisteren. Want zijn hartstocht voor het woord en zijn geheimen, gepaard aan zijn eruditie en lucide zelfkritiek, zijn intelligente, nimmer starre 'tucht' - ik ben ervan overtuigd dat poëzie pas daar zijn hoogste potentie bereikt waar hartstocht, eruditie en intelligentie samenwerken, en dat het deze eigenschappen zijn waardoor een figuur als Nijhoff niet alleen óók nu, maar misschien juist nu, van een dwingende actualiteit is.

## Over de dichter Nes Tergast

*(september 1953)*

Het geldt sedert lang als gemeenplaats dat Amsterdam het literaire centrum van Nederland vormt; Amsterdam, zo heet het, herbergt de meeste - en talentrijkste - schrijvers en dichters, Amsterdam is de broedplaats van alle literaire vernieuwingen. Nu gaat dit in zijn algemeenheid zeker niet op (Roland Holst, Achterberg en Vestdijk wonen niet in Amsterdam), maar wat de literaire politiek aangaat kan men Amsterdams centrale positie niet ontkennen. Het is alleen jammer dat men, door Amsterdam als 'de' stad der letterkundigen te beschouwen, het geheel eigen literaire klimaat van een stad als Den Haag bijvoorbeeld, waarop jarenlang Nijhoff, de 'prins der Nederlandse dichters', zijn stempel heeft gedrukt, dreigt te miskennen. Het karakter van Den Haag immers - kalmer, bedachtzamer, 'diplomatischer' (ook in de zin van: meer 'welopgevoed') - weerspiegelt zich op een zeer typische wijze in zijn letterkunde. Vergeleken met het meer intensieve en rumoerige literaire leven van Amsterdam mag dit wel eens een zekere indruk van 'achterlijkheid' geven; maar in feite is het dezelfde 'achterlijkheid', die een weekblad vertoont tegenover een dagblad: het weekblad brengt niet het allerlaatste, nog onverwerkte nieuws - maar wat het wèl brengt is meer betrouwbaar en gefundeerd nieuws, nieuws in wijder perspectief. Een dichter als Nijhoff is in poëtici nooit een revolutionair van de voorste barricades geweest; wat niet wegneemt dat hij zich in zijn werk herhaaldelijk 'gemoderniseerd' heeft, maar steeds op een uiterst doordachte en welgefundeerde wijze - waardoor hij steeds



opnieuw invloed wist te winnen op jongeren, die zich al veel 'verder' hadden gewaand.

Ook zijn werkwijze druist tegen de nerveuze haast van de-revolutie-van-de-dag in; hij werkte, zoals bekend, uiterst langzaam en consciëntieus, zozeer zelfs dat hij van zichzelf zei dat hij 'niet dichten kon', hetgeen natuurlijk een typische diplomatenopmerking is. Het is in deze beide aspecten, die geheel in overeenstemming zijn met het 'klimaat' van een stad als Den Haag, dat ook een ander Haags dichter, Nes Tergast, sterke verwantschap met hem vertoont.

Dit lijkt misschien een wat vreemde bewering; slaat men immers Tergasts laatste bundel *Deliria* op, dan is meestal de eerste indruk dat men te maken heeft met poëzie uit de school der 'experimentelen'. Niets is echter minder waar en het is een vergissing te menen dat alles experimenteel is, wat uit de maat loopt. In de eerste plaats: gaat men de ontwikkeling van de poëzie van Tergast na, zoals die zich weerspiegelt in de drie bundeltjes die er van hem in de loop der jaren verschenen zijn - *Glas en Schaduw*, 1940; *Het Moederland*, 1949; *Deliria*, 1951 -, dan blijkt het woord- en beeldgebruik van zijn laatste bundel geheel organisch, zij het in voortdurend assimilatief contact met nieuwere Franse en Amerikaanse dichters, uit zijn vroegere poëzie gegroeid te zijn. Uit het werk van Tergast spreekt dan ook in veel sterker mate dan bij de experimentele dichters het geval is, een rijpe, volgroeide persoonlijkheid - en dit is wat ik bedoelde toen ik hem in dit opzicht met Nijhoff vergeleek: de poëtische vernieuwing, die hij brengt, is, evenals de metamorfoses die Nijhoff zijn poëzie deed ondergaan, hecht en solide verankerd in een brede poëtische eruditie. En de tweede overeenkomst met Nijhoff ligt hierin, dat ook Tergast dezelfde scrupuleuze wijze van werken heeft, dat ook bij hem elke regel, elk woord verantwoord en doordacht is. Dóór-dacht, niet be-dacht (al valt het niet te ontkennen dat de dichter een enkele keer aan dit

gevaar ten offer valt); dat wil zeggen dat de spontaneïteit van de creatieve geest weliswaar primair is - hetgeen de authenticiteit, de overtuigingskracht van zijn beelden garandeert -, maar dat het de kritische geest is, die de zich chaotisch uit het onderbewuste naar voren dringende beelden transparant maakt als integrerende bestanddelen van het vers-organisme. Om een eenvoudig voorbeeld te noemen: menig modern dichter zou in zijn schik zijn, wanneer hij een beeld als het volgende geproduceerd had:

De zon stond sterk als een ontstoken wrat  
In het heelal van een handpalm.

Het is een wat excentriek, maar origineel en bruikbaar beeld, dat zijn plaats bijvoorbeeld zou kunnen vinden in een gedicht, dat een warme zomermiddag beschrijft. Dóór-dacht wordt het beeld echter pas, wanneer het, zoals bij Tergast, de natuurervaring van de dichter weergeeft bij de dood van zijn vriend Chabot; 'het heelal van een handpalm' suggereert enerzijds de wereld zoals die door Chabot ontworpen is: Chabot was immers schilder, *hand*-werker; anderzijds, voor de dichter-vriend, een door het smartelijk verlies plotseling 'krimpen' van het heelal tot de benauwende engte van een gekromde hand - een 'verdichting', zoals Freud het zou noemen, van associaties, die hier bijzonder suggestief werkt.

Het is ook deze rustige zekerheid, waarmee Tergast zijn beelden plaatst, die zijn soms zeer 'gewaagd' schijnende poëzie van die der experimentelen onderscheidt. De experimentelen dichten om zo te zeggen van een nulpunt uit; het is de innerlijke logica van het gedicht in statu nascendi die hen van beeld tot beeld, van verstechnische vondst tot verstechnische vondst drijft; zij vinden al dichtende hun gedicht uit (en hun techniek), en wat zij te zeggen hebben is vaak een functie van het gedicht eerder dan van een vastomlijnde, vooropgezette levensbeschouwing. In zekere zin kan men dit natuurlijk van

ieder dichten zeggen; dichten is nu eenmaal iets anders dan discursief denken, en het samenspel van beeld, melodie en gedachte is van zeer complexe aard. Het gaat mij hier echter meer om een kwestie van accent, en dan krijgt men de indruk dat de verzen van Tergast naar inhoud en prosodie in veel sterkere mate met een concreet, i.c. moraliserend, doel voor ogen geschreven zijn; zijn 'vondsten' worden niet al dichtende 'uitgevonden', maar: hij heeft een verbeterde levenshouding, die zich niet van zijn stuk laat brengen, en beschikt, om deze zo overtuigend mogelijk te verwoorden, over een uitgebreid arsenaal van prosodische mogelijkheden, waaruit hij op de juiste momenten weet te putten (men moet zich dit overigens niet te cerebraal voorstellen: een bepaalde levenshouding schept bepaalde plastische en prosodische disposities, die zich op het gewenste ogenblik 'vanzelf' actualiseren).

In zijn eerste bundel, *Glas en Schaduw*, is hij trouwens zelf nog in hoge mate een gevangene van het primaire gedicht; men krijgt in deze eerste, surrealistisch-geïnspireerde verzen de indruk dat hij soms in zijn eigen machinerie, in de in elkaar grijpende tandraden van verbeelding en rijmschema verward raakt. In deze versificatorische verwarring weerspiegelt zich natuurlijk een existentiële verwarring; zoals hij het in deze bundel uitdrukt:

Ik raak verdwaald in late straten  
 en iedere straat verwordt tot kruis:  
 in ieder raam staat een mismaakt  
 persoon te zoeken naar zijn huis.

Uit de laatste twee regels blijkt dat hij deze verwarring niet alleen als een persoonlijke aangelegenheid ziet, maar als een algemene ziekte van de bestaande maatschappij. Deze maatschappijkritiek gaat in zijn laatste bundel *Deliria* een overheersende rol spelen, alleen: dan is het niet meer een in zichzelf verdwaalde, maar een zelfver-

zekerd man, die ronduit en moedig, vanuit een diepe innerlijke overtuiging, zijn banvloeken naar de maatschappij en de gelijkgeschakelde eenheidsmens, het 'Gewaterpast Bestaan' slingert. Voor het echter zover is, moet de dichter een geestelijke loutering ondergaan, waarvan men de neerslag vindt in *Het Moederland*, zijn tweede bundel.

In het gedicht uit zijn eerste bundel, dat de kenmerkende titel 'De Verlorenen' draagt, staan de volgende regels:

Wij tasten blind en met verstijfde handen,  
met stilstaand bloed waarin de Poolnacht schreit,  
en kloppen aan gescheurde gletscherwanden.  
Een verre pinguin roept: er is geen eind.

Maar kan een dichter zeggen, is het in overeenstemming met het wezen van de dichtkunst om in wanhoop tot de conclusie te komen: er is geen eind? Hoop en poëzie zijn onverbreekelijk met elkaar verbonden (*Deliria*: 'Er is tijd voor hoop, / Hoop op dracht van kan en geen verblijf in moet' - want voor de dichter is er geen 'moet', de dichter is juist degenen die altijd weer nieuwe mogelijkheden weet open te leggen), en in een volgend vers spreekt hij dan ook met zelfkennis van 'de dichter en zijn slecht geweten'. En hij zoekt uit de koude poolnacht, waarin hij verdwaald is - de bundel staat vol beelden aan ijs, glas, witheid, koude enz. ontleend - de weg terug naar de felheid en zuiverheid van zijn tropische jeugdijaren.

Het is opmerkelijk dat *Het Moederland* veel rustiger, evenwichtiger en klaarder - klassieker zou men bijna zeggen - geschreven is, terwijl de weelderige beeldspraak hier volkomen functioneel en overtuigend is. Men vergelijk de boven aangehaalde strofe (met de wat dwaas aandoende pinguin) met de volgende regels uit *Het Moederland*:

De rode zon, naar Allah's kuren,  
 Smolt tot een blank metaal waaruit  
 De dag de gladde schubben schuurde  
 Van sawah's in het morgenlicht.

In het opnieuw, maar nu als volwassene met rijpere ervaring, doorleven van zijn jeugdijaren in de rijke, fonkelende (de aan het poolnacht-complex ontleende beelden maken plaats voor die van diverse edelgesteenten) Indische natuur, waarin hij opgegroeid is, hervindt hij zichzelf, hervindt hij wat hij later eens noemt het 'merg' onder de verwarring des vleses. En hiermee de drie pijlers, waarop zijn herwonnen zekerheid voortaan steunen zal, en die tevens het hechte bastion vormen, van waar uit hij tegen de bestaande maatschappij te velde trekt: de Liefde, de Eenzaamheid, de Vrijheid.

In de krachtige, soms verbeterde verzen van *Deliria* uit zich een man die weet wat hij wil, ook in poëtici. Zelfs waar hij zich laat beïnvloeden door Prévert (zoals b.v. heel duidelijk in een gedicht als 'Het Kind') of waar hij bepaalde verstechnische trucjes van de Amerikaan E.E. Cummings overneemt, weet hij toch volkomen zichzelf te blijven. Wat b.v. bij Cummings alleen Spielereien zijn (een Amerikaans criticus definieerde onlangs de poëzie van Cummings als 'technique as joy'), wordt bij Tergast doorgaans volkomen logisch in de gang van zijn gedicht opgenomen. Wanneer hij schrijft:

Het hart op alcohol en geen ontsteltenis,  
 Geen eerbied voor, geen deernis met, en al voorbij  
 Die winkelruit slagzij van wordt uit nood van is.  
 En gij en ik in een ternauwernood van wij.

of elders:

Nu de van der liefde loosheid is

- dan zijn dit bij hem niet zomaar taalkundige grapjes,

zoals bij Cummings het geval geweest zou zijn: ritme en klank liggen harmonisch ingebed in de dichtelijke 'toon' die Tergast eigen is. Ook het principe van de verwisselbaarheid der grammaticale categorieën ('het eens kind'; 'de ergens diepte'; 'zo zon zo chrysopraas het water'; 'de nietteminne stenen'), op zichzelf niet nieuw, maar eerder toch eigenlijk alleen als vrijblijvend experiment toegepast, doet bij Tergast, wanneer men de hartslag van zijn poëzie eenmaal heeft leren beluisteren, volmaakt natuurlijk aan.

De verzen uit *Deliria* zijn vaak van een nietzscheaanse allure, qua stijl, qua toon en ook qua inhoud. De eigenlijke zondenval ligt volgens de dichter hierin dat de mens zijn kostbaarste bezit: zijn Eenzaamheid, heeft 'verkwanseld' voor een goedkope verlossingsreligie, voor een god die zich over zijn wonden ontfermde:

Ik zal uw wonden tot mij nemen. - En hij,  
De mens, Deliria, de mens  
Sloeg toe en voelde geen verraad, zelfs niet  
Toen bij de handslag bleek dat hem  
Die sprak met de stem van een god  
De knokels een voor een verlieten.  
De mensen weten niet, Deliria, dat zonder eenzaamheid  
Het ideaal ontbindt tot voedsel voor hyena's;

Uit naam van die fundamentele eenzaamheid komt hij dan ook op echt nietzscheaanse wijze in opstand tegen de massificatie en de moderne kuddemens:

Wij luisteren  
Maar horen enkel het geblaas  
Van schapen en zachtmoedige leprozen,  
Boven de misthoorns der eenzaamheid uit het geblaas  
Van schapen en zachtmoedige leprozen,  
Gekraald in een vooruitgangsromantiek.

en tegen de 'schijngestalten van het leven', tegen de atmosfeer van valse leuzen waarin wij ademen:

En in het neen van ja vermenigvuldigen de raven  
Zich als konijnen.

Op zichzelf is deze rebellie niet nieuw; soortgelijke protesten tegen de tijd treffen wij bij talrijke dichters aan. Echter zelden in zulk een krachtige, mannelijke en overtuigende taal, zelden zo 'uit één stuk'. Wat Tergast in deze bundel bereikt heeft, is datgene waar de meeste moderne dichters vergeefs naar streven: een sonore, beeldrijke poëzie, die gebruik maakt van alle technische verworvenheden van de laatste vijftig jaar, zonder nochtans de indruk van 'lapwerk' te maken; een filosofische, moraliserende poëzie, die niettemin van de grootste lyrische directheid is.

## Aan de wieg van een 'Nieuwe Poëzie'

### ***De Windroos; de 'historische instelling'. (Voorjaar 1950).***

De nieuwe poëziewerks *De Windroos*, die onder redactie van Ad den Besten bij de U.M. Holland verschijnt en die bedoeld is 'als een poging tot overbrugging van de culturele impasse, waarin wij ons de laatste jaren bevinden en die het onder meer aan onze jonge auteurs buitengewoon moeilijk maakt, aan bod te komen' *kan* inderdaad een zeer belangrijke bijdrage tot een herleving van de Nederlandse poëzie betekenen en het is dan ook een uiterst verantwoordelijke taak, die de redacteur van deze reeks op zich genomen heeft. Wij leven op het ogenblik, zoals men al eerder heeft opgemerkt, in het 'Tijdperk der Verzamelde Werken': en dat wil niets anders zeggen dan dat, ook al mogen Roland Holst, Bloem, Hoornik of Den Brabander nog voortreffelijke bundels laten verschijnen, in wezen een poëtisch tijdperk is afgesloten. Ik noemde met opzet ook Hoornik en Den Brabander, ofschoon dezen nog niet aan de Verzamelde Werken toe zijn: Hoornik in *Ex Tenebris* en Den Brabander in zijn diverse na de oorlog verschenen bundels mogen blijk gegeven hebben, zeer bewust in en met deze tijd te leven - toch kan men hen met de beste wil niet meer 'modern' noemen. *Ex Tenebris* b.v. is een mooie en ontroerende bundel, een der hoogtepunten in Hoorniks oeuvre, en wat de *thematiek* betreft ongetwijfeld uitgesproken na-oorlogs: maar wat hij ons toont is *onze* wereld gezien door de bril van een vreemde, een geboren-en-getogen vooroorlogeling; het zijn eigenlijk een soort Lettres persanes, deze gedichten, waarin de beschrijving van Parijs dan ook regelmatig wordt onder-



broken door de toch eigenlijk belangrijker harem-beslommeringen van thuis: het zitten dromen bij Reynders, het lezen van J.C. Bloem. Wanneer men zich op grond van deze verzen zou afvragen wat Hoornik in het leven eigenlijk doet, dan kan men alleen maar tot de conclusie komen dat hij maar wat loopt te lopen: ik heb zelden een gedichtenbundel onder ogen gehad, waarin zoveel (en zo doelloos wordt 'gelopen'. En bovendien loopt hij dan nog steeds op Criterium-voeten: 'soms gevleugeld' en 'soms op een sukkeldraf' (om zijn eigen woorden te gebruiken), maar meestal het laatste, omdat men in dit gareel, dat een levenshouding geworden is, nu eenmaal niet anders dan op een eentonig sukkeldrafje kàn lopen. Wat Hoorniks verzen desondanks aangrijpend maakt is dat hij niet alleen sukkelt, maar zichzelf - in spiegelruiten en etalagevensters - ook *ziet* sukkelen; hij zit in het gareel en kan er niet uit: maar zijn poëtisch doordringingsvermogen is zo groot dat hij deze op-hetglibberige-af gladde versvorm, deze lijzige levenshouding van sukkel-maar-door-naar-het-volgende-rijm tot een existentieel overtuigende, persoonlijke hoornikiaanse hel heeft getransformeerd; dat hij van de Langeweile, die zich poëtisch zoekt te verstrooien, tot de verborgen kern van deze Langeweile: de wanhoop, is doorgestoten. Toch is het ook weer geen pure wanhoop, die wij in deze verzen aantreffen (de wanhoop schrijft geen sonnetten), maar feitelijk alleen wanhoop-om-het-wanhopige-van-de-Langeweile - een wanhoop dus zonder perspectief, in tegenstelling tot de kierkegaardiaanse vertwijfeling, die springplank is naar iets anders -, en daarom kan zij zich ook alleen in termen van de Langeweile uitdrukken (het grote gevaar is dan ook dat zij, in ogenblikken van verminderde spanning, maar te gemakkelijk in zelfbeklag kan ontaarden).

Ik nam Hoornik als voorbeeld: soortgelijke opmerkingen zou men ook over de andere vertegenwoordigers van zijn generatie kunnen maken (met uitzondering dan van

Achterberg, een fenomeen sui generis). Het is een niet meer te camoufleren feit: zowel de z.g. 'ouderen' (Nijhoff, Bloem, Roland Holst) als de nog steeds zo genoemde 'jongeren' (Hoornik, Den Brabander, Vasalis) behoren tot een definitief afgesloten tijdperk. En ik betrap mij er steeds weer op dat ik hun verzen lees zoals ik het die van Petrarca of Baudelaire doe: met liefde, zeker, maar toch ook met wat ik niet anders kan aanduiden dan als een 'historische instelling'. Ik vind ze (al dan niet) mooi, interessant, raak, geslaagd, eerlijk, zuiver en wat men maar wil - maar steeds met een zekere afstand, met het gevoel: dit raakt mij toch eigenlijk niet.<sup>1)</sup> In tegenstelling tot de verzen van, had ik nu graag willen zeggen ... en dan had ik een aantal representatieve namen uit het nieuwe, na-oorlogse poëtische tijdperk willen opnoemen. Maar dit tijdperk blijkt er niet te zijn: achter de streep komt niets, althans niets dat houvast biedt, geen voelbaar, tastbaar en ruikbaar poëtisch klimaat. Zeker, ik zou enkele namen kunnen opsommen, en de *Podiumlezer* zal b.v. bij het horen van namen als Hans Andreus, Sybren Polet en Hugo Claus, waarnaast ik misschien ook mijzelf mag noemen, toch wel iets van een bepaalde, misschien nog niet nauwkeurig te omschrijven, maar toch zeker van het traditionele dichtwerk onderscheiden sfeer voelen (één component er van zou men wellicht als een, voor een deel bij Paul van Ostaijen aanknopend, neo-expressionisme kunnen aanduiden); ook twee oudere en poëtisch veel rijpere dichters, Gerard Diels en Nes Tergast, sluiten zich door hun sterk accent op de *plastische* verbeeldingskracht, nauw bij deze groep aan; daarnaast zou ik sommige 'experimentelen', als Lucebert en Kouwenaar, kunnen vermelden; Leo Vroman en J.B. Charles zijn weer geheel andere, elk op zichzelf staande figuren; zo ook de christelijke dichters Guillaume

1) Hetgeen natuurlijk niet wil zeggen dat de jongeren niets van hen zouden kunnen *leren!*

van der Graft en Nico Verhoeven. Ongetwijfeld hebben de meesten dezer dichters nog weinig gepubliceerd, sommigen zelfs alleen nog maar in tijdschriften: het merendeel van de 'jongste' poëzie, die er na de oorlog gebundeld verscheen, kan men zeker niet representatief voor deze generatie noemen (het is trouwens begrijpelijk dat de epigonen het eerst aan bod komen: zij beantwoorden immers het meest aan wat 'men', d.i. de oudere generatie, voor de alleenzalmakende poëtische normen houdt); maar zelfs wanneer ik het bovenstaande lijstje als voorlopig vrijwel - ik zal ongetwijfeld een aantal namen vergeten hebben - representatief zou willen beschouwen, dan nog: het blijft een verzameling dichters, die hier en daar verwantschap vertonen, maar weinigen zullen in staat zijn (verondersteld dan dat deze namen hun überhaupt iets zeggen) zich hieruit een welomschreven beeld te vormen.

Dit is dan ook de 'culturele impasse' waarvan Ad den Besten spreekt: het begint onder de jongere dichters langzamerhand te gisten, men voelt dat de traditionele verzenmakerij niet meer bevredigt, men zoekt nieuwe wegen, nieuwe vormen, maar wil hier inderdaad een nieuwe poëtische bloei uit voortkomen, dan zullen deze dichters allereerst in staat moeten worden gesteld, voor een groter forum te spreken (met de consequenties van dien: kritiek en discussie) en vooral - wat in den beginne misschien nòg belangrijker is - meer van elkaars werk kennis te nemen. Nu er na het overlijden van *Helicon* eindelijk weer een nieuwe poëziersreeks verschijnt, en wel een die zich speciaal het publiceren van jongere talenten ten doel stelt, is er alle reden tot juichen: men heeft het gevoel dat er, hoe dan ook, op poëtisch gebied weer iets gebeurt, dat men, waarheen dan ook, weer op weg is; en, dat de jongste poëzie, de richting waarin wij gaan, weer voorwerp van discussie kan worden.

### **W.J. van der Molen**

Het is misschien jammer, maar anderzijds ook tekenend, dat het eerste nummer van *De Windroos*, W.J. van der Molens *Sous-Terrain*, een wel zeer tweeslachtig produkt is: een paar werkelijk overtuigende verzen, hier en daar een treffende regel, een verrassend beeld - maar daarnaast het hele gamma van rijmelarij tot kolder. Op de flap wordt het boek de lezer in een wel zeer existentiële filosofische terminologie aangeboden: en inderdaad struikelt men in deze gedichten over woorden als leegte, wanhoop, dood, schuld, eenzaamheid en zo meer; kortom, het is duidelijk dat de dichter zich niet zo lekker voelt. Maar reeds dadelijk viel mij daarnaast iets vreemds op, iets bizars in zeggingswijze en beelding, dat ik aanvankelijk vergeefs voor mijzelf trachtte te formuleren, tot het mij op zeker ogenblik, bij herlezing, als in een bliksemflits duidelijk werd: wat zich in deze verzen uit is *uterine poëzie* in zijn meest directe en ongesublimeerde vorm.

Zoals men weet pleegt de psychoanalyse culturele verschijnselen op driften en driftconstellaties terug te voeren; dat is haar goed recht: het hogere komt nu eenmaal uit het lagere voort en alleen een cultuurfilister zal er aanstoot aan nemen, wanneer men b.v. de bron van Vondels treurspelen in bepaalde seksuele infantilismen zou willen zoeken: het wonder van de geest ligt nu juist in deze transformatie van seksuele infantilismen in Gijsbreghts en Lucifers<sup>1)</sup>. Een van de grote, steeds weer terugkerende poëtische themata, die eigenlijk pas door het psychoanalytisch onderzoek transparant geworden zijn, is dat van de terugkeer in het moederlijf, in de warme geborgenheid van de uterus: men duidt dit in zijn

1) Het is waar dat deze kwalitatieve *transformatie* door veel psychoanalytici nog te zeer als een uiterlijke *vermomming* wordt gezien, waarachter de infantiele mechanismen zichzelf gelijk zijn gebleven; men ziet daarbij de eigenwettelijke sfeer van het creatieve over het hoofd.

poëtisch gesublimeerde vorm meestal als 'het elysisch verlangen' aan. Vooral de zee, symbool van het vruchtwater, is een telkens weerkerend motief, waarvan de laatste grote voorbeelden misschien Yeats en Roland Holst zijn; dat het in deze water-mythen, de mythen van de zee en het 'eiland der gelukzaligen' inderdaad om moederschootfantasieën gaat, heeft Ernest Jones in zijn studie over het eiland Ierland wel overtuigend aangetoond. Literair gesproken zegt dit natuurlijk weinig, zuiver literair gezien gaat het er alleen om of de dichter er in geslaagd is, een biologisch feit te transformeren tot een geestelijke waarheid, tot een cultureel waardevolle *mythe*. Onze tijd is geen tijd van mythen: wij missen er de passie, de geestelijke spankracht voor, we zijn daarvoor te goede psychologen (menen wij). Vandaar het kleurloze en banale van alles wat wij ondernemen, het schamele van onze poëzie, het sukkelende anecdotisme; over de essentiële problemen van het leven: seksualiteit, geboorte en dood, durft niemand meer spreken, omdat men eenvoudig het risico niet aandurft, omdat men niet de spankracht, de gevoelshorizon bezit om deze problemen te stellen op het enige plan, waarop zij wezenlijk gesteld kunnen worden: op het plan van de mythe. Men omzeilt het mysterie van de seksualiteit in de onwaarachtigheid van de borreltafel of de glycerinetranen van de 'ach-ach-nu-hebben-wij-de-droom-omgebracht'-lyriek, en het mysterie van de dood in rapsodische mopjes in de trant van 'De dood is een noodlottig kapitein' of een 'hebzuchtig pachter', of misschien een geduldig schaker of een te nauw corset, de variaties zijn eindeloos. Had Van der Molen in een andere tijd geleefd, misschien had hij dan zijn elysische mythe kunnen scheppen, of zich althans met een bestaande mythe vereenzelvigen: want zijn nood is de nood waaruit de elysische mythen geboren worden. Maar hij is van deze tijd, en: hij is in de grond van de zaak als dichter te eerlijk (al zal hij het zelf wel niet weten) om aan het collectieve zelfbedrog van

de lopende poëzieproductie mee te doen. Het merkwaardige gevolg is een elysische mythe zonder mythe, d.w.z. een ongesublimeerde, maar nauwelijks poëtisch verholde moederschootfantasie.

Men kan aan deze fantasie twee momenten onderscheiden: ten eerste het gevoel van zijns ondanks in het leven gestoten te zijn en het daarmee corresponderende terugverlangen naar de moederschoot; ten tweede het gefantaseerde *terugzijn* in de uterus en de daarmee corresponderende identificatie met de foetus. Wanneer men de algehele ontevredenheid met het leven, dat als leegte, doof heelaal, ruimtelijk doodsgevaar, tijdelijkheid, eindelijk verval enz. ervaren wordt, in verband brengt met regels als: 'In de banvloek der lege aarde / geslagen ...', 't mysterie vloekend dat mij worden liet', 'Het leven stokt mij in de keel', om maar enkele voorbeelden uit vele te noemen, is het moment van het uterine heimwee zonder meer duidelijk, en, overigens, op zichzelf weinig origineel. Wanneer hij echter de wereld als 'leegte' beleeft en dan de regel schrijft: 'De leegte is de baarmoeder van leed', komt er een nieuw moment bij: hij *denkt* hier de wereld inderdaad in uterine termen en men zou, de dichterlijke verschuiving in normaal proza omzettend, kunnen vertalen: helaas, de baarmoeder is leeg! (d.w.z. ik ben er niet meer in). Elders denkt hij de wereld als 'een vaas (overbekend symbool van de uterus), *doordrongen van koude*'. Men zou kunnen zeggen dat de dichter 'foetaal' in het leven staat, dat hij, met de habitus en de 'denkwijze', als ik het zo mag uitdrukken, van een foetus, 'neergezet' (cf. het gedicht *De Jeneverbes*) is in een vreemde, koude, extra-uterine wereld, die hij in zijn mateloze uitgestrektheid als absolute leegte ervaart. Vandaar het steeds terugkerende motief van de *afstand*; hij begrijpt zijn eigen lichaam niet, hij spreekt van 'mijn mateloze leden', hij loopt 'met langgerekte schreden', hij vergelijkt zich met een kangeroe 'met lange ledematen', of elders: 'Tussen het hoofd en de voeten /

verga ik aan afstand'; hij heeft van zichzelf om zo te zeggen een foetaal 'body scheme' en ondergaat zijn eigen volwassen ledematen als vreemde stelten, die niet bij hem horen. Naast het afstand-motief doet zich in de volgende regels een ander motief voor, dat van de *omkering*:

Doch in de ruimte  
schrijden mijn voeten  
tussen de sterrennevels,  
en mijn hoofd verkoolt  
in het zwart vuur  
van de inwendige  
mysterieën beneden.<sup>1)</sup>

Dit motief van de omkering en het op het eerste gezicht raadselachtige van regels als 'Levende achterstevoren' of 'Ik leef omkeerbaar en kan niet bewegen' wordt, wanneer wij weer aan het foetale lichaamsschema denken, met één slag duidelijk: de foetus ligt voor de baring nl. *omgekeerd*, met het hoofd naar beneden; en, relatief, van het extra-uterine leven uit gezien, 'kan hij niet bewegen'. Ook een ander bizar motief, dat tot twee maal toe terugkeert, vindt hier zijn natuurlijke verklaring, nl. het hand-voor-de-mond-houden: 'Ik sta met de hand voor mijn mond' (p. 9), 'met een hand voor iedere mond' (p. 5); ook dit komt praktisch met de lichaamshouding van de foetus overeen.

Het 'aan de binnenkant' leven, dat hij ons keer op keer als de hem eigen wijze van bestaan voorstelt, behoeft hierna geen verder commentaar; ik citeer slechts als (ook poëtisch) perfecte voorbeelden van uterine poëzie:

1) (*Noot, 1955*). In mijn opstel *Den Besten en de Geest* geef ik dezelfde regels een andere interpretatie; de mogelijkheid van deze verschillende interpretatieniveaus is nu juist typerend voor het verschijnsel poëzie: de 'transformatie' van biologisch gegeven tot geestelijke waarde (zin) doorloopt a.h.w. verschillende stadia.

... in de dingen  
 stoot ik eeuwig aan de binnenkant,  
 van waaruit doorleefde sidderingen  
 door mijn lichaam worden voortgeplant.

en vooral:

Ik leef alleen nog aan de binnenkant;  
 meegroeiende in de spieren van een boom...

De significante passages heb ik gecursiveerd; het woord 'boom' is hier door 'moeder' te vertalen (men denke slechts aan de uitdrukking 'de boom des levens'). De volgende regels bevatten een prachtige foetale *Schau* van het levende moederlijk (men late zich niet misleiden door de term 'mijn wezen': moeder en foetus zijn immers één, 'mijn wezen' = mijn wereld):

Zeegroen zijn de diepten van mijn wezen;  
 beide ogen binnenwaarts gericht,  
 zie ik longen, aderen en pezen,  
 overweldigd door onwerelds licht.

In deze samenhang wordt het ook begrijpelijk, waarom hij steeds 'achter een *muur*', 'tegen de *muren* van de stilte' enz. leeft; waarom hij zich in zijn natuurbeelden steeds met planten en nooit met dieren identificeert: een dier kan zich vrij bewegen, maar een plant zit met *stengels* en *wortels* aan de aarde vast: voordehandliggende symbolen van de navelstreng; en ook waarom zijn enige communicatiewijze, de wijze waarop hij zich 'dwars door de wereldbrand' als dichter kan realiseren, bestaat in het 'voortplanten van trillingen' (zie het gedicht *Het Einde*): het is inderdaad de enige wijze waarop een foetus zich kan uiten.

Men kan van Van der Molens poëzie uit twee verbindingslijnen trekken, die de moeite lonen om er even bij



stil te staan: één naar het wereldbeeld der primitieven en één naar dat van de existentialisten. Immers, dat wat ik Van der Molens 'uterine denken' noemde, is in wezen niets anders dan de zich, ik zou bijna zeggen ondanks de dichter, dwars door de neoromantische woordenkraam heen manifesterende wereldconceptie der allerprimitiefste volkeren. Ook daar vinden wij hetzelfde fysiologische wereldbeeld, de seksualisering van hemel en aarde, de uterine conceptie van het uitspannel later (b.v. bij de Babyloniërs verpersoonlijkt in de hemelgodin Ishtar; men denke ook aan de oude gnostische conceptie van het Kosmisch Ei); ook daar wordt het 'eeuwige leven' (= het eiland der gelukzaligen) zeer concreet in het moederlijk gezocht: de Polynesische held Maui kruipt door de mond van zijn oermoeder Hine-nui-te-po, die tegelijk de horizon is, in haar buik om vandaar het Eeuwige Leven te halen. De angst en de nood van Van der Molen zijn de angst en de nood van de primitief; en evenals de primitief de oneindige leegte van de extrauterine wereld zoekt te stofferen in zijn mythologie, zo zoekt ook Van der Molen de als koude en verstening ervaren wereld antropomorf te vervleselijken: 'bomen, kreunend met menselijke mond', 'de knie der bomen wringt zich in het stof'. Hij is zichzelf hiervan trouwens, getuige het vers *De Dichter en het Heelal*, ten zeerste bewust:

De blauwe tranen van de mist,  
de monden van de gouden regen,  
de vingers van een bliksemflits,  
de lange benen van de stegen:

o ruimte van den mens vervuld...

Ik gebruikte hierboven het woord 'vervleselijken', want daar gaat het immers om: in de vermenselijking, d.i. vervleselijking, van het koude heelal iets van de lijfelijke

warmte van het embryonale bestaan terug te vinden. En wellicht heeft hij hiermee ook de diepste en oorspronkelijkste functie van de poëtische beeldvorming teruggevonden.

In het begin van deze bespreking wees ik al op het 'existentialistisch' karakter van deze verzen, dat er inderdaad duimendik bovenop ligt; de volgende twee regels bevatten in a nutshell het gehele existentialistische credo:

Gij werd verwekt en ergens neergezet,  
uit dit bestaan kunt gij u niet bevrijden.

Het interessante is hier nu echter juist, hoe deze hele existentialistische problematiek een onmiskenbare ondergrondse samenhang met uterine 'denkgewoonten' blijkt te vertonen. Het atoomtijdperk, dat thans is aangebroken, betekent immers een geheel nieuwe wending in de geschiedenis der mensheid, of liever gezegd: met het atoomtijdperk is de geschiedenis *der mensheid*, als één organisch samenhangend geheel, eigenlijk pas begonnen. Tot dusver was de geschiedenis een geschiedenis van mensen en grotere of kleinere menselijke gemeenschappen, maar nu pas gaat het om de geschiedenis van De Mens, nu pas is de toekomst van De Mens als zodanig inzet van het historisch gebeuren. We zijn zojuist begonnen: en de nieuwe, vooralsnog vreemd en huiveringwekkend aandoende ruimte, die wij moeten veroveren, is die van de *wereld*geschiedenis, waarvan de verschrikkingen geconcretiseerd zijn in atoom- en waterstofbom. Evenals de fysica onze in laatste instantie op de uterine wereldconceptie teruggaande euclidische ruimte heeft vernietigd, zo heeft het politieke gebeuren ons uit de moederschoot der autonome naties gerukt; en evenals zoveel duizenden jaren geleden staan wij ook nu weer, en met dezelfde oer-angst, voor de oneindige en ijzige leegte van het extra-uterine bestaan.

Intussen, weinigen zijn zich deze situatie in volle om-

vang bewust en over het geheel bevindt de angst zich nog in het somnambule stadium van de koude-oorlogshysterie (of van het steriele existentialisme-als-modeartikel). Zolang ons de geestelijke spankracht ontbreekt tot volledige en lucide identificatie met onze angst, zal ons ook de spankracht ontbreken om de mythe van een komende cultuur te scheppen. En, om op Van der Molen terug te komen: zonder een belangrijke mate van dichterlijke luciditeit had hij ons zeker niet zo'n ongevoileerd beeld van het in ons allen levende uterine heimwee kunnen geven; maar de passie om zijn problemen als mythe op het scherm van de geest te projecteren ontbreekt hem. In plaats van passie vinden wij doorgaans hysterie, haastig en ondoordacht bijeengeworpen woordenkraam (gelukkig weet hij het ook zelf: ik 'leef te haastig, zonder overgave' - de prognose is dus gunstig).

Maar af en toe komt er uit de woordenkraam plotseling een gaaf en authentiek gedicht te voorschijn, zoals 'Kangeroe', dat ik tenslotte, als karakteristiek voor wat de dichter in zijn beste momenten bereikt, geheel citeer:

Vermoeid van top tot teen,  
bijkomend van de jacht,  
voel ik door alles heen  
een buidel dode kracht.

Mijn poten zijn van steen,  
het zichtbare geraamte  
verkilt tot op het been,  
ik leef hier zonder schaamte.

De tijd hangt in een zak  
tegen mijn borsten aan  
en moet ook mee vergaan.

De grond rondom verzakt.  
Ik krab de brede gaten  
met lange ledematen.

## **Nico Verhoeven**

Wanneer men aan de dichttrant van Nico Verhoeven in zijn gedichtencyclus *Gij Zijt*<sup>1)</sup> een naam zou willen geven, zou men het best van *neo-classicisme* kunnen spreken. Klassiek is hij niet alleen in de evenwichtige, breed-stromende harmonie van zijn versvorm, maar ook in zijn terugkeer tot een 'conventionele' beelding. Met 'conventioneel' wil ik niets denigrerends zeggen: daarom plaatste ik het woord tussen aanhalingstekens; ik bedoel er mee: een terugkeer van het moderne, meer individuele, tot het klassieke, meer universele beeld. Waar de moderne dichter door het *arrangement* van subjectieve beelden een meer-dan-subjectieve waarheid tracht aan te duiden - de aangeduide waarheid ligt dus niet in de beelden zelf, maar in de *verhouding* van de beelden tot elkaar, om zo te zeggen 'tussen de regels' -, appelleren Verhoevens beelden met archetypische directheid aan een innerlijk bereidliggende waarheid. Zijn beelden zijn niet alleen beelden, maar ook *symbolen*: de eeuwige symbolen van het Water, het Licht, de Vogel, de Rots, het Vuur, de Zee, het Kruis, enz.; d.w.z. tekens in een mythisch *gesloten* geheel, een heelal waarin Water, Rots en Kruis vaststaande, onveranderlijke psychische waarheden zijn, even stabiel als de standen in een hiërarchisch gesloten staatsbestel. De ruimte van de moderne poëzie daarentegen is een *open* ruimte: de beelden dragen hun 'waarheden' niet in zichzelf, zoals de standen in de hiërarchische maatschappij, maar in hun relatie tot elkaar: hetzelfde beeld kan al naar de context naar geheel verschillende 'waarheden' verwijzen; en zulk een 'waarheid' is dan ook geen eeuwige, in zichzelf rustende Waarheid, niet een eindpunt, maar slechts een verwijzing, een *richting*. Een richting bevat altijd een mogelijke dubbelzinnigheid: moet men, in dezelfde richting doorlopende,

1) *De Windroos*, afl. 4, U.M. Holland, 1950.

de kerk, of honderd meter verder de kroeg in gaan? In het mythisch gesloten heeal betekent water alleen maar de archetypische waarheid Water en kan b.v. nooit, in een bepaalde context, jenever betekenen; wanneer Verhoeven éénmaal het levenselixer Water in negatieve zin als 'knaagdier' laat optreden, moet hij daartoe, zeer omslachtig, *buiten het gedicht om* een vervreemding, een 'beschouwer', introduceren.<sup>1)</sup>

Het is in overeenstemming met het klassieke karakter van deze verzen dat ik, wanneer ik een passend adjectief zoek om mijn waardering er voor te uiten, alleen maar het woord 'schoon' kan bedenken. Het is een bij poëziebeoordelingen in onbruik geraakt woord en ik moet er aan toevoegen dat ik het ook niet geheel zonder de ironische bijmaak gebruik, die het woord tegenwoordig in de wandeling heeft (maar daarover straks). Zij bezingen geslachtelijkheid, liefde en geboorte in een kuise en verheven, maar existentieel diep peilende taal; het volstreekte vertrouwen in en de gelovige overgave aan de Gij, die Is, geeft de cyclus een innerlijke eenheid en transparantie, waarvan een grote poëtische overtuigingskracht uitgaat. Als elk waar geloof kent natuurlijk ook dit geloof zijn twijfel: de wereldruimte *is* geen 'kristallijnen bal' (het

1) Men verwarre deze tegenstelling open - gesloten niet met de onderscheiding tussen open en gesloten poëzie, die Gomperts indertijd n.a.v. T.S. Eliot gemaakt heeft: het gaat hier niet om meer of minder openheid *ten opzichte van de reële wereld* (resp. het aantal psychische functies dat de dichter inschakelt), maar om de openheid of geslotenheid *binnen* het 'heeal' van *het gedicht*. Wanneer Verhoeven 'het gebroken schietgeweer', 'het atlantisch handvest' en 'de nood der volken' in zijn poëzie betreft, staat hij blijkbaar open naar de wereld: hij gebruikt 'werelds' materiaal; maar hij sleurt het mee in de *gesloten* baan van zijn mythisch firmament. En T.S. Eliot zou ik zeer zeker een *gesloten* dichter noemen: de schijnbare dubbelzinnigheid die zijn symbolen vaak eigen is, is geen fundamentele dubbelzinnigheid, maar slechts de dubbelzinnigheid van de *vermomming*; zijn symbolen zijn de archetypische symbolen van een mythisch gesloten heeal.

woord 'bal' is tussen haakjes weer typerend voor het mythisch *gesloten* heelal), zoals hij zo graag zou willen, maar '... een zwarte nacht / met schimmeluitslag aan het houten firmament', en de schaduwhand van de Dood (of het Kwaad) glijdt over alles wat aards is; evenwel, hij weet dat ook deze hand slechts de schaduw Gods is en al eindigt het *Gebed*, dat aan de eigenlijke cyclus voorafgaat, met wat men welhaast een kreet van vertwijfeling zou kunnen noemen:

Eis niet mijn overgaaf, doof niet mijn klein kristal,  
zend mij een licht, mijn God, dat ik het liefdekruis  
zoals dit het heelal om der geliefden wil  
omvâmen moet, mag zien en zeggen: ik ben thuis.

- het laatste woord van de cyclus luidt: 'ja'. Het is nl. het woord van Christus, dat de verbinding tot stand brengt tussen 'bron' en 'zee' (de bron als het goddelijke in de mens en de zee als de eenheid van mens en God vormt het Leitmotiv van de cyclus), dat de bron 'haar congruente oceaan' doet vinden. In overeenstemming met het motto van de cyclus: 'In den geest is het abstracte even visueel te ervaren als het concrete, want beide zijn weerspiegelingen van hetzelfde: dat zijt gij', is het woord tevens de levende eenheid van 'helle madonna' en 'ge vleugeld kind', de heiliging dus van de aardse liefde en geboorte, die de dichter bezongen heeft, èn tevens oneindige opgaaf aan de dichter: want alleen in en door hetzelfde woord is de dichter dichter. Ik hoop althans dat ik een significant aspect van deze, op een mij vreemde levensbeschouwing berustende, poëtische attitude juist geïnterpreteerd heb; het spreekt vanzelf dat de mystieke symboliek met dit aspect niet uitgeput is en langs rationele weg trouwens ook niet uit te putten valt.

En toch bevredigt deze interpretatie mij niet. Niet omdat ik, in de volgorde waarin de verzen gegeven zijn,

een andere interpretatie zou kunnen bieden: maar omdat ik mij afvraag of de dichter niet, terwille van het katholieke optimisme, de lezer voor de gek houdt en het inleidende *Gebed* met de wanhoopskreet aan het slot niet in werkelijkheid *na* de cyclus geschreven is, hetgeen uiteraard een totaal ander beeld zou geven, een beeld dat de dichter - indien mijn veronderstelling juist is - dan bewust vervalst zou hebben. In het genoemde gebed nl. wordt gesproken over 'de kristallijnen bal der ruimte', waarin de dichter eens geloofde, en die later verduisterd werd door de 'schaduwhand'. In zijn onzekerheid, zijn existentiële tweespalt, zijn wanhopig toch willen blijven geloven, geeft dit gedicht een zware, aangrijpende klank; en men verwacht in de daarop volgende cyclus dan ook een gigantische worsteling tussen het duister en het licht, waarin het licht dan uiteindelijk zal overwinnen. Evenwel, niets van dit alles. Er is een ogenblik sprake van het 'infrarood' van de geslachtelijke liefde: maar van het begin af aan is het 'lijfsverlangen' al 'omhangen / met licht, met alles waar ik licht mee ben'; er is even een beklag over 'het ledig grijs dat mij des nachts ontruimt' - maar de grondtoon van de hele cyclus is en blijft de lichte klank van *kristal*. De trefwoorden, de woorden die deze verzen hun kleur, hun poëtisch klimaat geven, zijn: licht, hoog, helder, wit, lucht, adem, morgen, gevleugeld, regenboog, vergezicht, en vooral water (het transparante!), water, water, rivieren, stromen, oevers, bron, zee, enz. Tegen éénmaal dat een woord uit het duisterniscomplex of zijn randgebieden gebruikt wordt, worden twintigmaal woorden uit het licht-complex gebruikt; het is in deze verzen eigenlijk allemaal zo hoog, zo licht en waterig dat het er op den duur wat vermoeiend van wordt (het charmante *Brokaten Mantel II* op pp. 28/29 is dan ook een ware verademing). Wanneer wij nu deze, wel schone, maar wat onpersoonlijke waterigheid van de eigenlijke cyclus tegenover het veel persoonlijker, rijper en dieper *Gebed* plaatsen, ligt het

dan niet voor de hand om juist in de eigenlijke cyclus de 'kristallijnen bal' te zien, die uiteindelijk te licht bevonden werd?...

Ik zei hierboven dat ik het woord 'schoon' niet geheel zonder ironische bijmaak gebruikte. Het gevaar van deze verzen is nl. dat lezer en dichter zich te gemakkelijk op de blinkende woordenstroom laten meevoeren zonder zich precies van de zin der woorden rekenschap te geven. Laat men b.v. in het eerste couplet van *Gebed* de beide tussenzinnen weg, dan staat er:

Tegen de hanekam waarmee de morgen praat  
tekent de *zwarte* schaduw van een hand zich af,

hetgeen natuurlijk onzin is. Uit hetzelfde gedicht:

over het dichte boek waarin het alfabet  
dooreengehutseld is tot kunstig woordverhaal

dat een vervoerend nieuw heelal bezielen wil, -

'Doorenhutselen' betekent: *willekeurig* door elkaar gooien en staat dus in directe tegenspraak tot 'kunstig'; en een 'vervoerend' heelal is, dunkt mij, al bezield genoeg om niet nogmaals te hoeven worden bezield. Maar het grootste gevaar van deze poëzie ligt eigenlijk niet zozeer in de logische fouten dan wel in de bekende stap, die elke 'sublimiteit' zo gemakkelijk kan maken. Wanneer ik, nog steeds in hetzelfde gedicht, de regel lees:

En dit verdraagt geen dood, geen knekelknokelhand,

dan word ik onwillekeurig aan het mobilisatieversje van de 'Li-la-luitenant' herinnerd, wat jammer is voor het overigens indrukwekkende gedicht. *De Brokaten Mantel* begint met de volgende regels, die men, wanneer men eenmaal 'in de stemming' is, nog wel verheven kan noemen:



O de brokaten mantel van uw honger  
geworpen om de naaktheid van mijn vaas. -

Maar slechts één schrede, één spatie scheidt deze regels van de volgende:

Zeg aan den grijzen kerkuil van mijn ogen  
en aan de dorpse honden die mij volgen,  
dat ik een vaas ben en alleen wil zijn,

- die weer onweerstaanbaar aan de uitingen van een schizofreen doen denken.  
Bovendien vind ik de tegenwoordig blijkbaar nogal in zwang zijnde gewoonte om met een 'Zeg aan...' de lezer (want tot wie kan deze exhortatie anders gericht zijn?) uit te nodigen, in het gedicht mee te spelen, belachelijk en irriterend; ik ben 's dichters loopjongen niet: waarom zegt hij het niet zelf?

Zeg aan het kind dat door de vrouw heen schemert,  
cameeën in haar juichend lichaam tekent  
ondanks den mantel die haar vormen schraagt, -  
dat alle hoge ongeborenheden  
in taal en teken worden omgerekend  
en door den hemel worden uitgedaagd.

De derde regel staat er wel zeer ridicuul en overbodig bij: of heeft hij haar gauw die mantel omgehangen met het oog op de censuur?

Het lijkt mij nuttig met nadruk op zulke tekortkomingen te wijzen, juist bij een dichter die ik over het geheel waarderen kan en aan wie onder de katholieke dichters zeker een vooraanstaande plaats toekomt.

## Een onbloedige maar radicale revolutie

### ***Bij het verschijnen van Atonaal. (januari 1952)***

Enige jaren geleden wees Sartre in een artikel op het merkwaardige feit dat in de terminologie der hedendaagse critici de aanprijzende kwalificaties 'mooi', 'goed' enz. steeds meer vervangen worden door de term 'belangrijk'. Men leest, men waardeert een boek omdat het een veelbesproken probleem aansnijdt, omdat er een film van gemaakt is die zoveel miljoen dollar heeft gekost, omdat de schrijver een bekeerde communist of een neger is, omdat de politie het in beslag genomen heeft. Of omdat het in zijn soort 'iets geheel nieuws' is. Het ligt voor de hand, dit verschijnsel als een voor onze tijd typische oppervlakkigheid en nerveuze onbevredigdheid te interpreteren, of als een op culturele onzekerheid berustend snobisme.

Toch lijkt het mij niet juist, de zaak te eenzijdig negatief te zien, en voor een bundel als *Atonaal*, een bloemlezing uit de nieuwe Nederlandse poëzie, bijeengebracht door Simon Vinkenoog, zou ik welbewust en bij voorkeur, wetend dat ik hiermee een buiten-literaire maatstaf aanleg, de term 'belangrijk' willen reserveren (hetgeen echter niet inhoudt dat ik het met Vinkenoog oneens zou zijn, wanneer hij in zijn inleiding constateert: 'ik vind dat het een mooie bloemlezing geworden is'). Immers, als elk modeverschijnsel heeft ook het gebruik van het belangrijkheids criterium een diepere zin: het impliceert een literatuur, die niet naast of boven, maar midden in het leven staat, en derhalve met dezelfde maatstaven gemeten kan worden als een staatsgreep, een voetbalmatch of een dijkbreuk. 'De moderne poëzie',

om ons tot deze te bepalen, is niet de som van een aantal in bundels en tijdschriften verspreide meer of minder 'mooie' gedichten, maar daarbovenuit: een maatschappelijk feit, een levende, dynamische werkelijkheid; niet alleen iets dat 'is', maar iets dat 'gebeurt'. Al is dit op zichzelf natuurlijk voor alle poëzie, van welke periode ook, waar, voor onze tijd geldt het bij uitstek, daar de jongste dichters zeer bewust naar een meer direct-in-het-leven-staande poëzie streven. Reeds uiterlijk manifesteert zich deze tendens in een opgeven van de traditionele vers- en rijmschemata, die immers, afgezien van hun specifieke 'hypnotische' functie, óók tot doel hebben, het vers in zijn geslotenheid van het stromende leven te isoleren.

Belangrijk is dan het verschijnen van deze bundel in de eerste plaats hierom omdat de nieuwe Nederlandse poëzie, die een even radicale breuk met het verleden betekent als indertijd de beweging van Tachtig, hier voor het eerst in min of meer 'gesloten formatie' ter beoordeling staat. Het eigenaardige van deze nieuwe dichtkunst is namelijk het feit dat zij zich niet, of nauwelijks, in de vorm van een 'groep' of 'beweging' geopenbaard heeft - de tijdschriftjes *Braak* en *Blurb* vormden toch meer een onderonsje dan een publieke demonstratie -, dat niemand zich geroepen gevoeld heeft om 'beginselverklaringen' de wereld in te sturen of dreigbrieven aan gevestigde literatoren te schrijven (zeker, er is hier en daar wat gescholden, maar, lijkt het wel, meer par acquit de conscience en omdat men nu eenmaal jong is). Het was voor de gemiddelde poëzielezer tot dusverre dan ook moeilijk, zich uit de over verschillende tijdschriften verspreide uitingen van de nieuwe poëzie (waarbij zich inmiddels enige *Windroos*-bundeltjes gevoegd hebben) een afgerond beeld te vormen.

De tamelijk ongeorganiseerde wijze, waarop deze revolutie in poëtici - men zou van een 'onbloedige revolutie'

willen spreken - zich voltrokken heeft, is een van haar meest wezenlijke kenmerken. Opvallend is bijvoorbeeld dat de oudste en de jongste van de in *Atonaal* opgenomen dichters maar liefst 17 jaar in leeftijd verschillen, en trouwens: hadden Gerard Diels en Nes Tergast, tijdgenoten van Marsman en Slauerhoff, niet even goed in deze bundel gepast? Evenmin als er sprake is van een revolutie van een gesloten groep is er dus in feite sprake van een specifieke generatie-revolutie, al moet ik hier direct deze restrictie aanbrengen dat het de ca. 23-jarigen zijn, aan wier stuwkracht het te danken is dat de nieuwe poëzie tenslotte toch als een min of meer samenhangend front zichtbaar is geworden.

Met het 'onbloedige' karakter van deze omwenteling hangt ook een ander aspect samen. De eerste reactie van oudere critici op het werk der jongeren was veelal een *dédaigneus* 'schon dada geweest'; maar wie zich niet op de stijlmiddelen doodstaart en aandachtig in zich opneemt wat er met die stijlmiddelen wordt uitgedrukt, komt al gauw tot de ontdekking dat de geesteshouding van deze jongeren radicaal tegengesteld is aan die der dadaïsten en nihilisten van de vorige wereldoorlog: geen negativisme, maar een positieve, zij het illuseloze, levensaanvaarding. In zijn inleiding zegt Vinkenoog: 'wij leven in het niets, wij weten niets...'; dit klinkt uiterst nihilistisch, maar de positieve kant er van is: *wij leven*, en dit in heel zijn argeloze directheid ervaren leven is de spil waarom de nieuwe poëzie draait. 'Ik bleef / om te leven', schrijft Elburg, maar het 'naakte leven', schijnbaar een laatste bolwerk na het wegvallen der illusies, blijkt tevens een nieuw begin te zijn: met een primitieve verwondering, verwant aan die van het jonge kind, tasten deze dichters de elementaire vormen van het zintuiglijke leven af (het is opmerkelijk hoe vaak zij de woorden 'handen' en 'vingers' gebruiken!); zeker, zij spreken ook van haat, van oorlog, dood en zinloosheid, maar onder dit alles voelt men als eigenlijke

inspiratiebron toch steeds weer dit experimenteren met de naakte zintuigen in een van alle metafysische en politieke ballast verlost wereld.

En met dezelfde naïeve verwondering ontdekten deze dichters, toen oorlog en bevrijding ook in poëtisch opzicht de grenzen geopend hadden, de verbijsterende mogelijkheden van een vrij en ongehandicapt taalgebruik, zagen zij de talrijke nieuwe technische inventies, die in Frankrijk en Amerika reeds lang gemeengoed zijn, maar nog steeds niet tot Nederland waren doorgedrongen. En hierin ligt de eigenlijke reden voor de weinig 'revolutionaire' wijze, waarop zich de nieuwe poëzie hiertelende heeft aangediend: de jongere dichters zijn zich bewust dat zij in feite niets nieuws brengen, dat zij alleen bezig zijn een achterstand tegenover het buitenland in te halen. Elke revolutie berust op een eenzijdige interpretatie van de gegeven werkelijkheid; maar, zegt Lucebert in zijn 'Het Proefondervindelijk Gedicht' (een soort ars poëtica van de nieuwe dichtkunst):

de tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij  
daarom de proefondervindelijke poëzie is een zee  
aan de mond van al die rivieren  
die wij eens namen gaven als  
dada...

Wanneer ik zeg dat deze dichters niets nieuws brengen, bedoel ik dit alleen in technisch opzicht: als dichterspersoonlijkheden hebben zij stuk voor stuk een eigen, onmiddellijk herkenbaar geluid (en wat ik in het bovenstaande grosso modo over de nieuwe poëzie te berde heb menen te mogen brengen, is dan ook niet in alle opzichten voor alle 'Atonaal'-dichters even waar); juist deze verscheidenheid onder wat de in deze poëzie nog onervaren lezer op het eerste gezicht waarschijnlijk als een 'uniforme anarchie' zal zien, maakt de bundel tot een uiterst boeiende en stimulerende lectuur. 'Duister'

zijn deze dichters over het geheel zeer zeker niet, maar zij eisen van de lezer een groter mate van concentratie en actief mee-beleven dan hij in de traditionele poëzie gewend is. Er is geen rijm, geen vast ritmisch schema om hem in slaap te sussen en over de moeilijkheden heen te helpen. 'Ik vecht altijd met mijn ogen open', schrijft Vinkenoog in een van zijn gedichten, en ook van de lezer wordt geëist dat hij deze poëzie niet 'ondergaat', maar met wijdopen ogen mee-dicht.

## De andere poëzie

### ***Vijf 5-tigers; Kouwenaar. (januari 1955)***

Gerrit Kouwenaar maakt een belangwekkende opmerking, wanneer hij in zijn beknopte, maar heldere inleiding op de vijfmansbundel *Vijf 5-tigers* van de experimentele dichters zegt, dat het in hun poëzie niet zozeer om een nieuwe 'vorm' gaat, en eigenlijk ook niet om een nieuwe 'inhoud', maar: om een nieuwe, een *andere poëzie*.

Men zou hierop gemakkelijk kunnen antwoorden dat er maar één poëzie bestaat, nl. de goede - of deze zich nu als sonnet aandient of als vrij vers, als liefdeslyriek of als sociaal protest. Objectief lijkt hier inderdaad weinig tegen in te brengen; maar is deze objectiviteit wel zo objectief als zij er uitziet? Men zegt: goede poëzie is poëzie die de tand des tijds weerstaat, is poëzie met een eeuwigheidsaspect (etisch: de eeuwig-menselijke waarden; esthetisch: het tijdeloos-schone). In de praktijk blijkt het echter een criterium, dat niet zo gemakkelijk te hanteren valt. Zeker, de eeuwigheidskandidatuur van Dante wordt door zulk een lange rij commentatoren gesteund, dat niemand er aan zal twifelen of Dante schreef 'goede' poëzie; naarmate wij dichter bij onze eigen tijd komen, brokkelt de communis opinio der eeuwigheidsapostelen echter steeds meer af; en met name waar het contemporaine poëzie betreft, raakt het eeuwigheids criterium in een onmiskenbare impasse. Men geeft dit natuurlijk niet toe. De een beroept zich - voor zover hij zijn kritische methode überhaupt tracht te funderen - op de kunstzinnige intuïtie, die de blijvende waarde van het kunstwerk weet te 'schouwen': maar uit de

literairhistorische praktijk blijkt wel dat de intuïtie niet een ding is, dat in de lucht (tussen de aarde en het 'eeuwige' Rijk der Ideeën) hangt, maar dat zij wel degelijk door de feiten des persoonlijke levens gevormd is; men 'intueert' alleen in zijn eigen straatje. De ander, slimmer, beseft de subjectiviteit van de intuïtie en ziet in dat een subjectieve 'eeuwige waarde', een subjectieve objectiviteit dus, logisch niet wel verdedigbaar is; hij houdt zich ten opzichte van het nieuwe op de vlakte: 'de tijd selecteert', over honderd jaar zullen wij ons een 'objectief oordeel' kunnen vormen. Over honderd jaar, dat wil dus zeggen: wanneer wij 'de tijd' er bij optellen. En dat is de steriele paradox van het eeuwigheids criterium: het werkt alleen in functie van de tijd, er is geen tijdgebondener criterium dan het eeuwigheids criterium.

Wanneer wij nu, naar aanleiding van de opmerking van Kouwenaar, tegenover de éne goede poëzie het '*tweepoëzieën-stelsel*' plaatsen, wat houdt dit dan in concreto in? - Allereerst wat het *niet* inhoudt: het houdt niet in dat er een poëzie bestaat, die van Jacob van Maerlant tot Ed. Hoornik loopt en die de 'ene' poëzie heet, en een 'andere' poëzie die 5 (of meer) hedendaagse experimentelen omvat. Zulk een scheiding zou op zijn hoogst een scheiding naar de vorm kunnen zijn, zou dus twee vormen van poëzie betreffen, twee technieken, maar technieken die betrekking hebben op de éne, ondeelbare poëzie, zoals er vele vormen van landbouw bestaan, maar geen twee landbouwen. Het zou trouwens een weinig radicale scheidslijn betekenen: vormen, technieken hebben altijd een geschiedenis, en de formele geschiedenis van de experimentelen kan men op zijn minst tot Gezelle en Gorter vervolgen. Zeer terecht legt Kouwenaar hierop dan ook niet de nadruk.

Onder een 'andere poëzie', wil het geen onzin zijn, dient men iets van geheel verschillende orde te verstaan, en wel: een poëzie waartoe de poëzieminnaar, of althans



een bepaalde categorie van poëzieminnaars, *in een andere verhouding staat*. Er gaat nl. op bepaalde tijdstippen in de literatuurgeschiedenis van een welomschreven groep gedichten, hedendaagse zowel als klassieke, een soort magische aantrekkingskracht, een persoonlijk appèl uit, dat deze gedichten een geprivilegieerde positie geeft ten opzichte van het geheel van de poëzie. Men kan dit verschijnsel het 'klimaat' van een tijdsgewricht noemen; zo was het klimaat van de twintiger jaren, de tijd van Marsman en Van Ostaijen, een kwalitatief ander klimaat dan dat van de vijftiger jaren, terwijl men niettemin in formeel opzicht een continuïteit (of althans een wederopvatten van een ontwikkelingslijn) kan zien. Zulk een klimaat is een omvattender verschijnsel dan dat van de oedipale 'strijd der generaties' op zichzelf; het betekent tevens een herwaardering van de klassieken, een reconstructie, een reorganisatie dus van het literair bezit van de natie (of het grotere cultuursysteem waarvan de natie deel uitmaakt). Dat wil zeggen: een bepaald waarderingsevenwicht, een bepaalde hiërarchie wordt verstoord, maar in de verstorende krachten zelf zitten reeds de reconstructieve krachten verborgen, die een nieuw kritisch evenwicht tot stand brengen. Zoals Hans Andreus het in zijn bundel *Schilderkunst* uitdrukt:

Ik snijd de profielen der doden;  
ik verstoort het evenwicht en ik herstel het...

Aldus moet men b.v. onder het 'klimaat-'50' niet alleen verstaan: de gedichten van Lucebert, al 'begrijp' ik er soms niets van, 'zeggen' mij niettemin meer dan de gedichten van J.C. Bloem, maar ook: Hölderlin is een literair belangwekkender figuur dan Goethe.

De ene en de andere poëzie vertegenwoordigen dus: het oude en het nieuwe evenwicht, waarbij de poëzie van het nieuwe evenwicht zich onderscheidt door een *magisch* appèl karakter. Daarom is zij de 'andere' poëzie; zij is

niet alleen anders, maar zij is 'de andere' - een kwalificatie, waarvan het mystiek-magisch karakter uit dieptepsychologie en godsdienstfenomenologie voldoende bekend is. Zij geeft zich niet zonder meer in haar schoonheid, haar waarheid: aan haar ontvonken steeds nieuwe vlammen, maar zijzelf blijft de verborgene, de uit-het-verborgene-appellerende. Daarom: Goethe, Bloem, Vasalis leest de door de 'andere' poëzie gegrepene met belangstelling, bewondering, ontroering; Hölderlin, Lucebert leest hij 'met rode wangen' - *geëngageerd*, om een modeterm een diepere zin te geven.

Het 'twee-poëzieën-stelsel' houdt nu in: een poëziekritiek en techniek van poëzielezen, die niet van de 'objectiviteit' van het zogenaamde 'eeuwigheids'-principe uitgaat, maar van de *magische objectiviteit* van het engagement. Het is de objectiviteit van de drang naar het nieuwe kritische evenwicht, waarvan ik sprak; objectief, omdat deze drang niet uitgaat van bedrieglijke 'eeuwige waarden', die in laatste instantie subjectief en tijdgebonden blijken, maar van een uit het collectivum voortkomende creatieve doorbraak, die zich manifesteert in het nieuwe 'klimaat'. Men zal misschien zeggen: maar is dit 'klimaat' dan soms niet tijdgebonden? - Ja, wanneer men het gezichtspunt van de 'eeuwige waarden' inneemt, die, zoals wij gezien hebben, nu juist bij uitstek tijdelijk bepaald zijn. Wie echter van het engagement uitgaat, plaatst zich op het vlak van de *creatie zelf*: en het zijn niet de waarden die buitentijdelijk zijn, noch ook de schoonheid, maar wel is het: de scheppende activiteit; op het creatieve vlak immers heeft de mens deel aan de permanente creatie van de kosmos zelf.

Zo ook kan men de poëzie der vijftigers pas lezen, wanneer men zich in haar 'engageert'. Het engagement echter is geen vrijwillige aangelegenheid: men is door het nieuwe klimaat 'gegrepen' of men is het niet. De niet-gegrepen leest van de 'ene' poëzie uit, en zal b.v. Elburg, Kouwenaar of Lucebert uiteindelijk waarderen,

omdat zij hier en daar een regel hebben geschreven, die (zeg) Nijhoff óók had kunnen schrijven; het specifiek-*nieuwe* echter ziet hij niet, eenvoudig omdat het niet zichtbaar, niet in de openbaarheid *is*: het appelleert (aan wie het appèl verneemt) vanuit de *verborgenheid* van 'het andere'. Daarom kan, zoals ik het hierboven formuleerde, een gedicht van Kouwenaar of Lucebert, al *begrijpt* (een kwestie van openbaarheid) hij er minder van dan van een gedicht van Bloem, de 'gegrepen' niettemin meer *zeggen*.

Nu is het natuurlijk niet zo, dat men de 'andere poëzie' niet zou kunnen *leren* verstaan; een geduldige omgang met deze gedichten, zonder kritische vooroordelen - en zonder kritische vooroordelen wil zeggen: dat men zich in het creatieve proces zelf engageert - vormt hiertoe de juiste weg. Een bundel als *Vijf 5-tigers* vormt in veel opzichten een geschikt uitgangspunt voor zulk een leestraining. Er staan gemakkelijk aansprekende gedichten in, zoals die van Remco Campert of het charmante *heks heks* van Jan Elburg, maar ook gedichten die zich aan de niet-gegrepen lezer wellicht voordoen als rotsen van graniet, waarop ieder begrip afstuit. Ik kan deze lezer slechts aanraden: lees en herlees deze gedichten, niet vlak na elkaar en met een frons van perse-willen-begrijpen tussen de ogen, maar b.v. ook in ledige ogenblikken, op het trambalkon, tijdens het scheren, in de wachtkamer van de tandarts, desnoods zonder dat u er met uw gedachten bij bent; op den duur zult u merken dat er ergens vanuit de verborgenheid van het graniet een stem begint te spreken: de stem van de 'andere poëzie'. Een stem overigens met een steeds verschillend timbre, want de 'andere poëzie' is, naar uit het hierboven te berde gebrachte moge blijken, geenszins een homogene dichterschool, maar slechts een bepaald klimaat van leven, voelen, denken, zich-rekenschap-geven: hoe men dit klimaat ver-*dicht* blijft een individuele aangelegenheid.

## Tussen de regels

### *Lucebert. (1953)*

Overhandig mij brekend  
Je peilloze bloem je kus

Als een dar dolzinnig drijf ik  
Op het aquarel van de dorst

Van oe en a staat je ruimte  
Door mijn hijgen verzadigd

Van stijgen en ademhalen  
Is opgestapeld mijn lichaam

En mijn stem hij dartelt en klapwiek  
Als een donkere boom aan de bron

Hoor dan met uw handen haast dan uw hartslag  
Ik ben een donkere droom in de zon  
Ben de omarmde honderdman  
Ben een wenk in de wolken

Het is mijn bedoeling, in de volgende bladzijden, aan de hand van bovenstaand gedicht - uit *De amsterdamse school* - enkele facetten van de zogenaamde 'experimentele' poëzie te belichten. Ik heb dit vers niet gekozen op grond van anthologische criteria, dus niet omdat ik het het beste of meest representatieve van Lucebert acht, maar omdat het mij gelegenheid geeft, op enkele aspecten te wijzen die voor de experimentelen in het algemeen kenmerkend zijn.

Het valt bij lezing van dit gedicht allereerst op, dat het weliswaar niet op rijm geschreven is (met uitzondering dan van het drievoudige rijm van de regels 10 en 12), maar dat het daarentegen een zeer sterke ritmische bouw vertoont, waardoor het geheel een pregnante, gesloten vorm krijgt. Van 'vormloosheid' - een verwijt dat men de experimentelen herhaaldelijk heeft gedaan - is hier, en in de meeste verzen van Lucebert, vooral zijn latere, geen sprake. Er zijn, buiten het eindrijm, in hoofdzaak vier procédés of groepen van procédés te noemen, die men kan aanwenden om aan een bepaalde gevoelsontlading die structurele spanning te geven, die haar tot ge-dicht (dichten: de stromende openheid van de taal 'dicht', d.w.z. gesloten, afgerond maken) stempelen: ritme, retorische en plastische herhaling, alliteratie en bepaalde rijmvarianten zoals het enjamberende en circulaire rijm. Al deze procédés worden door de experimentelen en in het algemeen door hen die 'vrije' verzen schrijven, kwistig gebruikt. Ik wees al op het sterke ritme van het bovenstaande vers en kom daar trouwens straks nog op terug; van alliteraties maakt speciaal Lucebert, de meest retorische van de experimentelen, een overvloedig gebruik: men zie slechts regels 3 en 4, 7 en 8, 11, 12 en 14. Een ander voorbeeld:

Van de bittere suikerbergen in de moederborst  
Zijn de met lippen beladen vogels opgevlogen

Maar men vindt ze in praktisch elke regel van Lucebert. Een goed voorbeeld van retorische herhaling treft men in een ander gedicht van hem aan, over de beeldhouwer Moore:

Het is de aarde die drijft en rolt door de mensen  
Het is de lucht die zucht en blaast door de mensen  
De mensen liggen traag als aarde  
De mensen staan verheven als lucht

En de plastische herhaling, waarbij het er om gaat een situatie zo indringend mogelijk te tekenen, vinden wij in regels als:

Zij gaat welsprekend in het licht staan  
 In een aria stralend  
 Haar armen klimmen als ibishalzen  
 In een aria stralend  
 Haar irisspiegels springen  
 In een aria stralend

Beide vormen van herhaling zijn vooral door de dadaïst Arp zeer systematisch en in talloze varianten toegepast, en Lucebert spreekt dan ook zelf in een ander gedicht over zijn grote bewondering voor deze dichter.

Onder enjamberend rijm versta ik een rijmvorm, waarbij het laatste woord van de ene versregel rijmt op het eerste (of althans eerst-beklemtoonde) van de volgende, zoals bij Lucebert:

een paar armen aan het tandsteen van de aster  
 of het maagre handbeen van de *roos*  
 oh *kloos* je was een slechte rechter

bij Hans Andreus:

Ik groet het morgenlicht maar of het zich laat *groeten*  
 de *voeten* der voorbijgangers laten zich beter groeten

bij Hugo Claus:

De wind met de asse liefkoost mijn *wangen*  
 De *ontvangen* bruid ontwaakt verrast

Als voorbeeld van een circulair rijm, waarbij het begin van een versregel op het eind van dezelfde regel rijmt of assoneert, waardoor de regel als het ware 'rondgebo-

gen' wordt, zodat begin en einde ineenvloeien, mag ik misschien een regel uit een van mijn eigen gedichten aanhalen:

een *raamloos* huis van trappen en *piano's*

Deze procédé's worden door de experimentele en aanverwante dichters in het algemeen zeer bewust toegepast, zodat de bewering dat de experimentelen alle verstechniek over boord zouden hebben gegooid, op vrij losse gronden berust, waarschijnlijk alleen maar op het feit dat er onder deze dichters geen uitgesproken vertheoretici worden gevonden, zoals b.v. Paul van Ostaïen er een was. Maar dit komt waarschijnlijk hierdoor: dat de experimentelen zó prompt au sérieux genomen en in de officiële literatuur zijn binnengehaald, dat zij het helemaal niet meer nodig hebben gehad zich te verdedigen, dus ook niet een theoretisch programma te formuleren. Om op het gedicht van Lucebert terug te komen: het ritme van de eerste vier strofen is niet alleen op zichzelf sterk, maar ook zeer nauwkeurig aangepast aan de inhoud. Men zou dit ritme 'dakvormig' kunnen noemen: in de eerste regel van de strofe stijgt de stem, in de tweede zakt ze, hetgeen precies overeenkomt met de ritmiek van het 'hijgen', als hoedanig Lucebert in regel 6 zijn dichten aanduidt, het zwaar in- en uitademen dus. Wanneer men Lucebert overigens zijn eigen gedichten hoort voordragen, valt steeds weer dezelfde dakvormige ritmische bouw op, zodat men deze wel als een der wezenstrekken van zijn poëzie kan beschouwen. In de eerste regel van de laatste strofe nu breekt het ongeduld van de dichter door; zijn hijgende adem gaat sneller, hetgeen wordt uitgedrukt door de vier h-alliteraties, terwijl in de laatste regel van het gedicht, met de twee gewichtloze w's en de lichte e-klank van 'wenk', die het hoofdaccent krijgt, de stem van de dichter bijna ademloos uitklinkt.

Het is opvallend in hoe sterke mate hier vorm en inhoud van het gedicht één zijn - dit vooral in tegenstelling tot de sonnetomanie, waardoor momenteel het grootste deel van de niet-experimentele poëzie bezocht wordt; de sonnetvorm is daarbij doorgaans een vlag die niets met de lading te maken heeft. Het centrale thema van Luceberts gedicht is immers het hijgend in woorden willen benaderen van de geliefde, de geliefde die in de laatste strofe uitdijt (evenals de vorm van de strofe zelf) tot de Ander, de lezer, het publiek: de 'je' van de eerste strofe wordt hier tot 'u'.

Dit dichten als 'hijgen' nu, evenals de narcistische preoccupatie met de eigen stem (vijfde strofe), is typerend voor de jongste dichtergeneratie. Dichten betekende voor vroegere generaties: communiceren met de Muze, of het zoeken naar 'le mot juste', of ook het in woorden verheerlijken van de geliefde, in ieder geval: een proces dat zich afspeelde in het rijk van de geest, in de objectieve wereld der ideeën; het woord stond volkomen los van zijn lichamelijke basis. Parallel nu met de terugvoering van de op drift geraakte ideeënwereld op haar lichamelijke ankerplaats, zoals dat, langs verschillende wegen, door psychanalytici en existentiële filosofen is geschied, vinden wij ook bij de experimentele dichters een herbezinning op en herbeleving van de organische en zintuiglijke grondslagen waarop de geesteswerkzaamheid 'dichten' stoelt. Dit uit zich enerzijds in een sterke preoccupatie met de pure spraakfunctie; in bijna alle experimentele gedichten vormen 'stem' en 'tong' sleutelwoorden. Ik haal uit Lucebert nog aan:

Deze stem is van stamelen een lichaam

en:

als de taal van de donkre kolom mijner tong

uit Simon Vinkenoog:



met lawaai in de mond  
en alle tanden op een rij

uit Hans Andreus:

plezier hebben in het langzame woord  
okselholte

en:

Gejaagd worden en als wolven jagen  
achter de taal aan de tong uit de mond

Het is trouwens niet voor niets dat Andreus zijn jongste bundel noemt: *De Taal der Dieren*, dat wil zeggen: de pre-ideële taal van het nog in het lichamelijke ingebed liggende woord.

Anderzijds uit zich hetzelfde verschijnsel in een herbeleving van de specifieke sfeer van het lichamelijke überhaupt, en in het bijzonder in de voorkeur, die al deze dichters aan de dag leggen voor de *hand* als kennisorgaan. ‘Hoor dan met uw handen’, zegt Lucebert in het hier besproken gedicht, elders:

Met zijn beide handen  
Denken zijn ogen en oren

en bij Vinkenoog b.v. leest men:

dit is een loophand werkhands huishand  
en zelfs een vijfvingerhand  
voor wie het handen heeft leren  
waarderen

Maar ik zou kunnen blijven doorgaan met citeren, want naast de stem speelt in bijna elk experimenteel gedicht de hand een overheersende rol.

Uit deze herwaardering nu van de lichamelijke ruimte

wordt dan wat Lucebert ergens 'het lichamelijk gedicht' noemt geboren. Of eigenlijk betreurt Lucebert op bedoelde plaats - *De amsterdamse school*, p. 21 - het feit dat het pure lichamelijke gedicht voor hem, die de moederborst ontgroeid is, verloren is gegaan, maar desalniettemin blijft zijn streven er op gericht, zo 'lichamelijk' mogelijk gedichten te schrijven. Vandaar regels als: 'Deze stem is van stamelen een lichaam', hetgeen men kan interpreteren als: ik tracht mij een lichaam te stamelen, ik tracht al stamelende, hijgenddichtende, weer één met de wereld van mijn lichaam te worden. In een ander gedicht noemt hij de experimentele poëzie een 'vrolijk babylon', waarin hij 'vaag vleselijk' woont. In soortgelijke zin, zij het minder direct, meer overdrachtelijk, uit zich Simon Vinkenoog:

zinnen en woorden  
die ik als ledematen  
lief heb gekregen

Er is nog een ander typerend kenmerk van Luceberts gedicht te noemen: het is een liefdesgedicht. Misschien is het niet zozeer typerend voor Lucebert zelf, al treft men ook bij hem talrijke liefdesverzen aan, dan wel voor de experimentelen in het algemeen. Het merkwaardige is immers, dat een van de verwijten die men de experimentelen bij voortduring maakt, betrekking heeft op hun 'nihilistische', 'negativistische' levenshouding; mij dunkt, dat het quantum liefdeslyriek dat deze dichters produceren, dit verwijt wel afdoende ontzenuwt. Juist hun voorkeur voor liefdeslyriek wijst er op dat hun streven een zeer positieve gerichtheid heeft; de bedoeling van het 'lichamelijk gedicht' is dan ook niet zozeer een bewust zich afwenden van de geest, dat wil zeggen: het accent ligt niet op het negatieve zich-afwendenvan, dan wel op het positieve zoeken naar een nieuwe zuiverheid, een taal die niet gevoed wordt door abstracte

vaagheden, maar een zintuiglijke precisie nastreeft, eenzelfde precisie als de fenomenologen nastreven in hun analyses van het zintuiglijk beleven. Daarbij is intussen een dichter een dichter en een fenomenoloog een man van wetenschap; waar de laatste analyseert, zoekt de eerste zijn doel langs intuïtieve weg te bereiken, anders gezegd: langs 'experimentele' weg. Hiervoor heeft hij echter de hulp van een 'ander' nodig: pas in de relatie tot een ander komen zijn gevoelens realiter tot leven; in de emotionele ruimte van zijn verhouding tot de ander experimenteert hij met woorden, zoekt hij de eenheid van zintuiglijke gewaarwording en taal. Vandaar dat Lucebert zegt:

Van oe en a staat je ruimte  
Door mijn hijgen verzadigd

Met het oe en a van de taal, dat wil zeggen met het pure woordlichaam, wil hij deze gevoelsruimte zodanig vullen dat zij er door verzadigd wordt, dat de taalvormen precies in de gestalte van deze ruimte passen.

Intussen heeft dit 'experimenteren' echter tot gevolg dat het accent in deze liefdeslyriek vaak meer op het ikgevoel valt dan op de figuur van de geliefde. In het gedicht van Lucebert wordt aanvankelijk nog een compliment aan de geliefde gemaakt (haar kus is een 'bloem' gelijk), maar al dadelijk gaat het thema over op 'ik' en 'mijn'. Ook dit mag typisch heten voor veel experimentele liefdeslyriek. Uit de laatste strofe van het gedicht blijkt echter dat de dichter zich hiervan wel min of meer als een gemis bewust is. In de eerste strofe vraagt hij zijn geliefde om een kus; hij weet echter al dat die kus 'peilloos' is, dat wil zeggen dat hij de ander toch niet tot in zijn diepste wezen kan peilen; daarom drijft hij 'als een dar dolzinnig' op zijn dorst, omdat die dorst even oneindig is als de ander peilloos (het 'aquarel' van de dorst is, tussen haakjes, een uitstekend beeld: het moet

voor een dar om dolzinnig te worden zijn wanneer hij voortdurend een *geschilderd* landschap onder zich ziet<sup>1)</sup>; bovendien geeft 'aqua', waar het alleen maar om een beschilderd papier gaat, een zeer schrijnend antwoord op 'dorst'). Niettemin tracht hij haar en zichzelf te overtuigen dat hij al hijgende, oe- en a-klanken vormend, de ruimte van hun relatie vullen kan; hij voelt immers al ademhalende zijn lichaam groeien ('opgestapeld' worden, als het ware beetje bij beetje groeien dus: een sensatie die iedereen bij diep ademen heeft) en zijn stem wordt bij deze bezigheid steeds darteler en zelfverzekerder - tot hij plotseling bemerkt dat hij de ander toch niet bereikt heeft en hij ongeduldig uitbarst in de regel die met 'Hoor dan...' begint, gevolgd door een aantal regels, waarin hij zichzelf als minnaar aanprijst: 'honderdman', de man die op honderd verschillende manieren kan beminnen, tot de ijlste strelingen - een 'wenk in de wolken' - toe. 'Honderdman' slaat, in verband met wat ik eerder zei over de 'je', die in de laatste strofe tot 'u' geworden is - dat wil zeggen: *De Ander* - tevens op de mogelijkheid dat honderd lezers elk op eigen wijze van zijn gedichten kunnen genieten - als zij maar willen, als zij maar horen met hun handen (dus het gedicht als 'lichaam' weten te betasten) en hun hartslag haasten, d.w.z. bereid zijn met de dichter mee te hijgen.

1) De bedoeling is natuurlijk ook omgekeerd dat de dorst een aquarel van verlangen schildert - een fata morgana.

## ledre keel zijn eigen profeet

### *Vinkenoog, Andreus, Claus, Lucebert. (september 1953)*

De titel, die ik hierboven plaats, stamt uit een gedicht van Lucebert, opgedragen aan de dichter Jan G. Elburg. Ik koos deze titel omdat er in dag- en weekbladen de laatste tijd zo veel en zo breedvoerig geschreven is over 'de' experimentelen, dat het langzamerhand tijd wordt er op te wijzen dat deze jonge dichters, afgezien dan van een gemeenschappelijk 'klimaat', gemeenschappelijke interesses, afgezien ook van de kleine letters en het weglaten van de interpuncties, eigenlijk betrekkelijk weinig met elkaar gemeen hebben (hetgeen ook de reden is dat zij nooit een gesloten groep gevormd hebben met een eigen creatief en polemisch tijdschrift, zoals de Tachtigers). Iemand als Lucebert heeft als dichterspersoonlijkheid even weinig gemeen met b.v. Remco Campert als Hendrik de Vries met Paul van Ostaijen of Marsman met Slauerhoff.

Zeker, er zijn andere overeenkomsten dan de kleine letters alleen; maar de wat al te populair geworden term 'experimentelen' doet geloof ik meer kwaad dan goed. Eigenlijk valt alleen Lucebert onder het experimentele hoedje te vangen, en misschien Elburg, Kouwenaar; de andere jonge dichters, als Campert, Vinkenoog, Andreus, zijn eenvoudig 'jonge dichters', d.w.z. dichters die, evenals hun kunstbroeders in Frankrijk, Italië of Amerika, gebruik maken van een vrijere verstechiek, waartoe Apollinaire en de surrealisten de weg gebaad hebben. Men zou, aangezien er van een bepaalde 'school' eigenlijk geen sprake is, misschien nog beter - als Dirk Coster na de eerste wereldoorlog - met betrekking tot de ge-

noemde dichters eenvoudigweg de betiteling 'nieuwe geluiden' kunnen bezigen.

Op één trek, die wij bij al deze jonge dichters aantreffen, wil ik echter toch nog even de aandacht vestigen: dat is hun bezetenheid van woorden. Andreus leeft 'in een oerwoud van woorden', hij ligt 's nachts met woorden om zich heen 'als mooie deliriumdieren'; elders dicht hij b.v.: 'plezier hebben in het langzame woord / okselholte'. Bij Vinkenoog treft men regels aan als:

..... ik leef van onthoofde  
letters majakovski neruda lucebert

of:

ik sta aan de rand  
van een leven dat zes en  
twintig en honderd duizend  
letters telt

Men heeft soms de indruk dat deze dichters in een wereld van niets dan woorden leven, dat zij, op straat wandelende, geen meisjes van vlees en bloed zien, maar alleen m-e-i-s-j-e-s, letterfiguren. Dit valt natuurlijk hieruit te verklaren dat de (her-) ontdekking van de rijke mogelijkheden van de taal, die door de Criteriumdichters en hun nazaten volkomen was lamgelegd, zich allereerst uit in een woordenroes, waarbij de betekenis der woorden vooralsnog min of meer secundair blijft (voor de verkeerde verstaander: dit wil natuurlijk niet zeggen dat deze dichters alleen maar onzin zouden schrijven!). Wanneer Andreus b.v. dicht:

De liefde een schijf pompoen  
en oudromeinse thermen  
de liefde een pauper een kortjan  
een oorlam een klonter bloed

dan is daar op zichzelf niet zo heel veel tegen in te

brengen, maar hij had de liefde evengoed kunnen vergelijken met een kathedraal, een vijg, een bloemenkoopman, een schoolboek of wat men maar wil; m.a.w. deze regels missen overtuigingskracht, men heeft niet het gevoel dat ze zó en niet anders geschreven hadden moeten zijn. Vandaar de 'ont-hoofde' letters waar Vinkenoog van leeft, het 'oerwoud van woorden' van Andreus: er valt hier geestelijk nog wel het een en ander te ontginnen - maar dan zònder de winst van de herontdekking van de plastische en emotionele kwaliteiten, die het pure woordlichaam herbergt, op te geven!

En nu de afzonderlijke dichters. Vinkenoog blijkt met zijn bundel *Land zonder nacht* het wat chaotische en onzekere, hier en daar uitgesproken zwakke, dat zijn eerste bundel, *Wondkoorts*, vertoonde, thans voor een aanzienlijk deel overwonnen te hebben. Men kan hem soms een zekere breedsprakigheid en gebrek aan structurele spanning verwijten, m.n. in het langere gedicht 'Braille' (dat overigens tekenend is voor een dichter bij wie de tastzin, zoals trouwens bij al deze jonge dichters - met uitzondering van Andreus misschien -, zulk een belangrijke rol speelt), maar in zijn wanhoop en ontreddeering aan de ene, zijn levensdrift malgré tout aan de andere kant, maakt hij een uiterst authentieke indruk en zijn beeldspraak is bijna steeds evident en overtuigend. Jammer zijn alleen hier en daar de la te duidelijke reminiscenties aan Achterberg:

ik kan de afstand die mij van je scheidt  
in lichtjaren tellen  
en in de meter van het geluid  
zoemen de seconden

of aan Hans Lodeizen:

ik reis met een stem in de avond  
met de nacht in een boot vol stemmen  
met stemmen als straten vol muziek

Maar over het geheel heeft hij toch een onmiskenbaar eigen accent; als typerend, niet zozeer van zijn poëtisch kunnen dan wel voor het 'klimaat' van zijn poëzie, haal ik twee voorbeelden aan, waarvan vooral het eerste, met zijn vegetatieve machteloosheid, een wezenstrek van Vinkenoogs dichterlijke Weltanschauung weergeeft:

de tijd groeit hortend tegen onze benen op  
 wij staan tot aan de knieën in het water  
 als palmen te wuiven  
 een lied zonder bewegen  
 een wind die neuriet onder aan de armen

op het koord der dagen  
 dans ik radeloos vol liefde  
 om het luchtruim heen

Van Hans Andreus, van wie er inmiddels alweer twee nieuwe bundels verschenen, heb ik de indruk dat hij zich op een gevaarlijk pad bevindt. Waar Vinkenoog vooral de dichter van de nacht en van de binnenkant der dingen is, kan men Andreus - met name in *Italië* - de dichter van de zon en de uiterlijke schijn noemen.

Zo schrijft hij:

Ik roep je terug  
 ik roep je terug met een koperen jachthoorn  
 naar de doorzichtigheid van licht en water

Hij benadert dingen en mensen van buiten-af, hij incorporeert ze niet, zoals Vinkenoog of Claus (b.v.: 'ik word een boom 's namiddags'), maar hij 'meet' ze, hij 'kleurt' ze, bekijkt ze 'door omgekeerde verrekijkers' enz. Waar Vinkenoog, Claus en anderen 'wonen' in een vrouw, een lichaam, een liefde, daar ziet Andreus alleen de vrouw als gestalte, als ver-schijn-ing; hij kan haar onder verschillende gezichtshoeken bezien:

Ik profileer je  
 en ik maak een russische madonna van je;



hij kan haar metaforen als geschenken geven:

ik geef je de halsketting  
van je tien tenen

of voor haar dansen:

ik dans de dansen voor je van het chinees nieuwjaar,

maar: hij kan haar niet existentieel doordringen. En dit nu tracht hij te compenseren door het bekijken, begiftigen en dansen-voor tot in het oneindige te variëren, m.a.w. door een lawine van beelden. Zelf schrijft hij: 'ik sleep er god en alleman bij'; en nu heb ik niet het minste bezwaar tegen een rijke, zelfs barokke beeldspraak, maar deze moet dan tenminste functioneel blijven, en: plastisch. Wanneer Andreus dicht:

je bent een glasscherf zonlicht  
je bent een vogel tussen hoog gras  
je bent een kleine kobold met wuivende handen,

dan worden hierin bepaalde facetten van een vrouw *zichtbaar* gemaakt. Maar iets anders is het wanneer hij schrijft:

je bent het zevengesternte  
en de aequator  
en de aardas

- een reeks die wij weer rustig kunnen aanvullen met: en Pluto en de Melkweg en een spiraalnevel, zonder dat iemand er poëtisch iets wijzer van wordt. Terecht kan hij dan ook in het voorlaatste gedicht van *De taal der dieren* verzuchten:

Niets niets was genoeg  
de woorden braken als golven  
op je primitieve mond  
en je ogen van het binnenst der aarde

- want met enkel woorden en beelden, hoe mooi ook van vorm, bereikt men 'het binnenst' nu eenmaal niet.

Nu klinkt het misschien erg negatief, wat ik hierboven over Andreus te berde heb gebracht; daarom wil ik er graag aan toevoegen dat Andreus naar mijn mening een dichter met grote capaciteiten is, die soms strofen van een fonkelende schoonheid weet te scheppen. Het leek mij echter van belang, ook eens op de schaduwzijden van dit dichterschap te wijzen, juist omdat de jongerenpoëzie in het algemeen òf te kritiekloos aanvaard òf te kritiekloos verworpen wordt; en Andreus is, naar het mij voorkomt, een zeer begaafd dichter die het zichzelf echter veel te gemakkelijk maakt.

In vergelijking met Vinkenoog en Hans Andreus, doet de Vlaming Hugo Claus veel harder, verbeterener en opstandiger aan. De wanhoop van Vinkenoog draagt, zoals wij gezien hebben, eerder een passief karakter; hij voelt zich als individu machteloos in deze gemechaniseerde en gemassificeerde wereld, maar niettemin neuriet hij nog en staat als een palm te wuiven; en uit de verzen van Andreus spreekt zelfs een zuiver mediterrane levensverrukking. Ook Claus kent weliswaar de passieve wanhoop: 'Ik ben verloren geboren', maar sterker is in hem nog het protest tegen de '*men*-mensen', tegen 'het traag bederf (...) tussen de theetafels (...) van Den Haag', tegen 'het alfabet van zoethout' van zijn poëtische voorgangers. Tegen deze vijanden roept hij om:

Een dolk een dierendolk Tancredo amigo  
Uw lieve wurgershanden  
Uw gepunte tanden die Viva Villa roepen  
In hun tot hout gekleefd gezicht.

En elders schrijft hij:

Mijn zon mijn horizon zijn de uwe niet  
Hoor mij: uw lied uw nachtegaal heb ik gewurgd  
Met spelende vingers

Zo is hij ook in zijn ritme en plastiek harder en wreder dan zijn generatiegenoten; zijn regels zijn korter, gedrongener, meer gespannen, zij hebben iets koude en roofdierachtigs. Typerend voor zijn poëzie is echter toch weer het oscilleren tussen opstandige levensdrift en een zich-neerleggen bij de nutteloosheid van de passie. Alleen zien wij ook hier een verschil in accent; tegenover de vegetatieve berusting van een Vinkenoog stelt hij de ijskoude, emotionele registratie van het feit dat het leven zo-en-niet-anders is. Ook hij constateert de machteloosheid van zijn rebellie: 'Onmachtig is het lot der blinde beulen'; maar men vergelijk het verschil in toon tussen regels van Vinkenoog als:

und alles ist schon dagewesen  
 en waar wij ook lopen  
 wij komen steeds onszelve tegen  
 en op elk onbegaanbaar pad  
 komt de schaduw ons vragend tegemoet  
 kilroy was here in de kleurloze kringen  
 die wij als muren om ons hadden opgetrokken  
 en wij waren op bikini en nagasaki  
 en wij wachtten  
 wij spoelden in staat van ontbinding aan  
 and all this happened before

en het volgende gedicht van Claus:

Een morgen als altijd Uw huis staat leeg  
 Men telt en één voor één  
 Treden de dagen in de kooi

Men ziet ik zie gij ziet  
 De verborgene dieren in de koele spiegel zien  
 Zo zal het blijven onderhuids

Het mes dat roest het bloed dat stolt  
 De stenen poreus de melk verschaald

Men zegt gij zegt  
Met een verblinde stem met een versteend gebaar

Dag  
Dag lieve kinderen.

Bij Vinkenoog heeft het vers een zekere poëtische soepelheid, versterkt door de 'en's die het vers iets stromends, vloeiends geven; het vers van Claus daarentegen is hard en stotend, maar juist daardoor misschien indrukwekkender.

Intussen is het natuurlijk nooit mogelijk een dichter in één formule te vangen, en het langere gedicht 'april in paris', dat Claus' bundel besluit, slaat weer andere accenten aan en getuigt van een meer positieve levensaanvaarding, hetgeen vooral moge blijken uit de slotregels, waarin hij de dag begroet als een vrouw met 'honderdduizend lippen'. Het blijft dus altijd mogelijk dat in een volgende bundel weer geheel andere aspecten van deze dichter naar voren zullen komen (zoals trouwens ook het geval was met zijn tweede roman, *De Hondsdagen*, ten opzichte van zijn eersteling *De Metsiers*).

Lucebert is misschien wel de meest omstreden figuur van de jongste dichtergeneratie, en ook zijn laatste bundel, *De amsterdamse school*, zal hierin wel niet veel verandering brengen. Ik geloof dat weinig werkelijk poëziegevoelige lezers zullen aarzelen om Lucebert een uitzonderlijk begaafd dichter te noemen; maar evenzeer zullen er, hoop ik, weinig lezers te vinden zijn, die alles wat Lucebert produceert nu ook even geniaal vinden. Een gedicht als 'hu we wie', dat geheel in de trant van de volgende proeve geschreven is:

De doopdeerne koopt nee  
De koopdeerne doopt  
De noopdeerne loopt zakenlood de dood door  
Van schaamteschedels victoriavuur van ool  
volliërecel en zoenseel

- zulk een gedicht is niet direct onzin, maar behoort m.i. toch binnen de muren van 's dichters laboratorium te blijven; dit is puur experimenteren, geen 'experimenteel dichten'. Aan de andere kant zou men misschien de stelling kunnen verdedigen dat men de eruptief-creatieve Lucebert als een soort natuurverschijnsel zou moeten beschouwen; en het heeft natuurlijk weinig zin om aan een vulkanische uitbarsting bepaalde gedragsregels te willen voorschrijven.

Hoe het ook zij, in ieder geval is Lucebert de grootste retoricus onder de jongere dichters en beschikt hij tevens over de grootste poëtische spankracht; het zijn dan ook juist zijn retorische kwaliteiten, zijn gevoel voor ritme en klank, die hem meer dan eens tussen het sublieme en het ridicule doen schommelen. Anderzijds beseft hij misschien scherper dan zijn generatiegenoten de ontoereikendheid van het dichterlijke woord:

Denkt de rechtvaardige zingende de slechte  
zingende denkt hij

Dat hij het tientallen vloeistoffijne meisjeslijf  
In een gipsen snaar gevangen heeft  
Ja dat denkt hij  
Hij denkt dat

Dit thema van de onmacht troffen wij weliswaar ook bij de andere hier besproken dichters aan; maar waar dezen de 'rechtvaardigheid' van hun zingen toch nooit in twijfel trokken, daar noemt Lucebert de 'rechtvaardige zingende' een 'slechte zingende', d.w.z. hij die volgens de regelen der kunst dicht (en ik geloof dat men daaronder niet alleen moet verstaan: volgens de conventie), dringt nooit tot het wezen der dingen door. Zo schrijft hij elders:

Zingen kan de mens  
Zingen kan de mens veelzijdig  
Als op zwarte ruggen staat zijn stem  
Vol spitse woorden en sterren  
Maar waar kan hij verder gaan

Dit 'verder gaan' nu is het, waar het Lucebert om te doen is, wat hij zoekt is wat men een 'meta-poëzie' zou kunnen noemen, een woordmagie die de grenzen van de poëzie te buiten gaat om zodoende het geheim achter de dingen te grijpen. 'Experimenteel' is hij dan ook niet zozeer omdat hij met woorden en klanken experimenteert - dat doet tenslotte in meerdere of mindere mate elke dichter -, maar omdat hij in zekere zin met de poëzie zèlf experimenteert. In zekere zin: want het opvallende is dat aan de andere kant Lucebert waarschijnlijk het meest van alle jongeren met alliteraties, assonances en andere beproefde methoden van de klassieke poëzieesthetiek werkt. Het is dan ook juist deze tweeslachtigheid die het wezen van Luceberts dichterschap uitmaakt, die er om zo te zeggen de tweetact-motor van vormt.

## De nieuwe poëzie is pragmatisch

### ***Remco Campert; Rudy Kousbroek. (januari 1955)***

De dichters Remco Campert en Rudy Kousbroek hebben in feite niet meer gemeen dan dat zij onder de dertig zijn en gebroken hebben met 'de traditie' in de poëzie. Of eigenlijk moet ik zeggen: met de traditie in de *Nederlandse* poëzie, want het verschijnsel 'de moderne poëzie', waarvan Apollinaire in Frankrijk en Ezra Pound in Engeland de initiatoren waren (Rimbaud en Lautréamont de wegbereiders), is inmiddels reeds een halve eeuw oud en zelf alweer 'traditie', voorzover men een verschijnsel dat nog steeds springlevend is tenminste een traditie kan noemen. Deze moderne poëzie, die aan Nederland weliswaar niet geheel voorbijgegaan is, maar het nooit verder gebracht heeft dan het rariteitenkabinet van de literatuurgeschiedenis - het bleef bij individuele pogingen, die geen werkelijke klankbodem vonden - is een complex verschijnsel, waarvan de vele ismen, die in de loop dezer eeuw opgeld hebben gedaan, de uiterlijke facetten zijn. Nu ook in Nederland de moderne poëzie over een brede linie is binnengedrongen en een klankbodem heeft gevonden, is het begrijpelijk dat zij meteen dezelfde verscheidenheid van facetten vertoont, die de moderne poëzie in haar historische ontwikkeling kenmerkt. De hier besproken dichters (hetzelfde geldt voor Vinkenoog en Andreus) immers hebben óók nog dit gemeen, dat zij in Parijs wonen of geruime tijd gewoond hebben; en in Frankrijk is de moderne poëzie reeds lang geen strijdtoneel meer van concurrerende ismen (niet op een wezenlijk vlak tenminste), geen reden om zich programmatisch op te winden, maar een eenvoudig feit, of, om met

Lucebert te spreken: 'een zee / aan de mond van al die rivieren / die wij eens namen gaven als / dada...' Deze regels slaan weliswaar in het bijzonder op de experimentele poëzie, maar uit de definitie zelf blijkt reeds dat wij in deze zin onder experimentele poëzie moeten verstaan: de 'idee' die ten grondslag ligt aan 'de moderne poëzie' als totaal verschijnsel.

Wat in Nederland 'experimenteel' heet, heet dus in Frankrijk b.v. simpelweg 'la poésie moderne'; dit is de feitelijke betekenis van het woord 'experimenteel'. Waar zich de nieuwe poëzie in Nederland echter tegen een sterke traditie moet afzetten, is het begrijpelijk dat deze poëzie door haar beoefenaar zelf aanvankelijk vooral als experiment, als ontdekkingsreis over het 'levend water' van de taal wordt ervaren: hij ziet zich als Columbus op de 'zee aan de mond van al die rivieren' enz. Dit is dan de affectieve betekenis van de term 'experimenteel'. Beide betekenissen zijn echter niet te scheiden, want ook waar de moderne poëzie de eerste opwinding over de vele nieuwe perspectieven te boven is, blijft zij in wezen een ontdekkende poëzie - in tegenstelling tot de oudere poëzie, die in wezen verhullend is. De poëzielessen van Dorat aan het Collège de Coqueret, als volgt samengevat door zijn leerling Ronsard:

Disciple de Dorat qui longtemps fut mon maître,  
M'apprit la Poésie et me montra comment  
On doit feindre et cacher les fables proprement  
Et à bien déguiser la vérité des choses  
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses.

- mogen reeds eeuwen uit de tijd lijken, in werkelijkheid is dit tot op de huidige dag de werkwijze van wat wij de traditionele poëzie noemen, die de 'waarheid der dingen' in het fabuleus gewaad van beeld en harmonie *kleedt* tot idee, allegorie, poëtisch 'thema'.

Zoeken wij naar een term, waarin zowel de feitelijke als



de affectieve betekenis van het woord 'experimenteel' vervat zijn, dan lijkt mij ter objectieve kenschetsing van de nieuwe poëzie daarom de term '*pragmatisch*' het meest op zijn plaats. Het gaat hier, in het algemeen gesproken, om een poëzie zonder vooropgestelde spelregels, een 'catch as catch can'-poëzie, waarin niet de schoonheid, de harmonie vooropstaat, maar de *doelmatigheid*. Tegenover de pragmatische nieuwe poëzie kan men dan de traditionele poëzie als idealistisch aanduiden; zij gaat van vooropgestelde ideeën uit, niet alleen wat de vorm (het prosodisch *schema*), maar ook wat de inhoud betreft: een gedicht is een variatie op een *thema*, de poëzie een arsenaal van themata. Ik wil daarmee niet zeggen dat een modern vers 'nergens over zou gaan', maar wel dat het dichter bij de zintuiglijke werkelijkheid blijft; de sensatie wordt in het vers in haar sensationele kwaliteit zelf - vloeiend, meervoudig gedetermineerd- ont-dekt, en niet van een aprioristisch thema uit gestileerd, d.w.z. allegorisch 'aangekleed' (hetgeen zich reeds uiterlijk hierin manifesteert dat veel experimentele gedichten of geen titel hebben of een zeer willekeurige titel of een met opzet vaag gehouden titel).

Ter illustratie citeer ik het volgende titelloze gedicht uit Remco Camperts laatste bundel *Berchtesgaden*:

Het licht van de dag  
Breekt door de ruit.

Het is nog te vroeg  
Voor de zon.

Zal de wind de hemel  
Schoonwaaien?

Ik blaas in mijn handen.  
De buitenwereld is wit.

Mijn sigaretten zijn op.  
Mijn boek is uit.

Het is geen opvallend goed vers, maar in zijn simpelheid onthullend voor de werkwijze van de experimentele dichter. De traditionalist zou, van dezelfde gewaarwordingen uitgaande, zijn vers b.v. het 'thema' *Winterochtend* gegeven hebben en daarbij de sigaretten, die op zijn, als storende - de zuiverheid van de 'idee' winterochtend verstorende - factor terzijde gelaten en de witheid van de sneeuw op een of andere manier allegorisch gebruikt hebben. Campert laat de oorspronkelijke sensatie, waarin 'de buitenwereld is wit' en 'mijn sigaretten zijn op één geheel vormen, intact; hij tracht niet één of meer elementen van de situatie lyrisch te verabsoluteren, maar brengt deze in zijn bijna lijfelijke directheid op de lezer over. Het is een attitude tegenover de werkelijkheid, die hij zelf als 'verlegen' aanduidt (in het gedicht *Zon en maan*): hij staat te schroomvallig tegenover het wonder van de werkelijkheid om haar in het dwangbuis van welke idealiteit dan ook te willen dwingen. Zijn schrijfrant doet van de traditie uit gezien a-poëtisch aan, d.w.z. hij gebruikt geen woorden, geen perioden, die 'an sich' poëtisch zijn; zijn taalgebruik is echter zo doelmatig dat hij een specifieke sector van het menselijk beleven in niet anders dan poëtisch te noemen zuiverheid weet te ont-dekken. Men kan hem een verlegen lyricus noemen.

Dat de term 'experimenteel' volstrekt geen homogene groep dekt, blijkt wel uit de bundel *Begrafenis van een keerring*, waarmee Rudy Kousbroek debuteert. Kousbroek is een intellectualist; ook zijn poëzie is pragmatisch van aard, maar hem is het niet zozeer te doen om het ont-dekken van complexe sensaties, maar eerder van intellectuele noties:

ik kan niet bewijzen dat ik vrij ben  
 ik heb vrijheid  
 ik kan de oorzaak ontkennen door die zelf te zijn  
 zoals ik een dief kan ontkennen door hem te stelen

maar iets anders dan ik is niet  
of wordt gehad door mij

Ik geloof dat zijn zwakheid als dichter hierin ligt, dat hij de intellectuele notie niet zoekt te ont-dekken aan het brute materiaal van de taal zelf, maar teveel werkt met reeds gevormde intellectuele begrippen (zozijn, realiseren, estetica, pre-adamische cultuur etc.). Wanneer Achterberg wetenschappelijke termen gebruikt, *vervreemdt* hij ze van hun geaccepteerde betekenis en maakt ze dienstig aan de specifieke doelmatigheid van het vers; Kousbroek gebruikt ze in hun starre begrippelijkheid, waardoor zij als ondoelmatige Fremdkörper in het vers blijven staan, zodat zijn 'waarheden' buiten het vers als zodanig komen te liggen. Men zou Kousbroek wat meer 'verlegenheid' tegenover de complexe werkelijkheid van de taal willen toewensen, en vooral meer respect voor het sensuele element van de taal.

## Afscheid van het sentimentele ik

### **Andreas; Vinkenoog; Hans Warren. (februari 1955)**

Evenals de experimentele dichters Kousbroek en Remco Campert behoren Hans Andreas, Simon Vinkenoog en Hans Warren tot wat men zou kunnen noemen de 'Parijse tak' van de experimentele groep (waarbij men Gerrit Kouwenaar, Jan Elburg en Lucebert dan tot de 'Amsterdamse tak' zou kunnen rekenen). Weliswaar woont Remco Campert op het ogenblik weer in Amsterdam en heeft Andreas geruime tijd in Rome gewoond, maar de as Amsterdam-Parijs, als polaire spanning tussen de meer honkvasten en de meer uithuizigen, is als algemene aanduiding toch wel bruikbaar. Zo valt het b.v. op dat de Amsterdamse tak over het geheel genomen 'revolutionairder' - niet alleen verstechnisch, maar ook politiek - is dan de Parijse tak; hetgeen alweer begrijpelijk is, omdat de experimentelen in Nederland nu eenmaal meer tegenstand ondervinden dan in Parijs, en reactief dus ook 'weerbaarder' moeten zijn, dat wil dan zeggen: agressiever - de eerste klap is immers nog altijd een daalder waard.

Maar goed, de experimentele beweging, of 'de nieuwe poëzie' (zoals ik haar liever noem, omdat in deze term duidelijk tot uiting komt dat het hier niet om een bepaald *facet* van de hedendaagse poëzie gaat, maar om *de* hedendaagse poëzie) bestaat in Nederland nog te kort om reeds thans een onderzoek naar haar diverse schakeringen te kunnen instellen; belangrijker zijn voorlopig de afzonderlijke figuren van de dichters zelf.

Zo heb ik hier dan in de eerste plaats een nieuwe bundel liggen van Hans Andreas: *Schilderkunst*. Andreas is een

dichter, die door de kritiek tot dusver in hoofdzaak is gekenschetst als 'charmant'. Dit slaat dan vooral op zijn eerste verzen, maar met *De taal der dieren* bleek hij plotseling heel andere wegen te bewandelen, terwijl hij ons nu met een bundel verrast, die niet alleen weer geheel anders van toon is, maar ook van een verbazingwekkende rijpheid: er is hier inderdaad een dichter van formaat aan het woord. Men kan *Schilderkunst* klassiek noemen - voor zover Hölderlin klassiek is, en modern - voor zover Rilke en René Char modern zijn. Ik meen althans dat deze invloeden duidelijk in zijn werk te bespeuren zijn, maar het merkwaardige is dat Andreus toch altijd op een of andere manier zichzelf weet te blijven. Hij is misschien de meest proteïsche van de moderne dichters - zoals Picasso het van zijn generatie is -, maar tevens de meest zelfverzekerde, dat wil zeggen: de meest zich-zelf-blijvende. In een van zijn verzen schrijft hij over 'de stem die men altijd opnieuw moet kiezen'; en zo is elke nieuwe bundel van Andreus dan ook een nieuwe keuze, een nieuw engagement - maar het is dezelfde stem die zich kiest, die zich op steeds weer ander niveau aan zichzelf zoekt te ontdekken.

Modern en klassiek noemde ik zijn laatste bundel; waarmee dan is aangeduid dat het modernisme hier feitelijk het experimentele stadium heeft overschreden en zich een eigen taal heeft geschapen, die weer 'grond' weet te halen op een essentieel, het mythische wezen van de mens rakend, niveau. De moderne poëzie in het algemeen immers is overwegend egocentrisch ingesteld, noteert persoonlijke stemmingen en sentimenten, 'allerindividueelste emoties'; de vernieuwing van het poëtische arsenaal moet in hoofdzaak dienen juist om het persoonlijke van de emotie, de stemming te accentueren. In de laatste verzen van Lucebert, en thans ook van Andreus, zien wij daarentegen een omgekeerde strekking; de modernistische beeldvorming wordt niet gebruikt om de emotie op het persoonlijke toe te spitsen, maar om haar

te ontpersoonlijken; anders gezegd: het beeld is niet meer illustratief voor een accidentele gemoedstoestand, maar wijst essentiële, op het menszijn als zodanig betrekking hebbende verbanden aan. Weliswaar is er in de verzen van Andreus nog veel sprake van 'ik', maar het gaat hier niet zozeer om het sentimentele ik, drager van de allerindividueelste emoties, maar om een 'essentieel', een mythisch geëngageerd ik. De toon van deze verzen krijgt dan ook, van het sentimentele ik uit gezien, iets koels en hooghartigs; maar het is de viriele hooghartigheid van hem, die in verbond staat met de elementaire levenskrachten, in het vers 'Triest Carnaval' het bondgenootschap van zon en mannen tegenover de complicité van maan, vrouw en 'musicisten', waarin men de dichters van het persoonlijk sentiment moet zien:

Wouden, moerassen, pleinen vol mensen.  
 Griffiers tekenen al op de sombere maskerade:  
 hoe Blauw en Geel en Scharlaken  
 worden verbrand, de lange rivieren verwoest,  
 het kind met de honderd gezichten  
 veranderd wordt in een klein precies dier: een uurwerk.  
 Maan en vrouwen buigen. Voor wie?  
 De zon en enkele mannen  
 galopperen naar de grenzen van het rijk.  
 Maar de musicisten blijven achter.

Op geheel andere wijze tracht ook Simon Vinkenoog in *Heren Zeventien* het sentimentele ik de rug toe te keren. Zijn bundel bestaat uit een aantal gedichten, die een thematische samenhang vertonen en te zamen een diagnose willen geven van onze civilisatie en de positie van de dichter. Hij maakt gebruik van een procédé, dat overeenkomst vertoont met de werkwijze van Ezra Pound in de *Cantos* of Eliot in *The Waste Land*, en waarbij historische en actueel-politieke gegevens, persoonlijke

sentimenten en dichterlijke problemen in een kruiselingse relatie tot elkaar worden geplaatst, zodanig dat bepaalde waarheden zich in al hun complexiteit en op verschillende niveaus tegelijk aan de lezer moeten opdringen. Ook hier zien wij dus een poging tot objectivering van de poëzie, maar anders dan Andreus slaagt Vinkenoog er toch niet in, zijn procédé poëtisch aanvaardbaar te maken; het geheel maakt tenslotte alleen maar een rommelige indruk, vooral door een te nadrukkelijke Experimentierlust, die de visuele eenheid van de conceptie (hij geeft zijn gedicht de ondertitel 'proeve van waarneming') steeds weer vertroebelt. Niettemin kan men de desentimentalisering van zijn taalgebruik als een winstpunt beschouwen, maar meer soberheid zou deze verzenreeks met epische pretentie wel zeer ten goede zijn gekomen: een objectieve poëzie vraagt nu eenmaal om grote lijnen. Nu kan de lezer Vinkenoog slechts bijvallen, waar deze schrijft: 'ik spreek in zeven dode talen'.

*Leeuw Lente*, de bundel die de verzen bevat, waarmee Hans Warren vorig jaar een reisbeurs verwierf, is van geheel andere aard, maar ook hier treffen wij de neiging aan tot een bredere, epische vormgeving. Warren is een late loot aan de 'experimentele' stam; hij debuteerde reeds kort na de oorlog met traditionele natuurgedichten, die het Zeeuwse landschap tot onderwerp hadden, gedichten echter die een sterk beeldend vermogen verrieden. Parijs betekende ook voor hem een dichterlijke bevrijding, die zich in *Leeuw Lente* uit in een ware roes van klanken en beelden. Met 'roes' bedoel ik overigens niets denigrerends, integendeel: het is een verblijvendgezonde poëzie, die Warren ons geeft, vitaal en bruisend:

Wij spreken in pasgeboren talen  
 wij zijn zo vol als vaten wijn met leven  
 Wij zijn zo hongerig en sterk als jonge leeuwen...

- een poëzie die met alle poriën voor de werkelijkheid wil openstaan:

Pas wie het leven proeft van hart tot opperhuid  
van hel tot hemel kan zo licht zijn als champagne...

Men zou hem overladenheid kunnen verwijten en gebrek aan diepgang; maar zijn beelden zijn bijna stuk voor stuk van zulk een fonkelende zuiverheid, dat het wel zeer ondankbaar zou zijn, de dichter te verwijten dat er aan zijn snoer een paar juweeltjes te veel zitten. Zijn beelden behoren alle tot het illustratieve genre en stoten niet, zoals bij Andreus, tot mythische diepten door; maar zijn primitieve verrukking over de rijkdom van het leven (waarbij een donkere onderstroming overigens niet geheel ontbreekt) is van zulk een overrompelende kracht, dat wij voorlopig alleen maar van deze dichterlijke rijkdom willen meegenieten en kritiek tot later uitstellen.



## Wandelen en spoorzoeken in de poëzie

**Remco Campert; J.B. Charles. (september 1955)**

Men zou van de vrije, parlante poëzie kunnen zeggen dat haar centrum buiten haarzelf ligt, dat datgene wat haar tot poëzie maakt, haar poëtische kern, niet in het gedicht zelf is gelegen, maar in een ad infinitum opgeschoven 'volgende regel'. In de niet-parlante poëzie, zowel de strofische, rijmende, als de vrije, bezwerende (de oudere gedichten van Achterberg, Marsman) ligt de poëtische kern midden in het gedicht, als de pit in een vrucht. Ik bedoel daarmee, dat het gedicht een organische geslotenheid vertoont, waarbij de laatste regel werkelijk een *slot* is - en als zodanig tegelijk weer naar het begin verwijst, omdat elke regel structureel samenhangt met alle voorgaande regels en met het gedicht als totaliteit.

Men kan het gedicht hier met een kristal vergelijken, en de structuurformule van het kristal is dan de poëtische 'inhoud', de 'idee' van het gedicht. In de realiteit van de poëzie komt deze 'structuurformule' overeen met de kerngedachte, kernimpuls van het gedicht, die zich niet lineair, maar cirkelvormig (of spiraalsgewijs) ontwikkelt, zodat elk element van het gedicht (elke regel, beeld- of klankeenheid) niet alleen contigu of continu met het voorgaande en volgende element samenhangt, maar tevens rechtstreeks op de kern, het middelpunt betrokken is.

Het vrije, parlante gedicht daarentegen heeft geen middelpunt, maar alleen een uitgangspunt, vanwaar het rechtlijnig of zigzaggend, vóórtschrijdt, vóórtloopt, vóórtwankelt of vóórtwandelt naar een eindpunt, maar

zònder dit eindpunt ooit te bereiken, omdat de rechte lijn nu eenmaal per definitie tot in het oneindige doorloopt.

Men zou de kristallisatie-poëzie, klassiek of vrij-bezwerend, metafysisch kunnen noemen in tegenstelling tot de vrije, parlante poëzie, die dan meer kritisch-kennistheoretisch zou zijn en voor welke de poëzie als essentie van het gedicht tot een onkenbaar, ongrijpbaar 'Ding an sich' wordt. De kristallisatie-poëzie wil de Poëzie, het Mysterie, het Archetype of hoe men het noemen wil rechtstreeks in de kooi van het gedicht vangen; voor de parlante dichter is de Poëzie geen realiteit, maar een richtsnoer, een werkhypothese. Deze hypothese kan op ander psychisch niveau tevens een geloof zijn (evenals mutatis mutandis bij Kant het geval was, toen hij zijn Kritik der reinen Vernunft opstelde), maar dit geloof blijft *buiten* het gedicht als zodanig staan, vormt geen onderdeel van het versmechanisme.

Zo kan Remco Campert in zijn jongste bundel *Met man en muis* zeggen:

De kunst is op het punt  
Van ontstaan.

D.w.z. de Poëzie is vlakbij - maar juist buiten het bereik van het gedicht. Elders in dezelfde bundel schrijft hij zeer typerend, dat dichters leven:

onder de donkere vleugels van de poëzie:  
praters in veren, vliegers in dons  
levend en vechtend  
in woorden die ademen doen.

En zo kan men ook van zijn gedichten zeggen dat zij *onder* de vleugels van de poëzie leven: het poëtisch geloof staat beschermend-omhullend *buiten* het eigenlijke gedicht, geeft er 'zin' aan, maar geen concrete 'inhoud';

de realiteit van het vers is alleen het leven en vechten 'in woorden die ademen doen'.

Het kenmerkende van Camperts gedichten is nu echter juist deze voortdurende bewustheid van de omhullende nabijheid van de Poëzie, er ontstaat iets als een osmose tussen het 'diesseitige' vlak van het gedicht en het 'metafysische' vlak, de transcendentie van de pure poëzie, een osmose, die o.a. tot uitdrukking komt in het veelvuldig gebruik van termen als 'vermoeden', 'afwachtende stilte', 'duister van geboorte', 'mist', 'onwezenlijk licht van spiritistische foto's' enz., die een grensgebied, een twi-light suggereren, waar de beide vlakken elkaar raken en de osmotische werking optreedt. Deze osmotische werking drukt Campert ook cerebraalspelend heel treffend uit, waar hij zegt dat het aardoppervlak eigenlijk ook hemelbodem zou kunnen heten:

Ik wil wel graven  
Naar poëzie, maar niet  
Te diep. Je weet  
Hoe ik dichter ben  
bij de gratie van  
Aardoppervlak

Hemelbodem ook  
Wel genoemd. Daar  
Staan mijn handen  
Nu eenmaal naar. Dus  
Wandelaar.....  
..... geen delver

Het wandelen, niet delven is weer typerend voor deze lineaire poëzie: men vergelijkte in tegenstelling hiermee Achterbergs afdalingen naar de Onderwereld in gedichten als *Thebe*, of Guillaume van der Graft:

Maar als men de spade der taal  
diep in de aarde zou steken  
dan zou men de goden bereiken...

hetgeen hij wil doen 'met woorden diluviaal'. We zien bij Achterberg en Van der Graft, hoe dit graven of delven in de diepte tevens een zoeken naar een *verleden* is, en het is dan ook begrijpelijk dat de kristallisatiepoëzie zo sterk door het verleden gefascineerd wordt: 'S'il n'y a de science que du général, il n'y a de poésie que du passé', zegt Brunetière, en regels als: 'Mais où sont les neiges d'antan?' of: 'Nymphs and shepherds dance no more', waarbij men in Nederland Bloems: 'Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij' kan voegen, gelden nog steeds als *bij uitstek* poëtisch.

Zoals ik schreef, is in het kristallisatie-gedicht ieder element niet alleen op het voorgaande element betrokken, maar tevens op een kern, een middelpunt: deze kern is nu juist 'het verleden', d.w.z. de afkomst, het betrekkingcentrum van de elementen, de oorspronkelijke eenheid-van-impuls, waaruit zij zich hebben afgesplitst.

De kristallisatie-dichter is dus *verticaal* georiënteerd, gericht op een kern, die fenomenaal als 'het verleden' wordt beleefd, de parlante dichter *horizontaal*; de een is 'delver', de ander 'wandelaar'. In zijn bundel *Het paradijs* wijst J.B. Charles, eveneens een typisch vertegenwoordiger van de parlante poëzie, dan ook de geciteerde regel van Bloem nadrukkelijk af:

Voorbij is voorbij en goddank en niet O!

De toon van deze regel is echter volkomen anders dan die van Campert: er spreekt ongeduld uit, drift en doelgerichtheid. D.w.z. Charles is geen wandelaar, geen slenteraar als Remco Campert, maar - om gebruik te maken van de titel van zijn bekende prozaboek - een spoorzoeker over het aardoppervlak, een spoorzoeker hier echter, die geen spoor terug, maar een spoor naar de toekomst zoekt: het spoor van de poëzie, die hem vooruitgegaan is.

*Het paradijs* is een lang gedicht, een gesprek tussen drie vrienden over wat en waar het paradijs is. Dit paradijs,

zo luidt dan tenslotte de conclusie van het impulsieve spoorzoeken in diverse richtingen (maar steeds horizontaal, over het aardoppervlak) is, waar wij naar verlangen, maar wat er nog niet is. Vat men de poëzie als de taal van het paradijs op, dan is dus ook bij Charles de poëzie datgene, wat nog net niet is, de eeuwige 'volgende regel'.

De dichttrant van Charles is nuchterder, mannelijker, dynamischer dan die van Remco Campert. De dichterlijke visie van Campert onderscheidt zich vaak door een naïeve openheid, die aan middeleeuwse miniaturen doet denken, zoals de volgende ongewone schildering van een schipbreuk:

De zee met trage en heftige omhelzingen  
(De maan bestuurt al zijn gebaren)  
Wurgt het schip.

Het schip kraakt  
Er is geen genezing, hoe ook de kapitein  
de boeg wendt en keert.

Alles gaat verkeerd.  
Een wolk als een verbrande ketter  
Daalt onafwendbaar neer.<sup>1)</sup>

De poëzie van Charles is in dubbele zin 'praat'-poëzie, omdat de dichter en zijn personages voortdurend pratende optreden, en het is interessant om te zien, hoe Charles allerlei poëtische kunstgrepen vervangt door conversatie-kunstgrepen, die het in deze poëzie uitstekend blijken te doen. Belangwekkend is ook de rehabilitatie van het rijm, dat, wanneer het een enkele keer optreedt, bijna steeds een duidelijke functie heeft, zoals

1) Even proeft men ook een vleugje Nijhoff; men (en vooral de experimentele groep zelf) pleegt diens invloed op de jongeren te onderschatten.

in de volgende regels, waar het rijm de mechanische bruutheid van de 'reden' nog onderstreept:

Ik was nog een knaap toen de Turken  
mijn vader vermoordden; onbesneden  
en rijk als hij was, was dit reden  
genoeg zijn hals af te snijden.

In ieder geval vormen beide bundels, die van Charles en die van Campert, hoe verschillend ook in toon, plastiek en 'levensgevoel', uitstekende en representatieve voorbeelden (representatief ook juist voor de variatiebreedte, die het genre toelaat) van de hedendaagse vrije, parlante poëzie, die, naast de strofische en vrij-bezwerende, een belangrijk aspect van de contemporaine poëzie schijnt te gaan vormen.

## Kilian heeft de ogen geopend

### ***Lucebert; Ellen Warmond. (april 1955)***

Zij die de experimentele doorbraak in de poëzie altijd beschouwd hebben als een tijdelijke aberratie en hoopvol meenden te kunnen voorspellen, dat over enkele jaren alle voor de ware poëzie verloren zonen wel weer berouwvol in de schoot van het sonnet teruggekeerd zouden zijn, *lijken* gelijk te krijgen. Terwijl het experimentele epigonisme welig tiert en er alom in den lande bundels verschijnen van voortvarende jongelieden, die menen dat men alleen maar slecht Nederlands hoeft te schrijven om een goed experimenteel gedicht te produceren, zijn de beste vertegenwoordigers van de nieuwe poëzie alweer bezig andere wegen te bewandelen. Hans Andreus komt in zijn bundel *Schilderkunst* tot een beheerste, evenwichtige, bijna klassieke vormgeving; en Lucebert, die toch als de zuiverste, d.w.z. extravagantste experimenteel geldt, introduceert in zijn laatste bundel *Alfabel* niet alleen enkele onverdacht rijmende en betrekkelijk regelmatige verzen (hij vertelt zich weliswaar nogal eens in de versvoeten, maar och, dat leert hij ook nog wel), maar zelfs bestaat hij het om het traditionele dichterlijke begrippenarsenaal van bloemen, rozen, sterren, zon, maan en droom weer voor de dag te halen. Het sonnet in optima forma, jambisch geschoeid en in liefde ontbloeid, staat reeds voor de experimentele deur - zo althans schijnen, naar enkele uitlatingen te oordelen die ik hier en daar aantrof, de verwachtingen te zijn van hen die-het-altijd-wel-geweten-hebben.

Ik voor mij kan in dit soort speculaties niet anders zien dan een bewijs voor het ontstellend lage peil - het sport-

journalistieke peil zou ik bijna willen zeggen - waarop het poëziekritische leven zich afspeelt. De experimentelen zijn principieel tegen geen enkele vorm gekant, zolang die vorm niet tot een wezenloos en functieloos passepartout degenerereert. De experimentele poëzie is als iedere poëzie: vormgeving, maar waar de experimentelen vooral vorm willen geven aan bewustzijnslagen, die voor de ordenende geest nog voor een groot deel terra incognita zijn, kunnen zij met de traditionele dichtvormen, die corresponderen met reeds gestileerde, in een bepaald cultuurschema geïntegreerde gevoelens, weinig beginnen. Tot het ogenblik althans, waarop zij een nieuwe bewustzijnslaag voldoende transparant hebben gemaakt om deze in een meer gebonden, meer geïntegreerde vorm te kunnen stileren; maar al zou daarmee het stadium van het zuivere experiment verlaten zijn, *niet* het doel dat de experimentelen zich gesteld hebben: het scheppen van een nieuwe taalruimte, een nieuwe cultuurruimte. En wanneer een experimenteel eens een sonnet zal schrijven, dan zal dat een *nieuw* sonnet zijn en geen terugkeer tot 'de traditie', een sonnet waarin zich een nieuwe wereld, een nieuw bewustzijn stileert; dan zal de nomade van de poëzie, die de experimenteel is, een nieuw gebied - thans nog een 'oerwoud', om de term te gebruiken die wij herhaaldelijk in de experimentele poëzie aantreffen - *gekoloniseerd* hebben, en de overeenkomst met oudere kolonisaties zal niet meer dan een uiterlijke zijn.

Zover is het voorlopig nog niet. Maar wanneer Lucebert verzen schrijft die rijmen, dan moeten wij in de eerste plaats constateren dat hij het rijm niet als passepartout gebruikt, maar functioneel; zijn rijmen vormen de spieren zelf, niet het invalidenwagentje van de versgedachte. En: de meer centripetale, meer gebonden vorm blijkt bij Lucebert ook in zoverre authentiek, functioneel verantwoord te zijn, dat hij volkomen parallel loopt met een toenemende transparantie van zijn wereldbeeld. Zo



schrijft hij (ik cursiveer de laatste regel):

Ja omdat ik leeg ben en gewassen en denk  
als een mes aan kruiden of druiventros  
worden mijn ogen aandachtig een mond  
*die helder noemt wat donker opkomt*

en elders:

vuur ontstak hij en zijn dag brak aan  
Kilian heeft de ogen geopend

Zoals hij, in het eerste citaat, heeft leren denken als een mes: tranchant, zo is ook de eerste ordening die hij in zijn wereld aanbrengt een uiterst tranchante, vergelijkbaar met de eerste scheppingsdaad: een radicale scheiding in dag en nacht, waarbij de dag vertegenwoordigd wordt door zon, bloemen, kinderen (representanten van aardsheid, vruchtbaarheid), en de nacht door nabobs, zwartrokken, uniformen (representanten van de onvruchtbaarheid).

Op zichzelf lijkt deze scheiding niet zo nieuw; nieuw is echter dat zij zich thans voltrekt niet op rationeel of sentimenteel niveau, maar in bewustzijnslagen van een welhaast lichamelijke directheid; niet in een klimaat van goed-of-slecht, maar in een klimaat van te-zijn-of-niette-zijn. Het is het *atoomtijdperk* dat hier tot een psychische werkelijkheid wordt, tot de existentiële kern van een nieuwe poëzie.

Waar dus bij Lucebert dag en nacht, licht en donker steeds feller en 'existentiëler' bepaald tegenover elkaar komen te staan, schrijft daarentegen de dichteres Ellen Warmond in haar nieuwe bundel *Naar men zegt*:

Geloof me  
een slordige tuinman  
is het leven  
licht en donker  
groeien aan 1 en dezelfde  
onverschillige boom

Waar Lucebert de dynamische kant van de experimentele doorbraak vertegenwoordigt, vertegenwoordigt Ellen Warmond de statische kant. De doelloosheid, het elkedag-is-hetzelfde en alles-is-even-grijs, die de grondtoon vormen van haar verzen, maken deze tot wat men het best zou kunnen omschrijven als een 'transpositie in het experimentele' van de oude Criteriumpoëzie. Dat het om een transpositie gaat, blijkt wel hieruit dat zij haar poëtische waarheden niet empirisch wint van het brute taalmateriaal zelf uit, maar eerder van een vooropgestelde levensbeschouwing schijnt uit te gaan, die zij vervolgens zo adequaat mogelijk tracht te 'toonzetten' - en adequaat betekent dan: in de geest van de tijd. Ik bedoel hiermee niet Ellen Warmond van 'epigonisme' te betichten; integendeel, al zijn er duidelijke invloeden in haar werk aan te wijzen (Achterberg, Lodeizen; maar beïnvloed zijn, geleerd hebben van, is iets anders dan epigoon zijn!), kan het bovengezegde alleen betekenen dat zij instinctief, uit een zuiver dichterlijk gevoel, die uitdrukkingsvormen een uiterlijke blijft; zij *bedient* zich leven bepalen.

Maar wel bedoel ik ermee dat haar verhouding tot die uitdrukkingsvormen een uiterlijke blijft; zij *bedient* zich ervan, zij creëert ze niet. Let wel, ook dit heeft weer niets te maken met onoorspronkelijkheid: haar oorspronkelijkheid als dichteres ligt in de *wijze waarop* zij zich er van bedient, en zo gezien kan men haar verzen niet anders dan geslaagd en zelfs bijzonder treffend noemen; haar toon, haar plastiek zijn van een grote zuiverheid en poëtische doelmatigheid, en wij mogen haar zeker tot een van onze belangrijkste moderne dichters rekenen. Het gevaar echter dat ik wil signaleren is dit: dat de experimentele poëzie op dit statische plan de neiging vertoont, in een zeker maniërisme te vervallen. Het tekort aan ritmisch-metrische spanning wordt gecompenseerd door het raffinement, de 'vondst' - 'conchetto' noemde men dat enkele eeuwen geleden -

van het onverwachte beeld; het gevaar van een nieuw soort preciositeit of een 'experimenteel rococo' (een 'rococo noir') lijkt mij niet denkbeeldig. En het is ook niet toevallig dat de typograaf Dick Elffers deze bundel van Ellen Warmond in zulk een keurig en fijnzinnig gewaad heeft gestoken... Voorlopig echter zijn dit misschien meer gevaren dan werkelijkheden: haar poëzie overtuigt volkomen.

## Nieuwe Vlaamse poëzie

### ***Taptoe, Gard-Sivik; Snoek, Van Ruijsbeek. (zomer 1955)***

Wanneer er vergelijkenderwijs over de literaire situatie in Nederland en Vlaanderen gesproken wordt, hoort men vaak de opmerking maken dat Vlaanderen het land van de romanschrijvers is en Nederland het land van de dichters. In de laatste zestig jaar, zo hoorde ik onlangs een Vlaming betogen, heeft Nederland een reeks dichters voortgebracht, die bij elkaar een unicum in de literatuurgeschiedenis vormen; en inderdaad, wanneer A. Roland Holst, Nijhoff, Marsman en Achterberg in een wereldtaal hadden geschreven, zou men dan Nederland niet, in plaats van het land der kooplieden, het land der dichters genoemd hebben?

Ook de nieuwe of experimentele dichtkunst heeft in Vlaanderen niet zulk een gesloten front van belangwekkende dichters voortgebracht als Nederland met Hans Lodeizen, Guillaume van der Graft, Lucebert, Andreus, Campert, Kouwenaar en Elburg. Naast Hugo Claus - en misschien Bontridder - lijken er in Vlaanderen toch geen namen van meer dan voorbijgaand belang te noemen. Maar daar staat iets anders tegenover: de genoemde Nederlandse dichters, die nu toch allen om en nabij de dertig zijn, zijn in Nederland nog steeds 'de jongsten'; en al zijn er wel experimentele epigonen (zowel jongere als oudere), van een werkelijke nieuwe generatie, de generatie van de thans twintigjarigen, merkt men nog weinig.

Vlaanderen daarentegen heeft wel zulk een nieuwe generatie, die thans zelfs al over twee eigen tijdschriften beschikt: naast *Tijd en Mens*, waarin de 'oudere experi-

mentelen' aan het woord komen, staat het gestencilde blaadje *Taptoe*, geredigeerd door de Brusselaars Janine Fontaine en Walter Korun, en thans ook het gedrukte tijdschrift *Gard-Sivik*, een uitgave van de 'vereniging ter bevordering van de avant-gardekunst' te Antwerpen, waarvan onlangs het eerste nummer verscheen en waarin men dezelfde namen aantreft als in *Taptoe*: Paul Snoek, Gust Gils, Hugues C. Pernath, Willy Roggeman, Simon Vanloo en nog enkele anderen. Een groep dichters, die men niet zonder meer met de term 'epigonisme' kan afdoen, maar die men het best zou kunnen aanduiden als de 'tweede experimentele generatie'. Ik bedoel daarmee niet dat deze jongsten nu reeds een geheel eigen gezicht zouden vertonen - invloeden van Paul van Ostaijen, Claus, Lucebert zijn duidelijk aan te wijzen -, maar wel: dat zij zich *bewust* zijn een nieuwe generatie te vormen, een generatie die weer op andere wijze in de wereld staat dan de dichters van *Tijd en Mens*, voor wie dus Remy van de Kerckhove, Erik van Ruysbeek, Bontridder, Cami, Marcel Wauters en zelfs de nog zo jonge Claus alweer 'de ouderen' zijn.

Behalve in de genoemde tijdschriften kan men met deze jongste dichtergeneratie ook kennismaken in het speciale nummer, dat *De Kunst-Meridiaan* aan 'de jongste Vlaamse poëzie' wijdde (4e Jg. No. 3) en dat voorafgegaan wordt door een inleiding van Walter Korun. Deze schrijft o.a.: 'Claus echter was 10 jaar oud in '39, de meesten van de jongste dichters 6, 7, Kritov 3. Deze laatsten "beleefden" de oorlog nog niet. Voor hen kwam het volwassenheidsbesef pas na de oorlog (...) zij hadden de herinnering aan vroegere waarden niet omdat ze ze nooit gekend hadden (tenzij van horen spreken) en velen onder hen voelden zelfs de behoefte niet meer aan normen, zekerheid, en dus zeker niet de weemoed om wat verloren ging: het probleem stelde zich eenvoudig niet meer (...) Als Jan Walravens (d.i. de essayistische woordvoerder van de "eerste experimentele generatie" in Vlaan-

deren. P.R.) dus wil dat de moderne dichter in de stilte van de woorden de noden van zijn tijd en zijn volk uitdrukt, geldt dat zeker niet voor dezen die niet inzien waar de noden zijn. Ik heb me nooit het hoofd afgetobd met de zinloosheid van de wereld en met het zoeken naar iets nieuws om uit dat zinloze te geraken en ik ken onder mijn vrienden geen enkele die echte belangstelling heeft voor b.v. sociale of politieke aangelegenheden'.

Dit 'gezoek naar iets nieuws' vormde, zo niet een typerend kenmerk (als bij de avantgardisten van de eerste wereldoorlog), dan toch wel een niet geheel weg te denken aspect van het werk van de eerste experimentele generatie, terwijl men van de meeste dezer dichters zeker niet kan zeggen dat zij geen sociale en politieke belangstelling hebben. Men zou de tweede experimentele generatie luchthartiger, zorgelozer en vooral ongecompliceerder kunnen noemen. Walter Korun meent dan ook bij een aantal van hen een zich 'afkeren van de verste (zgz. modernste) uitlopers van de gesloten, "hermetische" poëzie' te kunnen constateren, en een terugkeer naar 'meer open, eenvoudige gedichten'. En inderdaad lijkt de beeldspraak bij deze dichters vaak de richting van het volkslied uit te gaan, zoals b.v. in de volgende regels van Paul Snoek (ontleend aan zijn bundel *Archipel*):

Zij naaide  
op het kleed van liefde  
drie stille knopen aan  
van zwijgen van verdriet  
en een van paarlemoer.

Maar de ongecompliceerdheid van deze jongste generatie is toch ook weer geen 'simpelheid' in de zin van een zekere geestelijke bekrompenheid: zij lijkt - maar het spreekt vanzelf dat het moeilijk is hier reeds definitieve uitspraken te doen - eerder in verband te staan met wat ik voorlopig niet anders weet aan te duiden dan als een

'kosmisch besef' (of misschien ook wel een geseclariseerd katholicisme). Deze dichters voelen zich *thuis* in de wereld - maar hun wereld is niet die van de psychologische noch die van de sociale categorieën (deze ondergaan zij als uiterlijkheden, epifenomena), maar die van de elementaire kosmische verbanden. Het is opvallend, welk een grote rol begrippen (symbolen) als sterren, sterrenbeeld, melkweg, firmament in hun poëzie spelen; ik citeer ter illustratie nogmaals Paul Snoek, die mij een der talentvolste dichters van de tweede experimentele generatie lijkt, al zijn zijn verzen nog zeer ongelijk:

Kleine meisjes met staartsterrenhaar  
spelen met een kaatsbal regenbogen  
aan een geraniummuur  
van het achterkoerheelal

Jongens blazen op de mondharmonica  
van de dag  
en roepen achter planetenhoepels  
op het melkwegmacadam.

Aan de andere kant is er een sterke preoccupatie met delfstof, steen, verstening; en wanneer wij denken aan Vasalis' 'Ik droomde, dat ik langzaam leefde... langzamer dan de oudste steen', dan voelen wij onmiddellijk aan dat deze preoccupatie ook iets met het 'kosmische besef' te maken heeft: de kwalificatie 'langzaam' (of: lang, loom, lui enz.) speelt trouwens ook alweer een niet onbelangrijke rol in deze poëzie, terwijl stenen en sterren vaak in één adem genoemd worden (bij Rudo Durant: 'de ochtenddonkerte verbranden op de glans in de stenen / de sterrenstilte opdoeken / de uren vrijmaken'; dezelfde dichter spreekt ook kortweg van de 'steensterren van de nacht'). Men zou kunnen zeggen dat de sterren de ruimtelijke kant, het ondergaan van de steenstructuur de tijdelijke kant (vgl. Vasalis) van het kosmisch besef vertegenwoordigen.

Nu treft men soortgelijke tendenties ook bij een oudere experimenteel als Erik van Ruysbeek aan, van wie er onlangs een bundel *Verzen* verscheen; en iets soortgelijks vindt men ook bij Arp, door wie Van Ruysbeek overigens wel beïnvloed lijkt. Men vergelijkte regels als:

tegen het ijle van de poolnacht  
tussen poolster en grote beer  
leunt mijn blindgekeken voorhoofd.  
Nog wentel ik lippen naar alle zijden  
slechts het luchtledige voedt mijn honger.

Maar het verschil met de jongste experimentelen ligt dan toch weer in hun groter argeloosheid; Van Ruysbeek is meer woordkunstenaar - hij oscilleert tussen een experimenteel rederijker en een experimentele Van de Woestijne - en daardoor minder natuurlijk, minder open, al is hij juist in zijn geslotenheid vaak grandioos.



## Hugo Claus

### **'Keizer' der Vlaamse experimentelen. (december 1955)**

Met zijn laatste gedichtenbundel *De Oostakkerse Gedichten* heeft Hugo Claus wel definitief bewezen, een dichter van ongewone betekenis te zijn, die ver boven zijn generatiegenoten uitsteekt. Terwijl bij vele experimentelen het zoeken naar de 'originele vondst', het experimentele 'conchetto' zou men kunnen zeggen, nog altijd een belangrijke plaats inneemt (het is het 'conchetto', dat in de experimentele poëzie de zwakke plekken moet opvullen, zoals dat in de traditionele, strofische poëzie door 'stoplappen' gebeurt), zijn Claus' beelden, ook waar zij niet onmiddellijk verstaanbaar mogen zijn, van een hallucinerende directheid, die welhaast lichamelijk doel treft. Met 'niet onmiddellijk verstaanbaar' bedoel ik daarom dat zijn beelden soms *als zodanig*, dus losgepeld uit het gedicht, duister blijven; maar in de totaliteit van het gedicht blijken zij hoogst doeltreffend en volkomen *overtuigend* te zijn (wat dus iets anders is dan 'begrijpelijk').

Men kan dit trouwens in het algemeen als het essentiële kenmerk van de experimentele poëzie zien, en daarom ook hebben zoveel mensen er aanvankelijk moeite mee. In de traditionele poëzie is een geslaagd beeld zonder meer verstaanbaar; wanneer een dichter de ogen van een vrouw, om maar een heel eenvoudig voorbeeld te noemen, met een paar sterren vergelijkt, dan spreekt die vergelijking, ook zonder dat wij het hele gedicht kennen, direct aan; men kan de vergelijking uit het gedicht lichten en er op zichzelf van genieten; men kan haar ook overhevelen naar een ander gedicht, en zo ontstaat

het traditionele cliché. Dergelijke beelden komen natuurlijk ook in de experimentele poëzie voor; maar wezenlijker voor deze poëzie zijn de beelden die men niet isoleren, niet uit de totaliteit van het gedicht losmaken kan, omdat ze buiten het 'levende water' van het gedicht sterven als vissen op het droge. En de lezer, die gewend is elk beeld geïsoleerd te beschouwen, zal verzuchten dat hij deze poëzie niet kan volgen. Een beeld als het volgende van Hugo Claus b.v., al is het dan nog niet helemaal duister, zal menig lezer misschien nogal geforceerd, overdreven en 'onnatuurlijk' in de oren klinken:

Uw huid,  
Dat wild  
En waaierend riet waarin ik vlammen rijd,  
Verbrandt verrast.

Het wil er bij de lezer misschien nog wel in dat men een huid, die gestreeld wordt, met door de wind gerimpeld water of iets dergelijks vergelijkt, maar 'wild waaierend riet' gaat hem te ver. Wat zal dezelfde lezer dan echter zeggen van de volgende regels van Vasalis:

... 'k Zag de drang waarmee  
de bomen zich uit de aarde wrongen  
terwijl ze hees en hortend zongen;

Ik zag de tremor van de zee,  
zijn zwellen en weer haastig slinken,  
zoals een grote keel kan drinken.

Is deze visie niet precies even geforceerd, overdreven en onnatuurlijk? Jawel, maar Vasalis geeft van te voren een 'uitleg' van deze vergelijkingen door het gedicht, waaruit de geciteerde regels stammen, *Tijd* te noemen en de verklarende regel voorop te stellen:

Ik droomde, dat ik langzaam leefde...

En hier ligt nu precies het verschil: Claus geeft niet zo'n uitleg vooraf. Ook zijn beelden zijn geconditioneerd door een ander tijdschema - dat van de animale agressie, het 'dier in ons' -, alleen, hij zegt het er niet bij, de lezer moet de 'tijdsleutel' zelf in de totaliteit, de totale zin van het gedicht vinden. En op soortgelijke wijze vinden er in het experimentele gedicht ook bepaalde verschuivingen in ruimte-conceptie plaats, waardoor de beelden niet meer in ons gestandaardiseerde, euclidische ruimte-schema passen, maar een andere ruimte toebehoren: die van de nog ongesocialiseerde gevoelens, de stemmingen, instincten, maar ook die van het mystieke en religieuze beleven.

Claus' poëzie staat in de tijdsleutel van de agressie; het is een poëzie van drift en actie (nogmaals: er bestaat ook traditionele 'actie'-poëzie, b.v. die van Den Doolaard, maar waar het bij Claus om gaat, is dat de actie geen uiterlijk kenmerk blijft, maar de beeld- en klankvorming zèlf bepaalt). Typerend zijn beginregels als:

Haar mond: de tijger, de sprong, de tol

of:

Schubben, veren steken en mijn huid springt

of woordverbindingen als 'het woedende lover', 'de schuimbekkende zon', terwijl hij ook een speciale voorkeur aan de dag legt voor woorden die met een h beginnen en speciaal h-alliteraties, die immers aan het vers iets hijgends geven. In één enkel vers, op pag. 28, vind ik (buiten het lidwoord 'het'): heilige, hart, honger, harige heide, huid, hoestende, haar, hazen; en het vers, waarvan ik zoëven enige regels citeerde, luidt in zijn geheel:

Het moordenaarszaad schiet woedende wortels.  
 Hoe zal ik, herderin, in u ontvlammen?  
 Netel in gras?

Een hese vrouw welt uit uw keel  
 En dooft de morgen in zijn hinderlagen.  
 Uw huid,

Dat wild  
 En waaierend riet waarin ik vlammen rijd,  
 Verbrandt verrast.

(Men lette weer op de agressieve tijdsversnelling in de eerste regel). Zijn poëzie is aards, direct, dierlijk zou men willen zeggen (hij noemt zichzelf trouwens bij herhaling 'dier', eenmaal ook: de zoon van Los); dieren, en met name die dieren, die het geprononceerdst, de agressiviteit symboliseren, hond (alweer de h) en wolf, spelen dan ook een grote rol in zijn poëzie.

Tegenover deze aardgebondenheid, deze animale agressiviteit, duikt echter steeds weer een ander thema op - of misschien een thema dat er polair mee samenhangt: het mystieke thema van het 'grotere' dat de mens verteert en dat Gide eens heeft uitgedrukt als 'Je n'aime pas l'homme, j'aime ce qui le dévore'. Bij Claus neemt deze 'verslindende' figuur de gestalte aan van 'een verterend kind', dat 'een wit bewind van honger' inluidt, of ook wel, in een ander vers, 'de maagd, de heilige, zwarte, ijzeren maagd'; het zijn gestalten, die even doen denken aan die van de engel bij Rilke of bij Alberti: het Onnoembare eigenlijk, dat de creatieve mens verteert, en dat door Claus vooral in de sfeer van de seksualiteit beleefd wordt, en wel de seksualiteit in haar animale directheid, waardoor het accent sterker dan bij de genoemde dichters op het verterende, verslindende element komt te vallen. Zo spreekt dan ook de zwarte, ijzeren maagd-moeder (verrassend is hier de als het ware onder-

grondse tunnel, die zijn conceptie toch weer met christelijke opvattingen verbindt):

'Ik ben de dodelijke moeder, begeer mij,  
 Bid mij, word wakker in mijn zon - ik  
 Zal u begeleiden tot uw adem faalt,  
 Uw oog verschaalt tot staar en zandig  
 Mij ervaren'.

'Zand', 'een wit bewind van honger': in deze visioenen drukt zich de passie uit van de creatieve mens, die door 'het grotere' als het ware tot op de botten, tot op het niet-zijn verteerd wordt. Zand en honger - naast de meest felle en intensieve beleving van de aardse rijkdom - zijn psychische werkelijkheden, die bij Claus voortdurend terugkeren, ook in zijn reeds in 1951 geschreven, maar eerst thans verschenen bundel *Paal en Perk*, die gedichten bevat bij tekeningen van Corneille, en waarin de volgende, voor het hierboven te berde gebrachte illustratieve (de 'dolgeworden' tijd; de kreeft, symbool van blinde agressiviteit; zand) regels staan:

Als het spoor der dolgeworden scharen  
 van de kreeft in het zandig duin  
 vingert  
 het spoor van de veranderlijke tijd  
 in de van angst blatende landerijen  
 waar wij onveranderlijk belanden

De tekenaar Corneille, zelf bij gelegenheid dichter (ook de titels van zijn tekeningen vertonen meestal een literaire inslag, evenals bij Klee) en eveneens gebiologeerd door het verschijnsel zand - hij schijnt zijn vakanties geregeld in de Sahara door te brengen -, en Hugo Claus vullen elkaar in deze bundel op over het geheel ongeforceerde wijze aan. Corneille is misschien minder temperamentvol, minder bezeten ook dan Claus, maar ergens

tonen zij onmiskenbare verwantschap. Het niveau van Claus ligt hier niet op dezelfde hoogte als in *De Oostakkerse Gedichten* (die m.i. een evenement in de Nederlandse poëzie betekenen), zodat Corneille het met zijn tekeningen voor mijn gevoel wint, maar af en toe, zoals in 'In Verwachting', vormen tekening en vers een volmaakt geheel.

## Achilles als experimenteel

### ***Gust Gils, Paul Snoek. (december 1955)***

In mijn bespreking van de nieuwe bundel van Hugo Claus wees ik er op, hoeveel van diens ongewone beeldgebruik duidelijk wordt, wanneer men eenmaal de 'tijdsleutel' heeft. Ook bij de dichters Gust Gils en Paul Snoek, vertegenwoordigers van wat ik de 'tweede generatie' van Vlaamse experimentelen genoemd heb, speelt de tijdsleutel een belangrijke rol, niet alleen om hun beelden te doorzien - deze zijn in het algemeen helderder, simpeler, minder compact, maar vaak ook banaler dan die van de eerste experimentele generatie - maar ook om de hartslag zelf van hun poëzie te leren beluisteren.

Gust Gils is geen taalvirtuoos, zoals Hugo Claus; hij heeft geen lyrisch-sensuele verhouding tot de taal (kenmerkend voor de oudere experimentelen), maar een intellectualistisch-instrumentale: zijn gedichten zijn montages, geen experimenten, geen 'proeven' (waarbij men ook aan het werkwoord proeven dient te denken), of als men wil: intellectuele, geen linguïstische experimenten. Kenmerkenderwijs draagt de eerste onderafdeling van zijn bundel *Zeer verlaten reiziger* dan ook de titel 'Gedichten bij daglicht', waarin men een tegenstelling kan zien tot de 'nachttaal', de donkere taal van het onderbewuste en het ongecensureerde zintuiglijke beleven, die karakteristiek is voor de meeste experimentelen. De poëtische methode van Gils bestaat echter hierin, door een bepaalde montage van zuiver intellectueel waargenomen momenten een buiten-intellectuele 'shock' teweeg te brengen, zoals in het volgende gedicht, waaruit ik een drietal strofen citeer:

het is helder licht in de  
open straatvlakte  
zodat de mensen elkaar  
niet kunnen besluipen

maar ergens ver genoeg vandaan  
is iets  
ontploft  
of in werking gesteld

de wandelaars sterven  
op straat  
uit de open vensters vallen  
kinderen

Hier is het de discrepantie tussen oorzaak en gevolg, op een bepaalde wijze gemonteerd (men zou kunnen zeggen dat in de twee laatste strofen krantenberichten van verschillende herkomst aan elkaar gelijmd zijn - een techniek die overeenkomst vertoont met het bekende 'advertentiespelletje'), waardoor het daglicht-intellect plotseling tegenover het Andere, het Ongrijpbare komt te staan; elders wordt een dergelijk effect weer met andere montagemiddelen bereikt, in de volgende regels b.v. met een eenvoudig anachronisme:

vanmorgen op uw weg door en prehistorische stad  
een ontzettend verkeersongeval

Dat het hierbij echter niet zomaar om een gratis intellectueel spelletje gaat, blijkt wel uit het voortdurend terugkeren van het 'prehistorische' thema: fossielen, voorgeschiedenis, 16e eeuws, verstenen, zijn vaste trefwoorden van deze poëzie, en nog algemener: alles wat *verstard* is of bezig is langzaam te verstarren, te verstenen, dood te lopen. Levende gezichten worden tot ontredderde 'portretten', een hart heeft al uren opgehouden met kloppen, de nacht 'stolt', de zon 'wordt



van gedooft spiegelglas', de omtrekken van parende minnaars worden 'reusachtig in de liggende bodem gekorven' enz. Het tijdschema is hier het omgekeerde van Vasalis' gedicht *Tijd*: terwijl bij haar de natuurlijke processen zich duizendvoudig versneld afspelen, is bij Gils de tijdsleutel die van de *vertraging* (men vergelijk een regel als: 'straks maar dat duurt nog eeuwen'); en terwijl bij Vasalis de versnelling in de buitenwereld gevolg was van een vertraging van innerlijk tempo ('ik droomde dat ik langzaam leefde': het tempo van de overgave, het roerloos luisteren), wordt bij Gils de vertraging in de buitenwereld veroorzaakt door een versnelling van innerlijk tempo: hij is 'buiten adem', hij 'rent', hij is 'altijd te laat'.

Wanneer nu de tijd de uiterste grens van vertraging bereikt heeft, houdt hij op te bestaan, 'versteent' hij en is er alleen nog maar ruimte (een ruimte, die de dichter daarom als pre-historisch ervaart), d.w.z. tijdelijke verschijnselen nemen ruimtelijke gestalten aan, en deze overgangen van het tijdelijke naar het ruimtelijke vormen het merg zelf van Gils' poëzie. Met deze sleutel in handen worden regels als de volgende, op het eerste gezicht misschien niet duidelijk, onmiddellijk doorzichtig:

de tijd staat vierkant adem gaat stroomafwaarts  
 en strandt vormt aangespoelde muren  
 die wortel schieten en met schokken zichtbaar zijn

en ook beelden als: ik val te pletter 'van uren hoog', of: de dingen 'vangen niet meer de stralen licht als dansende derwisjen' (hier verwijst 'niet meer' naar het andere uiterste: zo, dansend, d.w.z. zich steeds vervormend onder de wisselende belichting, zou Vasalis in haar droomgedicht de dingen gezien kunnen hebben).

Wat Gils in zijn poëzie uitbeeldt is de innerlijke haast, het ongeduld van de rationalistisch-ingestelde intellectueel, die niet 'luisteren' kan, tegenover het Andere

-

het onderbewuste, het irrationele, de religieuze sfeer, hoe men het ook noemen wil -, dat steeds in het mensenleven ingrijpt ('ergens is iets ontploft'), zonder dat hij het zelf grijpen kan; dat hem steeds *ontwijkt*, welk ontwijken hij ervaart als een ontwijken van de tijd, die zich, telkens wanneer hij hem denkt te grijpen, in ruimte omzet. In feite zien wij in deze poëzie een moderne, existentieel-verscherpte versie van de paradoxen van Zeno: Achilles, hoezeer hij zich ook 'buiten adem' loopt, zal nooit de schildpad inhalen.

Hetzelfde verschijnsel treffen wij ook bij Paul Snoek aan, b.v. in het titelgedicht van zijn nieuwe bundel *Noodbrug*, waarvan ik enkele typerende regels citeer (ik cursiveer):

smorgens naast de kuilen van de regen waden  
*ademloos* een vloeibaar dagblad kopen

een witte appel eten *van twee uren lang*

en gyroscopisch *traag* gelukkig zijn

Dat het timbre van deze poëzie nieteemin anders is dan bij Gils blijkt wel uit de slotwoorden 'gelukkig zijn'; het verschil ligt waarschijnlijk hierin dat Paul Snoek sensibeler, sensueler ook, en daardoor meer taalgevoelig is: de existentiële angst lost zich hier in de taalplastiek, de taalmuziek zelf op. De poëzie van Snoek is daardoor zorgelozer, lyrischer, wat melancholisch, maar met de lichtvoetige melancholie van het volkslied; hij heeft invloed van Van Ostaijen ondergaan en doet af en toe aan Hans Lodeizen denken (zonder dat er direct van beïnvloeding sprake is), al heeft hij vaak nog iets housterigs, iets geconstrueerds waardoor zijn verzen niet helemaal tot leven komen. Woorden als blauw, bloem, vogel, maan, licht, chinees, parel, koraal geven over het alge-

meen de sfeer van zijn gedichten aan; als voorbeeld citeer ik het volgende gedicht, 'Namiddag in augustus':

een parelhuis tussen onduidelijke bomen  
met bladeren van vrede  
de groene moegespeelde kinderen  
van sap en hout.

een meisje van ivoor  
en haar klavier dat speelt  
welk blad elk blad zijn klankballet  
in de boom die zingt van de zon.

gelijk de moeder luistert  
uit het huis dat moe van stilte luistert  
de namiddag luistert.

de eindelijke wind  
waait de zon  
uit het water weg  
in een gouden georgies bewegen.

## De mens als torso

***Nico Verhoeven, Frans Babylon, Jan Beijling, Dolf Verroen. (juni 1955)***

Dat het onderscheid tussen 'experimenteel' en 'traditioneel' in de hedendaagse poëzie veel meer is dan een vormkwestie alleen, ligt eigenlijk voor de hand; maar het is ook begrijpelijk dat de doorbreking van de traditionele vorm het meest de aandacht trekt. Bij ouderen roept deze 'bandeloosheid' veelal zulke weerstanden wakker, dat zij aan een rustige appreciatie van de achtergronden van deze nieuwe poëzie in het geheel niet toekomen, terwijl omgekeerd vele jongeren er de belofte van een poëtisch luilekkerland in zien, waar de volgens 'experimenteel' recept gebraden kippetjes je vanzelf in de mond vliegen. Voor hen betekent 'experimenteel' alleen maar een vrijbrief om zich niet in te spannen en toch door vrienden en kennissen, en zelfs door een goedaardige poëziekritiek, als 'dichter' beschouwd te worden. Toen de impressionisten hun eerste schilderijen tentoonstelden, werd hun door de kritiek verweten dat zij het publiek 'onaffe' schilderijen voorzetten; en toen het impressionisme 'mode' begon te worden, waren er inderdaad profiteurs, die van het impressionisme niet veel begrepen, maar om 'mee te doen' hun schilderijen doodeenvoudig in de grondverf lieten staan. Voor ons is het niet moeilijk meer om b.v. een onvoltooide Delacroix van een impressionistische Monet te onderscheiden, omdat wij afstand genoeg hebben om te zien dat het impressionisme een totale omwenteling in wereldontwerp, een totaal andere 'visie' meebracht. En op een dergelijk vlak ligt ook het verschil tussen de authentieke experimentelen, die men immers ook soortgelijke verwijten

maakt (hun poëzie had 'in het laboratorium' moeten blijven) en de pseudo-experimentelen, die inderdaad alleen maar 'onaffe' gedichten maken.

Wat houdt het nieuwe wereldontwerp van de experimentele dichter nu echter in? Ik geloof dat hierop nog geen definitief antwoord is te geven, en wel omdat het experimentele wereldontwerp niet resulteert in een *wereldbeeld*. Tot dusver betekende elke 'vernieuwing' in de cultuurgeschiedenis een verandering van wereldbeeld; wij leefden in een driedimensionale, euclidische wereld: een 'woning', die de menselijke verbeeldingskracht (in religie, kunst en wetenschap) op steeds weer andere wijze stoffeerde, inrichtte en verlichtte. Zulk een wereldbeeld was statisch, terwijl de menselijke creativiteit een continu proces vormt, zodat er op zeken ogenblik een kloof moest ontstaan tussen het traditionele wereldbeeld en de menselijke scheppingsdrang die reeds een nieuwe wereld geformeerd had (wat de marxisten op maatschappelijk niveau noemen: de kloof tussen ideologie en produktiemiddelen). Brengt een kunstenaar, een geleerde, een nieuw wereldbeeld, in overeenstemming met de richting waarin de scheppende krachten van het ogenblik werkzaam zijn, dan wordt dit ervaren als een plotselinge 'verlichting' - zoals Pope van Newton zei:

Nature and Nature's laws lay hid in night.  
God said, Let Newton be! and all was light.

Maar het bleef steeds een nieuwe verlichting, een nieuwe aankleding van hetzelfde euclidische appartement; tot tenslotte de moderne fysica deze euclidische ruimte definitief vernietigde, en daarmee ook elke voorstelbaarheid, ieder aanschouwelijk *wereldbeeld*. Tot dusver zijn kunst en wetenschap altijd solidair geweest; de 'woning', die Newton en Descartes verlichtten, werd door de Engelse en Franse classicisten gemeubileerd; gezamenlijk ontwierpen zij een nieuw wereldbeeld. En ook thans zien

wij dezelfde solidariteit: de schilderkunst doet afstand van de driedimensionale aanschouwelijkheid, wordt nonfiguratief, de dichtkunst *lijkt* zich als reactie op het beeld toe te spitsen, maar in werkelijkheid heeft het beeld zijn beeldwaarde verloren. De experimenteel gebruikt het beeld zoals de musicus een toon, de schilder een kleur: als materiaal, niet als idee; als bouwstenen, niet van een wereld maar van een gedicht (zoals de fysica meer en meer met functies in plaats van realiteiten werkt, zo vervult ook het beeld van de experimentele dichter een functie in het gedicht zonder dat het noodzakelijkerwijs naar een realiteit buiten het gedicht hoeft te verwijzen).

Ik kan op dit alles hier niet nader ingaan, maar zou, met het voorgaande als achtergrond, een paar gedichtenbundels willen bezien, die in hoofdzaak 'traditioneel' van aard zijn, en toch ook weer 'modern'. Modern in zoverre zij uit de problematiek van de moderne mens voortkomen, traditioneel in zoverre zij - en hier ligt dan de scheidslijn waarop ik hierboven doelde - uitgaan van het traditionele wereldbeeld; een wereldbeeld waarvan zij weliswaar de onhoudbaarheid doorzien, maar zonder er een andere poëtische zijswijze (waarmee ik dus iets fundamenteelers bedoel dan uiterlijke vorm of jargon) tegenover te kunnen stellen.

Wanneer Nico Verhoeven schrijft dat de dichter 'geen huis meer' heeft en Dolf Verroen zegt dat zijn mond vol is van 'onbewoonbaar verklaarde woningen', dan is het duidelijk dat het referentiecentrum van hun poëtische visie het traditionele, euclidische wereldbeeld is, waarin de wereld als een 'woning' ervaren wordt. De woning is echter onbewoonbaar geworden, en de dichter is niet meer in staat haar te stofferen, want hij voelt dat zijn poëtisch stofferingsmateriaal nog slechts bestaat uit 'lieve dode sleutelwoorden' (Verhoeven). Natuurlijk is hiermee de kous niet af: wanneer de wereld geheel onbewoonbaar en de taal morsdood was, zouden deze

dichters niet schrijven; zij blijven 'ergens' op hopen en 'zoeken stuk voor stuk naar een nieuw begin' (Frans Babylon) - al is dit 'zoeken' in de realiteit van het vers doorgaans meer een passief afwachten (zo besluit Jan Beyling zijn bundel met: 'Eens zal aan alle pijn een einde komen / en staat de dag te blozen bij ons lied'). Men zou van deze 'ontevreden traditionelen' kunnen zeggen dat zij zich als kreeften door de poëzie bewegen: zij scharrelen wel zo'n beetje met hun tijd mee, maar achterstevoren, met de blik steeds op het verleden gericht. Dit meescharrelen komt tot uitdrukking enerzijds in gratuite verzekeringen als die van Frans Babylon, anderzijds in modernismen die gewild en onecht aandoen en als Fremdkörper in het vers blijven staan (bij Nico Verhoeven) of plotseling zogenaamd 'experimentele' uitbarstingen (b.v. het gedicht *Den Haag* in de overigens vrij traditionele bundel van Jan Beijling), die alleen maar bewijzen hoe weinig zij van de experimentele denken dichtwereld begrijpen. Hun verzen zijn dan ook doorgaans zwak en rommelig, 'vis noch vlees', hoewel men toch hier en daar - met name bij Nico Verhoeven - onder de oppervlakte een echt dichterlijk talent voelt schuilgaan (waarvan zijn oudere bundel *Gij Zijt* misschien duidelijker getuigt; maar toen was zijn wereld nog niet tot aan de grond toe problematisch geworden). Het is mij opgevallen dat de figuur van de ontevreden traditioneel in het bijzonder voorkomt bij de jonge christelijke, en met name katholieke dichters. Misschien hangt dit samen met het feit dat de idee 'moederkerk' de beslotenheid van het euclidische wereldbeeld nog versterkt; de wereld, gezien als 'moederschoot', waarin de dichter zichzelf als 'embryo' beleeft, speelt bij al deze dichters een opvallend grote rol. Babylon ziet zichzelf 'in praenatale situatie' of, in een ander gedicht, als 'vreugdig embryo', Beijling klaagt: 'ik heb geen haven en geen moederschoot'. En bij al deze dichters van christelijken huize wordt het verlangen, 'het paradijs', ge-

symboliseerd door water en wier, en de werkwoorden wiegen, deinen, schommelen: men behoeft geen psychoanalyticus te zijn om hierin de prenatale situatie te herkennen (bij Verhoeven b.v.: 'heelal in schommelstoel, waarin ik woeker als wilde vleesplant'; ik herinner er aan dat in de antieke godsdiensten, op Kreta en in Klein-Azië, de schommelritus met de eredienst van de godenmoeder in verband stond). Duidelijk was deze samenhang trouwens reeds bij de katholieke mysticus J.C. van Schagen, in zijn op de wiegende w-klank (die ook bij de hier behandelde dichters zulk een grote rol speelt) gebaseerde *Gebed*, met regels als: 'Zacht is het wuiven der willige wieren met het stille wielen van het water'.

Om kort te gaan: het statische, euclidische wereldbeeld hangt bij deze dichters niet alleen met wetenschappelijke en poëtische concepties samen, maar met het wezen van hun geloof zelf; vandaar hun vertwijfeling om het bankroet van dit wereldbeeld. Zij blijven meestal gelovig, maar het geloof wil poëtisch niet 'bloeien'; zoals Beijling schrijft:

Het kruis, dat Christus mij gaf,  
bloeide niet op in dit bestaan,  
het Woord is in mij vergaan.

Het geloof is een 'torso' geworden, het heeft geen ledematen meer om in de wereld in te kunnen grijpen, en zo ervaart de dichter ook de hedendaagse mens als een machteloze 'torso'. *Torso van de tijdgenoot* noemt Nico Verhoeven zijn bundel, Beijling vergelijkt zichzelf met een zoutpilaar ('Ik, die als de huisvrouw van Lot...'), en Verroen - die geen bepaalde godsdienstige overtuiging aan de dag legt en ook 'vrijere' verzen schrijft, maar qua thematiek toch in dit gezelschap thuishoort - noemt zich:



narcissus zonder handen  
 met aangeplakte oren  
 en dichtgenaaide mond.

Ik teken hierbij aan dat in de poëzie van de experimentelen juist de *hand* een zeer belangrijke rol speelt, zodat hier wel een van de essentiële verschilpunten moet liggen. Zowel de experimenteel als de ontevreden traditioneel staan als blinden in een wereld, die haar aanschouwelijkheid verloren heeft; maar de experimenteel is bezig zich een nieuwe wereld, een 'tastwereld', op te bouwen, terwijl de traditioneel zich in zijn 'oude' wereld laat reduceren tot een hulpeloze tors.

Deze reductie van de mens, de dichter, betekent dan tevens, zoals wij uit enkele hierboven gegeven voorbeelden al hebben kunnen opmaken, een *biologische reductie van het wereldbeeld*: een hoogst merkwaardig verschijnsel in de moderne, niet-experimentele poëzie, dat ik indertijd al eens bij W.J. van der Molen gesignaleerd heb, en dat wij bij alle hier besproken dichters aantreffen. Ik bedoel er dit mee. De normale richting van de menselijke verbeelding, de menselijke scheppingsdrang, gaat 'omhoog': de mens sublimeert de biologische feiten van zijn bestaan in een religieuze of poëtische mythe; 'moederkerk' en 'paradijs' (geseculariseerd: de elysische droom) b.v. vertegenwoordigen geestelijke waarden, die hun irrationeel appèl in laatste instantie ontleen aan de biologische band met de moederfiguur. Hoe sterker, hoe 'levender' een wereldbeeld, des te minder bespeurt men van deze band. In de verzen van de ontevreden traditionelen echter wordt deze band steeds meer bewust, er vindt een regressie van de verbeelding plaats, waarbij de paradijsdroom, het katholieke besef van 'geborgenheid' uiteindelijk wordt gereduceerd tot op zijn naakte biologische grondslag: de 'orale faze' (Verhoeven), of, nog verder terug, de 'praenatale situatie' (Babylon); de sublimeringen worden - zoals dat in sommige geestesziekten

gebeurt - successievelijk afgebroken en van de geestelijke waarden, die de moederkerk of de mythe van het paradijs vertegenwoordigden, blijft niets over dan een amorf 'wiegen' en 'deinen'. Het is een tot op het foetale stadium gereduceerd wereldbeeld, van waaruit deze dichters schrijven; vandaar het zwakke en ziekelijke, en toch ook weer touchante van hun poëzie - een ziekelijke weerloosheid, die in scherpe tegenstelling staat tot de gezonde en mannelijke, actief op de wereld gerichte poëzie van experimentelen als Lucebert, Kouwenaar of Elburg.

## Dichters van de periferie

*(augustus 1955)*

Poëzie is de kunst, woorden op een zodanige manier tot zinnen samen te voegen, dat de door die zinnen geëvoceerde werkelijkheid op een of andere manier iets 'definitiefs', iets onaantastbaars en onveranderlijks krijgt; het goede gedicht wekt de indruk, om met Goethe te spreken, 'of het er altijd al geweest is'. Dit houdt in dat het gedicht zich, op het ogenblik van zijn ontstaan, niet alleen op een toekomst projecteert, maar ook op een potentieel verleden: het is er 'eigenlijk' altijd al geweest, maar pas nu is het door een dichter 'aan het licht gebracht'. De dichter is aldus minder de scheppér dan wel de ont-dekker van het gedicht, en het gedicht een autonoom organisme, dat zich pas laat ontdekken wanneer de tijd daartoe rijp is.

Het ontstaan van een gedicht verschilt daarom in wezen niet van een wetenschappelijke ontdekking: de wet van de zwaartekracht is er 'altijd al geweest', maar Newton bracht haar aan het licht, formuleerde haar en gaf haar daardoor iets onaantastbaars en onveranderlijks; de hiërogliefen bestonden al eeuwen, maar Champollion ontcijferde, ont-dekte ze en gaf ze een 'definitieve' zin. Maar hoe kwamen Newton en Champollion aan hun ontdekkingen? Wel: doordat zij zich niet aan de traditionele onderzoeksmethoden, de traditionele zienswijze hielden, maar nieuwe methoden, een nieuwe zienswijze ontwikkelden. En zo is het ook met de poëzie, en dat is haar grote paradox: dat zij slechts aan het eeuwige - het 'definitieve' - deelheeft dóór zich in de tijd te ontwikkelen, dóór voortdurend te veranderen, zich van steeds weer nieuwe methoden te bedienen. De poëzie is

autonoom, maar haar autonomie is een functie van de tijd; juist in haar eeuwigheidsaspect is zij het meest tijdgebonden.

Dit alles wil dus zeggen dat contemporaine gedichten, voorzover zij wezenlijk 'poëzie' zijn, altijd iets verwonderlijks, iets op het eerste gezicht *bevreemdends* of zelfs wel '*schandaligs*' hebben: zij maken immers van nieuwe, nog onbekende methoden gebruik, gaan van een geheel nieuwe visie uit (dat er ook zoiets als een kunstmatige originaliteit bestaat, doet in dit verband niet ter zake; deze is trouwens gemakkelijk genoeg van de ware originaliteit te onderscheiden: de bevreemding *blijft* hier ook op het tweede gezicht bevreemding, zonder ooit voor authentieke verwondering, voor het 'thaumazein' der Griekse filosofen plaats te maken). Terwijl dus de wezenlijke poëzie voortdurend verandert, steeds haar tijd vooruit is, laat zij na iedere revolutie een complex van vormen, methoden en zienswijzen na, waarmee poëzieminnenden nog altijd min of meer aanvaardbare gedichten kunnen schrijven. Ik zeg 'waarmee': want het kenmerkende is hier, dat het gedicht niet meer ontdekt wordt, maar gemaakt: het gedicht is 'uitdrukking van gevoelens', geen schouwen van werkelijkheden.

Zo kan men dus in de literaire situatie van iedere tijd een centrum onderscheiden, waarin de poëzie 'warm' is, en een periferie waarin zij gaandeweg 'kouder' wordt, waarin a.h.w. haar 'geladenheid' - die ontstaat doordat men in het in-de-tijd-gewordene het eeuwige, het immerschon-dagewesene herkent - afneemt. Dat wil niet zeggen dat gedichten uit de perifere zone daarmee als waardeloos veroordeeld zouden zijn; zeer zeker niet! Alleen, hun functie is een andere dan een strikt-poëtische. Men zou misschien het best van 'toegepaste poëzie' kunnen spreken: er worden immers in deze gedichten geen waarheden, geen werkelijkheden ontdekt, maar zij dienen slechts om het psychisch leven aan de hand van reeds ontdekte en gesystematiseerde waarheden te *ordenen*;

het is een poëzie, die men misschien het best als 'boekhouding van de ziel' zou kunnen aanduiden. Zo hebben de grote romantici bepaalde waarheden omtrent de droom en de menselijke eenzaamheid aan het licht gebracht, die een perifeer dichteres als Corinne van Moorselaar de gelegenheid geven, haar psychische huishouding volgens een op deze waarheden gebaseerd debet- en creditsysteem te ordenen:

Het hart is moe soms om verloren dingen -  
Dan zijn de dagen dor, de nachten koud.  
Mijn hand, als was zij duizend jaren oud  
Kan niet meer strelen en mijn mond niet zingen.

En niets is nieuw en niets is mij vertrouwd.  
De jaren dragen geen herinneringen  
Dan aan de daden, die de droom vervingen  
Waarop ik mijn verlangen heb gebouwd.

Maar altijd bloeit de kamperfoelie weer  
En elke zomer zingen nachtegalen  
Waarvan ik dan een nieuwe glimlach leer

En weet - al mocht ik duizend maal nog falen -  
Dat ik niet minder dan die droom begeer  
Al moet ik steeds met eenzaamheid betalen.

Het sonnet vertoont een zekere fraaiheid en zuiverheid (en overigens wel wat erg hoornikiaanse zinswendingen!) en zal wellicht de dichteres en een aantal lezers emotionele bevrediging schenken: en daarmee is het doel van de toegepaste poëzie bereikt. Zoals Champollions ontdekking het de na hem komende egyptologen mogelijk maakte, steeds weer nieuwe teksten tot zinvolle gehelen te ontcijferen, zo heeft de ontdekking van de romantici het verscheidene generaties van dichters mogelijk gemaakt, hun gevoelsleven tot een zinvol geheel te ordenen

en meer of minder mooie gedichten te schrijven die, zonder dat zij veel met poëzie te maken hebben, niettemin, als een soort euritmische geestes- en gevoelsoefeningen, een cultureel belangrijke functie vervullen en als zodanig van waarde zijn.

Het is niet toevallig dat er zich onder deze marginale beoefenaars der dichtkunst veel dichters bevinden; het schijnt nu eenmaal in de aard van de vrouw te liggen dat 'poëzie' voor haar meer een 'uitspreken van gevoelens' dan een schouwen van waarheden, van werkelijkheden betekent.

Een curieus dichter van de periferie is ook Johan Toot, die zeker niet zonder talent is, maar wiens puur-symbolistische verzen mij onwillekeurig doen denken aan die eenzame zonderling, die zich veertig jaar lang in zijn laboratorium had opgesloten om onlangs triomfantelijk met een uitvinding voor de dag te komen: hij bleek de telefoon uitgevonden te hebben. De verzen van Toot hebben vaak een zekere schoonheid, maar zij zijn volkomen onwezenlijk; zijn sleutelwoorden: betovering, sprookje, droom, geheim, woud, prinses, kasteel enz., ééns ont-dekkingen van psychische waarheden, zijn thans niet meer dan de elementen van een gratuit spel: zij bekoren nog wel, maar zij 'zeggen' niets meer:

Elk is op doortocht in 't betoverd woud  
 waarin de ziel in 't korte oponthoud  
 in dromen, uit verlangen en gemis  
 geboren, tot de dood gevangen is.

Men zou Toot een (onopzettelijke) Van Meegeren van de poëzie kunnen noemen. Een geheel ander karakter krijgt de perifere poëzie, zodra de humor er een rol in gaat spelen: hier wordt de perifere poëzie zichzelf als zodanig bewust, en juist door dit bewustzijn van haar afstand tot de wezenlijke poëzie mist zij het enigszins krampachtige, onnatuurlijke, dat het werk van de hier-

boven besproken dichters kenmerkt. Men ziet dit bij de Groninger J.S. Niehoff, wiens als 'serieuze poëzie' bedoelde verzen stuntelig afsteken bij een studentenvers als *Geschrap* of de nonchalante *Ballade van de Dode Machinist*, waarvan de galgenhumor niettemin een originele, authentieke waarde binnen het randgebied van de poëzie vertegenwoordigt.

In *Weerbarstig Alfabet* van Daan Zonderland tenslotte is de humor zichzelf genoeg en blijft van de poëtische pretentie alleen maar de lege vorm over, waardoor er een allervermakelijkste parodie ontstaat op het perifere gedicht, dat meer wil zijn dan het is. Want verschilt de gevoelston, het menselijk pathos, waarmee de wereld van Alfa, Bet en hun vierentwintigling worden weergegeven, zo wezenlijk van de toon van talloze 'serieuze' dichters en dichtersessen? Het pathos van de volgende regels klinkt ons vertrouwd-poëtisch in de oren:

Steeds in dezelfde duisternis  
En door dezelfde huid omsloten,  
Voor daglicht ontoegankelijk  
En van de wereld uitgesloten...

en de criticus tekent reeds aan: melancholische dichterfiguur, bezingt in verrassend-zuivere verzen de existentiële eenzaamheid van de mens, enz.; tot hij aan het eind van het vers ontdekt dat het onderwerp van deze 'gevoelsweergave' een... knieschijf is. In de spiegel, die Daan Zonderland de perifere poëzie voorhoudt, onthult deze zich als wat zij is: een passepartout; maar zoals gezegd ligt nu juist in dit passepartout-karakter haar niet te onderschatten sociale betekenis: de uitdrukkingsmiddelen, de gezichtspunten van de perifere poëzie zijn het ABC van het algemeen-beschaafde gevoelsleven.