

95
DE BRAKKEHOND
DRIEMAANDELIJKS LITERAIR TIJDSCHRIFT MET NEUS
HET PROZA
GEDICHT
EEN NIEUW ELAN

JUNI 2007

INLEIDING	5
PROLOOG	7
Jan-Willem VAN DER WEIJ	7
Vrije vorm of ‘subliem extract’? Over functies en contexten van prozagedichten	
BESCHOUWINGEN	20
Rutger H. CORNETS DE GROOT	20
Tussen het Ik en het Boek ik	
Alain DELMOTTE	28
Alles wat proza is, is eveneens vers en wat verzen zijn, is ook proza	
Didi DE PARIS	37
Van prozagedicht naar hyper/con/text?	
Patrick PEETERS	43
Pas gekend is het ongekende wanneer het als ongekend wordt gekend	
Enkele kanttekeningen bij een prozagedicht van Dirk van Bastelaere	
Xavier ROELENS	48
Subject: Re: themanummer over het prozagedicht	
GEDICHTEN	49
Johan DE BOOSE	49
Frank DE CRITS	53
Jean-Marie DE SMET	57
Alain DELMOTTE	62
Hélène GELÈNS	66
Peter GHYSSAERT	69
Koenraad GOUDESEUNE	70
Hans GROENEWEGEN	72
Lucas HIRSCH	79
Chris HONINGH	82
Philip HOORNE	90
Roland JOORIS	94
Marc KREGTING	95
Ruth LASTERS	97
Frédéric LEROY	98
Thomas MÖHLMANN	99
Xavier ROELENS	100
Arne SCHOENVUUR	104

Stefaan VAN DEN BREMT	109
Han VAN DER VEGT	112
Elma VAN HAREN	113
Dirk VEKEMANS	115
Herlinda VEKEMANS	118
Bouke VLIERHUIS	119
Bart VONCK	122
Samuel VRIEZEN	127

INSPIRATIES **131**

Lut DE BLOCK	131
4000 jaar oud Sumerisch prozagedicht	
Lieve DE BOECK, Leen GYSELINCK	138
Anne Carson	
Frank DE CRITS	148
Max Jacob	
Stefaan VAN DEN BREMT	152
Juan Manuel Roca	
Han VAN DER VEGT	157
Gust Gils	
Bart VONCK	163
Angel Campos Pampano	
Agustin Fernandez Mallo	
Juan Carlos Mestre	

EPILOOG **173**

Alain DELMOTTE	173
Psilologie of Luuk Gruwez en het prozagedicht	

BIOGRAFISCHE NOTITIES **182**

INLEIDING

In de inleiding tot de *100 beste gedichten van 2005*, de bloemlezing die elk jaar door de VSB stichting wordt uitgegeven, schrijft Lut Missine dat ‘opvallend veel dichters naar het proza lonken, wat niet noodzakelijk met een grotere toegankelijkheid hoeft samen te gaan.’ Ze heeft het over het een ‘mooi, provocerend genre’, het prozagedicht:

‘Het lapt alle conventies over wat proza en poëzie is, aan zijn laars. Het heeft een ‘nationale’ traditie (Van Deyssel, Elburg, Schierbeek, Bernlef) en een internationale, met vooral Franse voorvaders. Het combineert het triviale en het verhevende, is modern en postmodern. Het is als rugby, je speelt het met je handen en voeten. Het prozagedicht is, zoals Bernlef zei, het terrein van ‘vage vermoedens, aarzelingen, twijfels, een gebied waar nog geen keuzes zijn gemaakt en de strengheid van de enige juiste poëtische regel nog even wordt uitgesteld.’ Daarmee levert het de actuele poëzie een beeld bij uitstek voor de keuzevrijheid van de schrijver én de lezer.’¹

Dat de interesse voor het prozagedicht de laatste tijd toegenomen is, wordt nog duidelijker als we deze uitspraak zetten tegenover wat Elma van Haren slechts enkele jaren geleden schreef over het prozagedicht in onze contreien:

‘(...) ik heb Nederlandstalige schrijvers gelezen die eigenlijk prozagedichten hebben geschreven, maar die het presenteren als proza. Prozagedichten worden in Nederland niet serieus genomen en daarom nooit of nauwelijks besproken. In de rest van de wereld is het een autonome vorm met evenveel bestaansrecht als proza en poëzie. De Nederlandse schrijver denkt: dan noem ik het maar proza, dan verzeker ik me tenminste van de aandacht.’²

Met het nummer dat voor u ligt, kunt u het terrein van het zich emanciperende prozagedicht alvast verder verkennen. Onze vraag om een bijdrage werd door dichters vanuit de meest diverse poëtische hoeken positief onthaald, wellicht een verder teken dat het prozagedicht op een toenemende belangstelling kan rekenen. Uiteindelijk bleek de ruimte van een tijdschriftnummer nog te beperkt: we hadden dezelfde vraag ook graag aan nog meer dichters gesteld. Enkele dichters die nogal wat prozagedichten op hun naam hebben, reageerden enthousiast maar hadden al andere plannen met hun schaarse tijd. Het bloemlezing gedeelte in dit nummer is dan ook helemaal niet bedoeld als een staalkaart die representatief is voor het prozagedicht in de Nederlandstalige literatuur op dit moment. Veeleer wil het de lezer laten delen in het enthousiasme

voor een dichtvorm die ook veel beginnende dichters lijkt aan te spreken. In het gedeelte *Inspiraties* kan dankzij vertalingen ook geproefd worden van prozagedichten uit andere taalgebieden, en uit andere tijden, zoals een prozagedicht dat 4000 jaar geleden in het Sumerisch geschreven werd.

Nogal wat dichters stuurden ons gedichten die zich eerder als mengvormen tussen het gedicht en het prozagedicht laten lezen. Daarbij kwamen kwesties over het schrijfproces zelf en een zoeken naar een definitie van het prozagedicht naar boven. Een ervan is (met toestemming) hier opgenomen. Dat dichters daarbij niet vertrekken van strakke genrebepalingen wordt al gauw duidelijk, bijvoorbeeld in deze overdenking van Chris Honingh:

‘Mijn gedachten omtrent het prozagedicht zijn niet zeer uitgesproken, want ik denk daar bij het dichten niet over na, de vorm volgt bij mij de inhoud, die ik van veel grotere betekenis acht. Een prozagedicht is volgens mij een stuk proza met een poëtische inslag, dit in tegenstelling tot proza dat meer anekdotisch getint is.’

Honinghs uitgangspunt waarbij hij niet werkt met een vaste bepaling van het prozagedicht, zal er een zijn dat vele dichters en poëzielezers herkennen. Een poging om het prozagedicht nader te bepalen, is daarom niet minder boeiend. Zowel in het gedeelte *Beschouwingen* als in *Inspiraties* wordt op deze kwestie ingegaan.

Een sluitende bepaling van het prozagedicht is echter helemaal geen vereiste. Om een dichter te citeren wiens bijdrage we vanwege zijn drukke bezigheden moesten missen:

‘Iedere sluitende definitie is een sluipmoord op de ziel der dingen, die uit stilte bestaat.’³

Gelukkig spreken de prozagedichten uit hun eigen stilte voor zichzelf. In dit nummer is diversiteit alvast geen schaars artikel: moge geen enkele lezer op zijn honger blijven.

Alain Delmotte en Herlinda Vekemans, april 2007

- 1 De 100 beste gedichten van 2005, gekozen door Lut Missinne, Stichting VSB Poëzieprijs, De Arbeiderspers, 2006
- 2 In een reeks brieven die ze schreef voor Dietsche Warande & Belfort, 2001/4.
- 3 Erwin Mortier, *Avonden op het landgoed*, De Bezige Bij, 2007, p. 48.

PROLOG

JAN-WILLEM VAN DER WEIJ

VRIJE VORM OF 'SUBLIEM EXTRACT'?

OVER FUNCTIES EN CONTEXTEN VAN PROZAGEDICHTEN

Een sonnettenkrans van Lodewijk van Deyssel, reeksen vrije verzen van Louis Couperus, een naturalistische roman van Willem Kloos, een bundel 'novellen en schetsen' van Herman Gorter? Het klinkt ons allemaal even vreemd in de oren. Hoewel Van Deyssel wel eens een enkel sonnet heeft geschreven en Couperus zelfs debuteerde met een gedichtenbundel, kennen we hen toch als prozaschrijvers. Kloos heeft geen roman gepubliceerd en Gorter novellen noch schetsen, maar beiden hebben wel proza geschreven. Gorter heeft menige beschouwing over de sociaal-democratie op zijn naam staan en Kloos' 'Kronieken' en vooral zijn inleiding bij de nagelaten gedichten van Jacques Perk zijn zelfs beroemd. Toch zijn beiden in de eerste plaats dichters.

Vóór 1900 waren literaire categorieën nog netjes van elkaar gescheiden. Dichters waren dichters, prozaschrijvers prozaschrijvers. In de twintigste eeuw worden de grenslijnen tussen die categorieën dunner. Niet alleen vallen dichter en prozaschrijver vaker en vollediger samen in één persoon, vermoed ik, dan in de negentiende eeuw – denk aan Simon Vestdijk of Hugo Claus – ook wordt de kloof tussen de genres zelf, poëzie en proza, kleiner. Vooral in de tweede helft van de twintigste eeuw gaat dat proces zeer snel en komt vermenging van proza en poëzie in allerlei vormen en graden bij veel schrijvers voor.

Nu de twintigste eeuw alweer een tijdlang achter ons ligt, kan vastgesteld worden dat genregrenzen inmiddels nauwelijks meer een rol lijken te spelen. Wie anno 2007 een gedichtenbundel ter hand neemt, leest geëmancipeerde poëzie. Veel dichters laten zich nog maar weinig gelegen liggen aan de scheiding tussen genres. Dat er in dichtbundels ook proza staat is de gewoonste zaak van de wereld geworden. Ik heb het niet nageteld, maar ik schat dat een op de drie dichtbundels die tegenwoordig in Nederland of Vlaanderen verschijnen, wel een of meer korte prozateksten bevatten. Deze prozagedichten, want dat zijn het, nestelen zich als respectabele soortgenoten tussen gedichten in verzen. En de lezer zal zich niet vergissen: hij léest ze ook als gedichten. Het prozagedicht is een van de mogelijke verschijningsvormen van poëzie geworden en lijkt behoorlijk ingeburgerd in de Nederlandse literatuur.

Op wiens schouders staat een dichter eigenlijk, als hij zulke prozagedichten schrijft? Naar het antwoord op die vraag is het even zoeken, want van

een stevige, duidelijk geprofileerde traditie van Nederlandse prozagedichten lijkt geen sprake te zijn. Bundels met uitsluitend prozagedichten zijn er bijvoorbeeld nauwelijks, nu niet en vroeger niet. Maar ook in andere verbanden is het prozagedicht, in ieder geval in de periode vóór WO II, vrijwel onzichtbaar gebleven. In 1954 sprak Paul Rodenko in zijn inleiding bij *Nieuwe griffels, schone leien* in ieder geval over ‘de renaissance van het prozagedicht’ in de literatuur van de avant-garde. Inderdaad heeft het prozagedicht in het werk van de Vijftigers een eigen plaats: Jan Elburg, Hans Andreus, Jan Hanlo schreven, soms trouwens ook jaren ná ‘Vijftig’, prozagedichten. Het werk van Bert Schierbeek wil ik hier niet ongenoemd laten, maar hij is in deze context denk ik wel een geval apart. Maar het woord ‘renaissance’ wekt nu niet bepaald de indruk dat men steunde op een reeks van Nederlandse of Vlaamse voorgangers. Als voorbeelden noemt Rodenko dan ook geen Nederlandse schrijvers, maar wel de namen van twee Franse vernieuwers van het prozagedicht: Max Jacob en Henri Michaux. Het genre was volgens Rodenko sedert de Tachtigers in diskrediet geraakt en werd sedertdien als non-existent beschouwd.¹

Echt vloten wilde het ook daarna nog steeds niet. Dertig jaar later, in 1984, moet J. Bernlef constateren dat het prozagedicht maar door een enkeling beoefend is en concludeert hij dat het genre in de Nederlandse literatuur nooit populair is geweest.²

Toch konden een groep studenten Nederlands van de VU en ikzelf een paar jaar geleden met wat sprokkelwerk een aardige bloemlezing samenstellen uit de prozagedichten in de Nederlandse literatuur sedert het einde van de negentiende eeuw. We hebben daarbij nog heel wat moeten weglaten en we hebben zeker ook her en der wat over het hoofd gezien. Bijna ongemerkt zou je kunnen zeggen heeft het prozagedicht zich kennelijk toch een plaats verworven in de Nederlandse literatuur.³

Zowel Rodenko als Bernlef rekenen het prozagedicht min of meer stilzwijgend tot de poëzie. Verrassend genoeg is die positie van het prozagedicht vanuit literair-historisch oogpunt allerminst vanzelfsprekend. In de Nederlandse literatuur functioneerde het prozagedicht aanvankelijk als breekijzer in de vernieuwing van het proza. Ook prozaschrijvers kunnen soms rechten doen gelden in het domein van het prozagedicht, dat immers een literaire tussenvorm is, waarin proza en poëzie met elkaar versmelten.

Om deze tussenpositie van het prozagedicht te verduidelijken en om een antwoord te vinden op de vraag of en hoe die ‘dubbele nationaliteit’ in de hedendaagse literatuur nog steeds werkzaam is, maak ik een korte rondgang door de geschiedenis van het genre. Om te beginnen roep ik twee welbekende, maar sterk contrasterende visies van Franse auteurs in herinnering. Daarna sta ik stil bij de eerste Nederlandse prozagedichten,

om vervolgens met een paar reuzenstappen door de twintigste-eeuwse literatuur heen te gaan en weer te eindigen bij het heden.

Twee uitspraken zijn gaan behoren tot de kern van de literatuur over het prozagedicht. Ze zijn afkomstig van twee negentiende-eeuwse Franse auteurs. De eerste is van de dichter Charles Baudelaire en is te vinden in een brief aan Arsène Houssaye, die Baudelaire bij wijze van opdracht vooraf liet gaan aan de publicatie van twintig prozagedichten in het tijdschrift *La Presse* in 1862 en die als voorwoord is gebruikt voor de gebundelde editie van deze en andere prozagedichten als *Le spleen de Paris: petits poèmes en prose* in Baudelaire's postuum verschenen *Oeuvres complètes* (1869). De andere uitspraak is van Joris-Karl Huysmans, auteur van een aantal naturalistisch-decadentistische en spirituele romans. In zijn beroemdste boek, *À Rebours* (1884), laat hij de hoofdpersoon een lofredde houden op het prozagedicht. Beide passages zijn uitvoerig becommentarieerd, maar voorzover ik weet is daarbij niet eerder de invalshoek gekozen van een eventueel verband tussen de karakteristiek die van het prozagedicht wordt gegeven en het genre waarin de auteur zich gewoonlijk beweegt. Het lijkt erop dat die 'afkomst' van de auteur van invloed is op zijn visie op het prozagedicht.

De beroemdste beschrijving is die van Baudelaire. Ik citeer deze nog maar eens:

'Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?' »⁴

Baudelaire spreekt hier over een poëtisch proza dat voldoende beweeglijk en voldoende 'hortend' is om de grillige bewegingen van de ziel, de droom en het bewustzijn te kunnen volgen. Bovendien wil Baudelaire proza met dergelijke eigenschappen gebruiken om het moderne leven of, schrijft hij met een zelfcorrectie, een modern leven te beschrijven. Zijn verzameling prozagedichten karakteriseert hij als een werkje waarvan je niet met recht kunt zeggen dat het 'kop noch staart heeft, omdat elk fragment tegelijkertijd kop of staart kan zijn', en dat dus naar believen in stukken gehakt kan worden en weer samengevoegd in andere volgorde. Baudelaire verwoordt hier een modern poëzie-ideaal. Geen dwingende eenheid, geen vaste vorm, geen metrum, geen rijm, kortom: antipoëzie naar de maatstaven van die tijd. Als dichter vecht Baudelaire zich los van die normen. De Duitse onderzoeker Fritz Nies heeft al in 1964 in een overtuigende studie, waarin hij onder andere gebruik maakt van de varianten in het manuscript, aangetoond hoe Baudelaire systematisch alle verworvenheden van de traditionele poëzie uit de *petits poèmes* en

prose weerde en daarmee werkte aan de het ontwikkelen van een nieuwe, moderne poëtica. Hoe anti-poëtisch in veel opzichten de *petits poèmes en prose* ook zijn, het blijven niettemin gedichten. Baudelaire is een dichter, *Le spleen de Paris* is poëzie.

Huysmans heeft een ándere benadering van het prozagedicht: niet als een vorm van poëzie, maar als een geconcentreerde, geïntensiveerde verschijningsvorm van proza. Wanneer de decadente estheet Des Esseintes, de hoofdpersoon in de roman *À Rebours*, in zijn bibliotheek een eigenhandig samengestelde en speciaal voor hem gedrukte verzameling prozagedichten ter hand neemt en doorbladert, mijmert hij over de aard van dit genre. De kenschets die dan volgt wijkt wezenlijk af van die van Baudelaire. Des Esseintes ziet in het prozagedicht een uiterst geconcentreerde roman, zonder wijldropige analyses en overbodige beschrijvingen. ‘Het prozagedicht vertegenwoordigde voor Des Esseintes het geconcentreerde sap, het vleesextract van de literatuur, de olie die de essentie van kunst bevatte.’⁵ Het prozagedicht als een soort krachtbouillon dus: een ingekookt mengsel, waarin ieder woord onherroepelijk is geworden en precies op de enig juiste plaats staat, een tot de uiterste dichtheid van een of twee pagina’s teruggebracht boekwerk. Des Esseintes noemt natuurlijk Baudelaires *petits poèmes en prose*, maar de belangrijkste plaats in deze persoonlijke bloemlezing hebben enkele prozagedichten van de symbolistische dichter Stéphane Mallarmé. Het is opvallend dat Huysmans het werk van deze dichters karakteriseert als tot hun essentie teruggebrachte romans.

Het prozagedicht als een ingedikte roman, als superconcentraat van een veel groter werk. Een dergelijk opvatting van het prozagedicht komt, lijkt me, niet voor niets uit de koker van een prozaschrijver, want dat was Huysmans tenslotte. Hij herleidt het genre uit *het proza*. Voor de dichter Baudelaire bood het prozagedicht de mogelijkheid een moderne dichtertelijke wereld te exploreren, die niet meer gevangen kon worden in de verstarde conventionele vormen van de versificatie, van de harmonie, van de dichtertelijkheid. Voor de *prozaïst* Huysmans, althans voor diens protagonist in *À rebours*, was het juist de volmaakte, gezuiverde vorm waarin niet alleen de roman, maar ten slotte ook de héle literatuur moest uitmonden. Met andere woorden, in de dageraad van het prozagedicht als moderne literaire vorm cirkelen er ten minste twee concepties rond: het prozagedicht als een soepele, vrije vorm, waarin alles tegelijkertijd begin en eind is en het prozagedicht als een dicht, gepolijst, geconcentreerd geheel. Twee uiteenlopende benaderingen voor  en en dezelfde tekstsoort. En dat alles voordat er in Nederland nauwelijks iemand nog maar een flauwe notie had van het bestaan van dat nieuwe genre, het prozagedicht.

Natuurlijk zijn beide karakteristieken niet gelijksoortig. Baudelaires omschrijving komt voor in een programmatisch aandoende en

waarschijnlijk ook als zodanig bedoelde tekst, die functioneert als proloog voor een werk waarin dat programma ten uitvoer lijkt te worden gebracht. Huysmans voert een romanfiguur op, die bovendien de literatuur als voleindigd beschouwt met de verzameling prozagedichten waarover hij zo prijzend uitweidt: deze bloemlezing is het laatste boek dat hij in zijn bibliotheek zal hebben opgenomen. Maar *À rebours* was wel een invloedrijk en al bij verschijnen opzienbarend boek, dat rond 1890, en dat is de kraamtijd van het Nederlandse prozagedicht, bekend was bij een aantal Nederlandse schrijvers die dat prozagedicht in Nederland introduceerden.

Het is Baudelaires karakteristiek van het *poème en prose* waarmee Nederlandse prozagedichten uit de twintigste en eenentwintigste eeuw zich moeiteloos in verband laten brengen. In zijn al genoemde essay 'De vrijplaats van het prozagedicht' in *Raster* citeert J. Bernlef met instemming de omschrijving van Baudelaire. Bernlef schetst het prozagedicht nadrukkelijk als een voorstadium van het gedicht: het terrein van 'vage vermoedens, aarzelingen, twijfels, een gebied waar nog geen keuzes zijn gemaakt en de strengheid van de enige juiste poëtische regel nog even wordt uitgesteld. [...] Er is sprake van een lyrisch beginsel, maar nog niet van een lyrische vorm.' Een vorm, kortom, die losser is dan de vastere vorm die het gedicht vereist. Iets verderop schrijft Bernlef: 'Het prozagedicht geeft vaak, duidelijker dan een gedicht, het poëtische proces aan: hoe de verbeelding van het ene beeld naar het andere springt. De verbindingen tussen die beelden, in poëzie meestal al voor het neerschrijven geëlimineerd, zijn hier nog als dunne draden aanwezig.'⁶ Die opvatting van Bernlef, waarin het prozagedicht nog elementen bevat die in een definitievere vorm weggelaten worden, staat haaks op Huysmans' geconcentreerde prozagedicht, waaruit juist alles wat overbodig is al is geschrapt. Het genre dat bij de prozaschrijver Huysmans een eindstadium van de literatuur is, is bij Bernlef nog een voorlopige, zich evoluerende vorm, een vóorstadium. Bernlef kennen wij als schrijver van een groot aantal succesvolle romans, maar hij is natuurlijk ook dichter. En in deze tekst over het prozagedicht spreekt hij heel nadrukkelijk als *dichter*.

Maar, zoals ik in het begin van dit stuk al opmerkte: het begón anders. De eerste Nederlandstalige prozagedichten zijn gemaakt door prozaschrijvers. Het prozagedicht is in Nederland tot ontwikkeling gebracht door schrijvers van romans, verhalen en kritieken, niet door dichters. Dat gebeurde in de laatste decennia van de negentiende eeuw, voor een groot deel in *De nieuwe gids*, het tijdschrift van de Tachtigers. Deze schrijvers zagen in het prozagedicht mogelijkheden om de vernieuwing van het proza vorm te geven. En die vernieuwing zat voor een belangrijk en in ieder geval uiterst

zichtbaar deel ook in de vorm. Die moest intenser, geconcentreerder, meer als poëzie. Er moest een vorm gevonden of ontwikkeld worden die recht deed aan de tot het uiterste gespannen sensitiviteit van de moderne kunstenaar en die, in andere gevallen, het moderne levensgevoel, de grillige veelzijdigheid van de stad moest kunnen weergeven. Hier is een aan Baudelaire verwante drang naar uitdrukking van het moderne te herkennen, maar tegelijkertijd ook die typische Huysmansachtige wens om het proza te concentreren, op te laden en te ontdoen van al het overbodige.

Terwijl de *dichters* van Tachtig hun nieuwe poëzie in de – allerminst nieuwe - sonnetvorm schreven en pas Herman Gorter in zijn *Verzen* (1890) het vrije vers gebruikte om de vorm soepeler en lossere te maken, kropen *prozaschrijvers* juist in de huid van de dichter en probeerden ze hun proza de dichtheid van poëzie te geven. En daarbij schrokken ze niet terug voor het gebruik van een stevige portie prozavreemde middelen als rijm, ritmiek en herhalingspatronen, met de bedoeling hun proza een dichterlijke vorm én de bijpassende status te verlenen. En daar verdwijnt Baudelaire dan weer uit beeld, want zoals ik zo-even al aangaf, schuwde de dichter die middelen in zijn prozagedichten nu juist als een besmettelijke ziekte.

Wie zijn deze prozaschrijvers, die dat Franse genre naar hun hand zetten? Naast de twee pioniers die ik kort wil bespreken, Frans Erens en Lodewijk van Deyssel, zijn daar ook enkele nu geheel of vrijwel geheel vergeten schrijvers als Jan Hofker, Frits Roosdorp en Carel Scharren bij. De Limburger Frans Erens kwam in de jaren tachtig van de negentiende eeuw tijdens zijn studie rechten in Amsterdam in aanraking met schilders en schrijvers. Hij was een van de weinige echte kenners van de Franse literatuur van zijn tijd en introduceerde het ‘gedicht in proza’ in de Nederlandse literatuur. Dat gebeurde in *De nieuwe gids* van juni 1891, waarin twee korte prozastukken, ‘Stilte’ en ‘Nacht in de Middeleeuwen’, onder die aanduiding verschenen. In 1893 bundelde Erens deze ‘gedichten in proza’ en soortgelijke teksten in *Dansen en rhythmten*.

Wie die teksten leest zal het onmiddellijk opvallen: Erens was uit op poëtische, eigenlijk vooral prosodische effecten: alliteratie, assonantie en zelfs rijm komen volop voor, terwijl de ritmiek van de zinnen soms tegen het metrische aanleunt. Bovendien werkt hij met parallellieën en spiegeleffecten. Kortom, hij zoekt in de vormtaal van de poëzie middelen om zijn proza een grotere gebondenheid te geven. Met dit proza wilde Erens de ‘beweging in de dingen’ weergeven, zo blijkt uit de inleiding die hij had geschreven voor *Dansen en rhythmten*, maar die hij uiteindelijk om onbekende redenen toch achterwege liet. In dit zogenoemde ‘Voorbericht’

noemt hij twee namen van Franse literatoren. Daaronder niet die van Baudelaire, maar wel die van Émile Zola – de in Nederland bekendste en als belangrijkste beschouwde Franse *romancier* van deze tijd – en van ... Stéphane Mallarmé, de dichter die voor Huysmans' *Des Esseintes dé prozadichter* bij uitstek was.⁷ Pas later, in een interview en in zijn memoires *Vervlogen Jaren* (1935), noemt hij de invloed van Baudelaires *petits poèmes en prose*, maar daarbij tekent hij wel aan dat hij Baudelaire niet wilde navolgen. Ik vermoed dat dit geen vertekening van de waarheid is, al heeft het daar in eerste instantie wel een beetje de schijn van. Het prozagedicht had Erens bij Baudelaire leren kennen, maar de inzet in de Nederlandse situatie, namelijk om een nieuwe impuls aan het proza te geven, vroeg om een eigen vormgeving van het prozagedicht, afwijkend van Baudelaire, die zich als *dichter* een ánder doel stelde.⁸

De meest toonaangevende Nederlandse prozaschrijver in deze jaren is Lodewijk van Deyssel. In zijn streven de Nederlandse literatuur hoog op te stoten in de vaart der volkeren schreef hij tussen 1886 en 1891 aan een roman in een zowel van de lezer als van de auteur zelf zeer veeleisende, lyrisch-dichterlijke stijl, waarin de verhaalde gebeurtenissen ondergeschikt zijn aan de op- en neergaande gemoedsbewegingen van de hoofdpersoon. De eerste vijfenveertig pagina's van deze nooit voltooid roman-in-wording *Menschen en bergen* liet Van Deyssel uiteindelijk als 'Proza-gedicht' afdrukken in zijn bundel *Prozastukken*, die in 1895 verscheen bij Scheltema en Holkema. In dezelfde bundel publiceerde hij nog enkele andere soortgelijke, maar veel kortere werken, eveneens als 'proza-gedicht'. Van Deyssels prozagedichten uit deze jaren zijn in veel opzichten, ook stilistisch, het tegenovergestelde van Erens' 'gedichten in proza'. Maar opvallend is wel dat Van Deyssel net als Erens zoekt naar middelen om zijn proza poëtisch te maken en daarbij welbewust streeft naar ritmische effecten en vorming van klankpatronen die aan de versificatie ontleend zijn: assonantie en alliteratie, soms zelfs ook rijm. Wie de vroege versies van de tekst, in het handschrift en in de eerste drukproeven vergelijkt met de later gepubliceerde versie, ziet dat Van Deyssel ook probeerde de verhalende elementen van het proza zoveel mogelijk weg te laten en daarmee dus die concentratie te bereiken, waarop ook Huysmans doelt.

Twee schrijvers aan het einde van de negentiende eeuw, die de eerste prozagedichten in de Nederlandse literatuur schreven. Allebei zijn het *prozaschrijvers* en allebei schrijven ze prozagedichten in een hoogst dichterlijke, onprozaïsche stijl. Ze zien het prozagedicht als een middel om hun 'eigen' genre, het proza, te vernieuwen. De wil tot vernieuwing is vergelijkbaar met het streven van Baudelaire, maar de richting is tegenovergesteld: ze keren zich niet af van de conventionele vormen van de

poëzie, maar gebruiken ze juist, met enige gretigheid, zou ik er aan willen toevoegen. Voor de *dichters* van Tachtig blijft het prozagedicht intussen ‘terra incognita’, maar zeker ook een gebied waar ze niet graag komen. Het ‘tussenrijk tussen proza en poëzie’ (de uitdrukking is van Frans Erens) is voorlopig het exclusieve domein van prozaïsten. Ook ná Erens en Van Deyssel zijn het lange tijd vooral prozaschrijvers die prozagedichten schrijven.

Maar er zit een breuk in de ontwikkeling van het prozagedicht in de Nederlandse literatuur. Die breuk ontstaat waar de prozaschrijvers van de twintigste eeuw zich ontdoen van de ongewenste bijwerkingen van het proza van de Tachtigers: de door schrijvers na Van Deyssel doorgefokte sensitivistische stijl, de zogenaamde ‘woordkunst’. Kennelijk was het Nederlandse prozagedicht teveel ingekapseld geraakt in het syndroom van dit artistieke proza om het daaruit zomaar los te kunnen maken en naar eigen inzicht te gebruiken. Er zijn in de eerste helft van de twintigste eeuw wel degelijk prozaschrijvers die prozagedichten schrijven, maar die hebben geen behoefte aan continuïteit ten opzichte van voorgangers in het Nederlandse taalgebied. Ze beroepen zich bij voorkeur op Franse voorbeelden en laten de Nederlandse teksten ongenoemd.

Frederik Chasalle (pseudoniem van Constant van Wessem) is zo’n prozaschrijver. Samen met de dichter C.J. Kelk debuteert hij in 1921 met *Lampions in den wind*. De korte prozastukken van Chasalle zijn niet anders te karakteriseren dan als prozagedicht. Maar er zijn allerlei aanwijzingen dat Chasalle zich richt naar een (Franse) romantische traditie. Hij komt daarbij soms heel dicht uit bij Aloysius Bertrand, de romantische dichter wiens *Gaspard de la Nuit* uit 1842 door Baudelaire als voorbeeld voor zijn eigen prozagedichten was genomen. Zo komen op verschillende plaatsen in de teksten van Chasalle namen als ‘Pierrot’, ‘Scarbo’ en ‘Faust’ voor, een combinatie van namen die ook in *Gaspard de la Nuit* genoemd worden, en wijst een vermelding als ‘À la Brentano’ boven de tekst ‘Het licht’ eveneens in die richting.

Aart van der Leeuw, die *Gaspard de la Nuit* in 1928 in het Nederlands vertaalde, schreef in 1925 *Vluchtigebegroetingen*. Ook in deze neoromantische, quasi-middeleeuwse prozagedichten zijn – het zal niemand verbazen – vooral sporen van Bertrand zichtbaar en nauwelijks van Nederlandse prozadichters.

Nóg een prozaschrijver waagt zich in het Interbellum aan het genre. Ferdinand Bordewijk publiceert in 1940 *De korenharp*. Ook in deze verzameling prozagedichten, in 1951 nog gevolgd door *De Korenharp; Nieuwe reeks*, zitten zoveel neoromantische, Bertrandachtige motieven, dat de prozagedichten uit de eigen literatuur, de Nederlandstalige, ver buiten beeld blijven. Bordewijk, bewonderaar van het werk van Van der Leeuw,

vond in diens werk een voorbeeld voor de vorm van het prozagedicht. Pas vanaf de jaren vijftig wordt het prozagedicht geëxploreerd door dichters. Ook de dichters, onder wie enkele van de Beweging van Vijftig, beroepen zich niet op binnenlandse voorbeelden, maar op de surrealist en andere avant-gardekunstenaars uit het buitenland. Daarom kan Rodenko in 1954 spreken van een ‘renaissance’ van het prozagedicht. Na het voorgaande is ook beter te begrijpen waarom hij schrijft dat het genre sedert het werk van de Tachtigers in diskrediet was geraakt. Het was immers lange tijd geannexeerd geweest, eerst door prozaschrijvers, die erin geïnvesteerd hadden om een vernieuwing van het proza te forceren en daarbij kozen voor een vooral door uiterlijke kenmerken bepaalde dichterlijkheid, later door prozaschrijvers die waren blijven steken – in de ogen van de avant-gardedichters – in ver van de concrete werkelijkheid verwijderde neoromantische fantasieën. Uitzonderingen waren er wel: dichters als Van Eyck en dichters die al eerder een andere voedingsbodem vonden, zoals Paul van Ostayen en Hendrik Marsman. Toch was het Nederlandse prozagedicht voor dichters die een vernieuwing nastreefden kennelijk onbruikbaar geworden en moesten zij om een acceptabel voorbeeld voor een nieuwe vorm van poëzie te vinden wel uitwijken naar Franse dichters als Max Jacob en Henri Michaux.

Dat Bernlef in 1983 het prozagedicht rechtstreeks terugvoert op Baudelaire en daarbij de bestaande traditie in de Nederlandse literatuur vrij gemakkelijk terzijde schuift⁹ is eens te meer een teken dat de negentiende-eeuwse oorsprong van het prozagedicht in Nederland definitief is gereduceerd tot een – door een enkeling als betreurenswaardig gevoeld – incident. Daarmee was dan ook wel het proza als één van de bronnen van het prozagedicht buiten beeld verdwenen. Want ook van Huysmans’ concept van de geconcentreerde roman is nog maar weinig terug te vinden.

Hiermee ben ik weer terug in de eigen tijd. Ik herhaal nog maar eens wat ik al eerder schreef: het prozagedicht is aan het begin van de eenentwintigste eeuw behoorlijk ingeburgerd geraakt in de Nederlandse literatuur, met daarbij de kanttekening dat het vrij unaniem als *een vorm van poëzie* wordt gezien. Genre grenzen zijn zonder al te veel ophef feitelijk afgeschaft. Poëzie is een vloeiend lichaam geworden en doet zich nu eens in de ene, dan weer in een andere vorm voor, al naar gelang de poëzie daar zelf om vraagt.

Gezien de frequentie en intensiviteit van het grensverkeer tussen de versvorm en het proza in de hedendaagse literatuur is het wel opvallend dat de genres zelf nog springlevend zijn en dat het bewustzijn daarvan in grote lijnen nog altijd intact is. In de boekhandel – ook in de moderne

internetboekhandel – zijn er al dan niet virtuele kasten voor romans en is er daarnaast een apart hoekje voor poëzie. Of ze nu door de instituties van de literaire wereld in leven worden gehouden of dat ze zo verankerd zijn in het collectieve bewustzijn van deelnemers aan het literaire spel, duidelijk is dat de rol van de genres nog niet is uitgespeeld. Naast poëzie is er proza, naast prozaschrijvers zijn er dichters. De categorisering is minder strikt dan voorheen, de grenzen worden makkelijker overschreden, maar de patronen zelf bestaan nog.

Als ik het goed zie is het prozagedicht dus ook nog altijd een tussengenre, niet alleen vanuit de literatuurgeschiedenis bezien, maar ook als levende conceptie in de huidige literaire wereld. Prozagedichten vind je dan wel bijna uitsluitend op het plankje ‘Poëzie’ in de boekhandel, toch meen ik dat die dubbele grondslag of voedingsbodem van het prozagedicht ook nu nog werkzaam is. Het ‘tussenrijk’ van het prozagedicht wordt niet alleen bewoond door dichters, ook prozaschrijvers zijn er met enige regelmaat te gast. Daar wil ik in het laatste deel van dit essay nog enige woorden aan wijden.

Van oudsher kom je in romans poëtische procédés tegen. Herhaling en parallelie, suggestiviteit, beeldspraak: het gebruik van dit soort elementen, die in wezen meer bij de poëzie dan bij het proza horen, dateert al van ver vóórdát er sprake was van het prozagedicht als genre. Uit de moderne roman zijn die poëtische elementen niet meer weg te denken. Maar met een poëtische stijl of poëtische technieken alléén heb je nog geen prozagedichten. Die krijg je pas wanneer in het proza poëtische technieken de regie overnemen. Dan zwakt de continuïteit van de verhaallijn af, de gebeurtenissen krijgen een grotere zelfstandigheid en tussen de in omvang kleine hoofdstukken verschijnen grote witte gedeelten. Het langere werk raakt gesegmenteerd in kleinere eenheden. Als vanzelf ga je langzamer lezen, hérlezen. Zo af en toe verschijnt er in het Nederlandse taalgebied zo’n roman waarin het dichterlijke element op deze manier de overhand krijgt. Romans die in hun geheel zijn opgebouwd uit prozagedichten, die tezamen, als cyclus, een verhaal vertellen. Romans die je daarom ook moet lezen als poëzie. Ik ga ter afsluiting kort in op twee voorbeelden van dergelijke romans (er zijn er meer te geven): *De markiezin* van Charlotte Mutsaers (1988) en *Picknick op de wenteltrap* van Esther Jansma (1997). Het werk van een auteur als Gerrit Krol reken ik ook tot dit proza dat zich als poëzie wil laten lezen, maar dan wil ik dat wat het prozagedicht betreft liever beperken tot zijn *De kleur van Groningen en andere verhalen* (1997). Deze verhalenbundel is ook als een bundel prozagedichten te lezen en is daarmee een mooi voorbeeld van de voortschrijdende vervaging van genregrenzen aan het einde van de twintigste eeuw.

Ik meen nu dat de 'herkomst' uit het proza van dergelijke prozagedichten nog een werkzaam element is en dat daarin het onderscheid tussen wat ik voor het gemak maar even noem de lijn-Huysmans en de lijn-Baudelaire te herkennen valt. De prozagedichten waaruit deze romans bestaan zijn een geïntensiveerde, geconcentreerde vorm van proza. Ze zijn een poging de romanvorm te verdichten door middel van beelden, suggesties en vertragingprocédés. Kenmerkend voor beide genoemde romans is de aandacht voor betekenisvolle details, die in de prozagedichten worden beschreven. Esther Jansma doet dat door in elk van die korte hoofdstukjes een aspect van de wereld van het kind op te roepen, op een manier die mij sterk doet denken aan de wijze waarop Lodewijk van Deysel dat deed in *De Adriaantjes* (1901-1902), eveneens een verzameling prozagedichten over de kindertijd. Door het ontbreken van een chronologische ontwikkeling in de gebeurtenissen ontstaat simultaneïteit, waarmee Jansma het soort tijdloosheid oproept die je als kind kunt ervaren. In Charlotte Mutsaers' *De markiezin* staat de kindertijd ook al centraal. Thematisch waaieren de tot prozagedichten geconcentreerde hoofdstukken in dit boek echter veel sterker uiteen, van concrete, soms nogal rauwe gebeurtenissen in de wereld van het kind tot krasse en soms bizarre verhalen, dromen en fantasieën. Bovendien is er op het niveau van de gebeurtenissen in *De markiezin* een chronologie te herkennen die de aanduiding 'roman' kan rechtvaardigen, een aanduiding die in *Picknick op de wenteltrap* ontbreekt.

In beide boeken meen ik prozaschrijvers aan het werk te zien die het prozagedicht gebruiken om de romanvorm onder spanning te zetten. Het lijkt me dat daarvan meestal het doel is om de scherpte van de observatie te vergroten. Het naar de achtergrond wijken van het lineaire verband in de gebeurtenissen zorgt ervoor dat er daarvoor ruimte in het verhaal ontstaat. Chronologische en oorzakelijke verbanden tussen de segmenten blijven impliciet. De tijd wordt stilgezet, de continuïteit van de chronologie wordt doorbroken en de roman valt uiteen in tafereelen, tableaux, miniatures, stilleven, of hoe je het verder maar wilt noemen, waarin de werkelijkheid of de fantasie, of beide tegelijk, tot hun volle recht kunnen komen. Het prozagedicht brengt daarmee een eigenschap van poëzie in, die, kennelijk, door deze schrijvers in de 'gewone' romanvorm gemist wordt. Beide auteurs doen met deze boeken mijns inziens een uitdrukkelijke poging de romanvorm te vernieuwen, niet in het minst door een sterke nadruk op stilistische precisie en concentratie. En dat is hetzelfde streven als dat van de prozaschrijvers die aan het begin van de traditie van het Nederlandse prozagedicht stonden, al pasten die allerlei kunstgrepen toe, die kenmerkend zijn voor, en tegelijkertijd ook gebonden aan de tijd waarin zij hun werk publiceerden. Wat ik hier heb opgemerkt over het werk van

Mutsaers en Jansma is, vermoed ik, ook op het werk van Gerrit Krol in grote lijnen van toepassing.

Uitsluitend op grond van uiterlijke kenmerken kun je deze prozagedichten die functioneren in een prozadomein nauwelijks meer onderscheiden van prozagedichten die in gedichtenbundels voorkomen, zoals dat met de prozagedichten van Erens en Van Deyssel wel kan. Door de veelvormigheid van het genre is het vrijwel ondoenlijk om de moderne 'proza-prozagedichten' los van de context waarin ze staan, als zodanig te herkennen. Maar door de teksten in hun onderlinge samenhang te lezen, voel je als lezer wel dat hun functie fundamenteel anders is. Die andere functie is bijvoorbeeld gelegen in de samenballing en verzelfstanding van wezenlijke momenten en de verwoording daarvan in sterk geladen, zorgvuldig gekozen taal. In veel 'poëzie-prozagedichten' wordt daarentegen een verruiming gezocht in dialoog met de versvorm of zelfs in contrast daarmee. Die kan ontstaan door een ontspanning van de vorm en de stijl, een uitvloeien van de compactheid van het vers in de vrijere ruimte van het proza: de boog wordt ontspannen, de veren worden opgeschud, de verbeelding wordt 'van de eigen gebaande paden opnieuw het bos in gestuurd', zoals Bernlef het formuleert.

Als je je dit realiseert, dan kun je niet anders dan constateren dat de Baudelaire/Huysmans-antithese, de soepelheid van de vrije vorm tegenover het sterk geconcentreerde, scherp geciseleerde prozagedicht, het 'subliem extract', nog steeds een werkzaam principe is. En al is daar inmiddels meer dan een eeuw literatuur overheen gegaan, je kan toch ook vaststellen dat de eerste Nederlandse prozagedichten, die rond 1890 verschenen en die vooral uit de pen van prozaschrijvers kwamen, postuum een misschien niet altijd vruchtbare, maar wel memorabele poging om het proza te vernieuwen zijn gebleken. Al moet je daarbij onmiddellijk ook opmerken, dat die traditie zelf op een zijspoor van de literatuurgeschiedenis is komen te staan. Wie die dualiteit van het prozagedicht op waarde weet te schatten, ziet ook in dat we nog steeds te maken hebben met een buitengewoon productief genre, dat tegen een achtergrond van vervagende genregrenzen zowel door dichters als prozaschrijvers wordt gebruikt om de zeggingskracht van hun werk te verdiepen. Dat dat in de poëzie iets gemakkelijker lijkt te gaan dan in het proza ligt misschien vooral aan ons, lezers.

1. *Nieuwe griffels schone leien*, blz. 20.
2. 'De vrijplaats van het prozagedicht', blz. 57.
3. *Poëzie in proza*, Amsterdam, 2005.
4. Een vertaling van deze passage is te vinden in *De melancholie van Parijs*, blz. 25.
5. *Tegen de keer*, blz. 223.

6. 'De vrijplaats van het prozagedicht', blz. 54.
7. *Dansen en rhythmten*, blz. 7-8.
8. Zie voor een uitvoerige analyse van de prozagedichten van Erens en Van Deyssel: *Beweging en bewogenheid*, hoofdstuk 3 en 4.
9. 'In Nederland is het prozagedicht maar door een enkeling beoefend (wanneer men tenminste het 'schetsje' of het lyrische proza van mensen als Ary Prins of Lodewijk van Deyssel buiten beschouwing laat)', schrijft Bernlef in 'De vrijplaats van het prozagedicht', blz. 56.

Geraadpleegde werken.

- Ch. Baudelaire, *De melancholie van Parijs. Kleine gedichten in proza*. Vertaald en ingeleid door Thérèse Fisscher en Kees Diekstra. Baarn, [1995]. Oorspronkelijke titel en jaar van uitgave: *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. 1869.
- J. Bernlef, 'De vrijplaats van het prozagedicht'. In: *Raster; tijdschrift in boekvorm*, nummer 29, 1984, blz. 53-57.
- Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*. Dijon. Nederlandse vertaling van Aart van der Leeuw; *Kasper van der Nacht. Verbeeldingen in de trant van Rembrandt en Callot*. Vertaald door Aart van der Leeuw, bezorgd en van een nabeschouwing voorzien door dr. J. Hulsker. Baarn, 1982.
- F. Bordewijk, *De korenharp*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1940.
Nieuwe griffels, schone leien. Van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus. Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde. Samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko. Tweede druk, Den Haag/Antwerpen 1955. De eerste druk van verscheen in 1954.
- Frederik Chasalle en C.J. Kelk, *Lampions in den wind*. Amsterdam, Van Munster, 1921
- Lodewijk van Deyssel, *Prozastukken*. Amsterdam, 1895
- Frans Erens, *Dansen en rhythmten*. Nuth, 1989. De eerste druk van *Dansen en rhythmten* verscheen in 1893.
- J.-K. Huysmans, *Tegen de keer*. Derde druk, Amsterdam, 1987. [Uit het Frans vertaald door - Jan Siebelink, naar de definitieve uitgave van 1903] Oorspronkelijke titel en jaar van uitgave: *À rebours*, 1884.
- Aart van der Leeuw, *Vluchtige begroetingen*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1925
- Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*. Heidelberg, 1964.
- *Poëzie in proza. een bloemlezing uit meer dan een eeuw Nederlandstalige prozagedichten*. Samengesteld door Jan-Willem van der Weij, Inez van den Akker, Dorien Bellaar, Ria Essink-Van der Wijk en Nienke Vuyk. Amsterdam, 2005.
- Jan-Willem van der Weij, *Beweging en bewogenheid. Het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw*. Amsterdam, 1997.

BESCHOUWINGEN

RUTGER H. CORNETS DE GROOT

TUSSEN HET IK EN HET BOEK IK

Een van de belangrijkste kenmerken van de aanduiding ‘prozagedicht’ is dat ze pas achteraf, na het lezen, aan een tekst kan worden gegeven. Het genre kan immers niet in één oogopslag worden herkend: de eigenschappen die een tekst tot prozagedicht maken, zijn niet visueel. De kwalificatie ‘prozagedicht’ is dus geen formeel oordeel, zoals dat op proza en poëzie - en binnen die laatste ook weer op specifieke vormen - van toepassing is, maar een a posteriori, dwz op empirische kennis gebaseerd kwaliteitsoordeel. Maar omdat empirische kennis niet alles is - het waarnemend en oordelend subject blijft immers buiten beschouwing - ontstaat er daardoor ook ruimte voor tegenspraak: er kan over de bepaling ‘prozagedicht’ van mening worden verschild, en dat is bij algemeen proza en bij poëzie niet het geval. Wie zich op een streng formeel standpunt stelt, zou het hele verschijnsel prozagedicht zelfs als misgeboortig oxymoron van de hand kunnen wijzen.

En toch, wie dat doet, blijft bij proza als het volgende:

Adriaan lag in bed, zijn hoofd, bleek-blank van vel, zonder wangenrood, en met een nietigsnor-begin, met de bruine wenkbrauwen, oogharen en stijve hoofdharen, midden tusschen de lakens en het kussen, met hun witte opkruivingen en zwarte, licht-zwart begrensde, schaduw-holletjes en schaduwgroeven, als een vogeltje in een open gebarsten ei.¹

met een gevoel van onvrede over zijn stilistisch lexicon achter. Zou dat niet meer te bieden hebben dan alleen de aanduiding ‘proza’ voor dit van klank, herhaling en beeldspraak zo rijk voorziene fragment? Maar met die vraag en het daarop volgende antwoord - ‘prozagedicht!’ - tekent zich meteen een tegenstelling af tussen proza en poëzie, waarbij de laatste term helaas de overhand heeft op de eerste. Klank en herhaling zijn weliswaar geen intrinsieke eigenschappen van poëzie, maar kunnen door de typografische vorm van het gedicht, die haar wèl definieert, immers veel beter gerealiseerd worden. Als we het prozagedicht op zijn eigen merites willen beschouwen, dan zou juist die vormloosheid positief gewaardeerd moeten worden, en niet wat het met poëzie gemeen heeft, aangezien het die strijd toch niet kan winnen.

Waaruit bestaat die vormloosheid? Kort gezegd: uit het ontbreken van

een verticale vorm. Proza is eendimensionaal: het oog kijkt niet, maar leest, kent betekenis toe aan woordbeelden, en dat is een functie die even goed door het oor kan worden verricht. Daarom is proza, om aan die kwalificatie te voldoen, ook horizontaal: eventueel kan het op een eenregelig, meterslang telexlint worden uitgeschreven zonder daarbij iets van zijn betekenis op te geven. Voor krantenberichten, artikelen en korte verhalen gaat dat ongetwijfeld op. Geldt het ook voor het prozagedicht?

Nu is vormloosheid, in meer of mindere mate, wel een kenmerk van het prozagedicht, maar het *streven* naar vormloosheid is dat niet. Daarvoor moeten we veeleer bij het vrije vers zijn. In een artikel² over het typografisch wit in de poëzie schreef ik dat dichters van het vrije vers aan een innerlijke dwang en onrust beantwoorden, waardoor rustgevende, regulerende schema's van metrum en rijm uit elkaar worden geslagen. Het vrije vers is dan ook bij uitstek geschikt voor een zekere stemverheffing, een ontlading van emoties, de demonstratie van verheven gedachten, voor een zich richten tot een groot publiek, kortom, voor een expressionistisch levensgevoel. In het prozagedicht zien we vrijwel het omgekeerde. Het geciteerde fragment van Van Deysel is eerder impressionistisch van karakter; het geeft blijk van een streven naar temporisering, naar concentratie en isolatie: typisch poëtische eigenschappen, die door klank en ritme worden bereikt. Beide tendensen vallen samen met de door Vestdijk voorgestelde onderverdeling tussen *muzische* en *significatieve* literatuur³. Waar het vrije vers zich op de mededeling, de inhoud van de boodschap concentreert - het significatieve - daar brengt het prozagedicht veeleer de melodie en het ritme van de tekst - het muzische - tot klinken.

Van belang hierbij is wel dat beide vormen ondanks de neiging om door hun eigen grenzen heen te breken, zich toch aan hun formele genre-aanduiding houden: het vrije vers blijft poëzie; het prozagedicht blijft - tot nader order - proza. Toch is er daarbij een duidelijk verschil. Omdat er aan de vorm van het prozagedicht geen eisen zijn gesteld - behalve dan die van vormloos te zijn - kunnen er ook geen regels worden geschonden. Daaruit blijkt opnieuw de ondergeschiktheid van proza ten opzichte van poëzie: waar in specifieke gevallen bij het vrije vers van een devaluatie van de poëtische vorm gesproken zou kunnen worden - 'opgeknipt proza' - daar lijkt proza, wanneer het poëtische kenmerken als ritme en rijm overneemt, alleen maar aan aanzien te winnen. Het verschil is dat een vrij vers, hoe men er ook over mag denken, althans iets in de waagschaal stelt, en bepaald niet het geringste: de grondslag van de poëtische vorm als zodanig. Daarentegen valt aan proza wat de vorm betreft weinig meer te verpesten:

zijn formele status blijft hetzelfde. Het adopteren van poëtische elementen krijgt daardoor vanzelf iets vrijblijvends en eclectisch. Het prozagedicht is bij uitstek een vorm waarin het lelijke kan worden verfraaid of, zoals het naturalisme wilde, de ‘schoonheid van de ellende’ tot uitdrukking kan worden gebracht. Maar in dat maniërisme bevindt zich ook de kiem van het decadente. En dat verklaart allicht de voorliefde van prozapoëten als Baudelaire, Rimbaud, en bij ons Van Deysel voor het genre.

Toch is er een punt waar het prozagedicht en het vrije vers blijk geven van een vergelijkbaar sentiment. Dat de schrijver van het prozagedicht ondanks zijn poëtische bestrevingen vasthoudt aan de horizontale vorm, wijst op verzet tegen de versificatorische orde waar ritme en klank van nature toe verleiden. Omgekeerd kan de dichter van het vrije vers, doordat hij zich aan het typografisch wit van het gedicht gebonden weet, eveneens zijn verzet tegen orde en regelmaat aanschouwelijk maken. Hij bevestigt het wit om het te kunnen misbruiken, en op goede gronden: hij is er niet op uit zijn woorden een aura te verlenen dat de wereld naar zijn indruk allang verloren heeft. Het vrije vers is het product van een onttoverde, geïndustrialiseerde wereld, waarin mensen van zichzelf, hun omgeving, en van wat ze doen en maken zijn vervreemd. Door die discontinuïteit vallen vorm en inhoud niet langer samen: het gezegde heeft niet meer de klank en de duur die het toebehoort, maar moet zich buiten de orde zien te handhaven. Het vrije vers toont in zijn vorm hoe misplaatst, of ‘gedeterritorialiseerd’ zoals Gilles Deleuze zegt, de mens in zijn huidige omgeving is. Wat hem overblijft is het uitschreeuwen van zijn besef daarvan, ook al weet hij dat niemand hem nog hoort of kan verstaan: het vrije vers is een bij uitstek expressionistische vorm, waarvan Edvard Munch in zijn beroemdste schilderij het visuele equivalent heeft gegeven.

Een voorbeeld van een omgeving waarin de mens vervreemd temidden van zijn gelijken leeft, is de stad. En dat is niet alleen de ‘natuurlijke’ setting van het expressionisme, maar ook van het prozagedicht: ‘of dat nu het negentiende-eeuwse Amsterdam is, of het New York uit de jaren tachtig van de twintigste eeuw’, zoals Jan-Willem van der Weij in de inleiding tot zijn bloemlezing prozagedichten schrijft⁴. Het vrije vers noch het prozagedicht leveren eenvoudige, dorpse, paradijselijke, arcadische, nostalgische literatuur op. Zelfs Van Deysels impressionistisch getekende Adriaan, al ligt hij in bed, begint na het ontwaken meteen de wereld om zich heen te onderzoeken. Hij is ‘een *vogel* in een *opengebarsten* ei’: een gaaf expressionistisch beeld.

Maar dit voorbeeld toont ook aan dat het prozagedicht in een schemergebied opereert: zijn agenda is veel minder duidelijk dan die van het vrije vers, en vaak lijkt het erop dat het prozagedicht het met zichzelf ook moeilijk eens kan worden. Een aantal overwegingen mogen dit duidelijk maken. Als het prozagedicht door zijn aandacht voor ritme en klank overwegend 'muzisch' kan worden genoemd, dan betekent dat niet zozeer dat de werkelijkheid - die door het significatieve op een voor het begrip bevattelijke wijze wordt gearticuleerd - erdoor wordt geloochend, maar dat het in klank en ritme alternatieven voor die werkelijkheid in het leven roept, waarvoor significatieve literatuur doorgaans weinig ruimte biedt. Zonder dit al te ver te voeren, mag een parallel met het structuralisme van De Saussure daarbij niet worden verzwegen. Het muzische functioneert dan als betekenaar (signifiant) - dus als leeg, betekenisloos, akoestisch klankbeeld - dat het betekende (signifié) aanroept, maar zonder dat deze laatste zich buiten de klank om als eenduidig begrip aan het verstand kan aanbieden, zoals bij significatieve literatuur grotendeels het geval is. Het muzische is nooit eenduidig, maar houdt het midden tussen de werkelijkheid waarheen ze verwijst en de droom die ze door haar klank en ritme tegelijk méé oproept.

Dit op twee gedachten hinken van het prozagedicht blijkt ook uit het hierboven aangehaalde naturalisme, dat in de persoon van Van Deyssel flink aan het prozagedicht heeft bijgedragen. Net als de uit het expressionisme voortgekomen Bertolt Brecht driekwart eeuw later zou doen, stelde het naturalisme zich tot doel om de samenleving te ontleden en de wetten waardoor zij wordt beheerst zichtbaar te maken. Om die samenleving tot in detail te kunnen beschrijven, ontstond er vanzelf behoefte aan een ruim en onbegrensd kader, waarvoor het prozagedicht zich ongezocht aanbood. Maar in tegenstelling tot het in hoge mate significatieve karakter van het werk van Brecht, dat erop gericht was mensen hun lot in eigen handen te laten nemen, ging het naturalisme juist van een deterministische visie op de mens en zijn omstandigheden uit. Zo kon het aura dat de werkelijkheid voor Brecht zou verliezen - en dat bij hem tot vervreemdingseffecten zou leiden - bij hen nog standhouden, waardoor ook het muzische volop aan bod kon komen. Sterker nog, de beruchte en gedetailleerde woordkunst van de Tachtigers verleende alsnog glans aan de onttoverde, prozaïsche wereld van na de industriële revolutie.

Door die behoefte aan detaillering, die ook in het impressionisme werd gevoeld, raakte het woord gaandeweg overbelast. De Tachtigers vonden daarvoor in het neologisme een nogal geforceerde, want maniëristische, maar toch ook moderne, want op het kubisme vooruitlopende oplossing:

door woordcombinaties als ‘zilverkrulden’, ‘licht-zwartte’, en zelfs ‘schubbig lachjes’, etc., konden van een object twee aspecten tegelijk worden weergegeven, die samen een synthese vormden. Nu zou het niet hebben verbaasd wanneer ook Van Deysse poëzie was gaan schrijven, omdat daarin immers met stijlmiddelen als enjambement (het overlopen van een versregel in de volgende) en apokoinou (waarbij een woord of woordgroep deel uitmaakt van twee syntactische verbanden) in die overbelasting wordt voorzien. Maar hij bleef vasthouden aan zijn horizontale proza, dat door de opeenstapeling van beelden, indrukken, klanken en ritmen een overmaat aan psychische energie te verduren kreeg, zonder dat die zich in een synthetisch inzicht kon ontladen. Allicht kan de reden daarvan gezocht worden in de door hem onderscheiden stadia waarin de kunstenaar tot het hoogste kon geraken: observatie, impressie, sensatie, extase. Van Deysse's extase bestond juist uit deze volgehouden spanning, en niet in de oplossing ervan in een synthese of Nirwana, waar een tijdgenoot als Frederik van Eeden wel gevoelig voor was. Anders gezegd, het hoogste bestond bij Van Deysse bij de gratie van het laagste, het horizontale. Tegenwoordig zou voor die extase, dit genot waarin men zichzelf verliest, ongetwijfeld de term ‘jouissance’ gebruikt worden.

In zijn inleiding noemt Jan-Willem van der Weij een aantal poëtische kenmerken op die de door de samenstellers gekozen prozateksten moesten vertonen om voor opname in de bloemlezing in aanmerking te komen: ‘rijm, ritme, beeldspraak, vertelwijze, suggestieve beschrijving, lyrische inslag, hechte compositie’. Dit zijn inderdaad wezenlijke eigenschappen voor het prozagedicht, maar ze vertellen niet het hele verhaal, juist omdat ze in overvloed ook in de poëzie te vinden zijn. Het ontbrekende deel is de hierboven genoemde oplopende spanning, die versificatie onder druk van de genoemde eigenschappen *weerstaat*. De hoofdreden daarvan wordt uitgedrukt door de door Van der Weij geciteerde hoofdpersoon van de decadente roman *À rebours* (1884) van de naturalist J.-K. Huysmans, die na lezing van de prozagedichten van Mallarmé uitroept: ‘Een roman in gecondenseerde vorm, *ontdaan van de overbodige verwickelingen van een intrige*, een genre dat iedere andere vorm van literatuur overbodig maakt’ (cursivering aangebracht). Ook dat is een beschrijving van jouissance, van een tekst van genot, waarbij het volgens Roland Barthes niet om de ‘ontbladering van een waarheid’ gaat, maar om ‘het bladerwerk van de betekening’.⁵

Het meest eenvoudige voorbeeld van zo'n tekst is het zinnetje ‘a rose is a rose is a rose’ van Gertrude Stein. Het is een zin die oneindig kan worden

voortgezet - een oneindigheid die we ons horizontaal voorstellen - en hoewel de spanning die Van Deyssel door een opeenstapeling van voorstellingen en beelden oproept eraan ontbreekt, ontstaat er bij het lezen van het zinnetje toch een vergelijkbare ervaring. De zin die inhoudelijk volkomen significantief is - er wordt geen alternatief voor het object gegeven, het is een aaneenschakeling van tautologieën⁶ - wordt gaandeweg muzisch: het significantieve gaat op in rijm, ritme en klank. Je zou kunnen zeggen dat de premissezin - a rose - hier niet tot een conclusie, een Wittgensteinse volzin voert, maar dat veeleer het muzische hier de gevolgtrekking is van het significantieve, dat in zijn drift tot afsluiting van betekenis verstrikt raakt: *is a rose is a rose*, ad infinitum. Het muzische als aspect van menselijk beleven, dat een systeem van representatie, een hysterische robot, door lichamenlijk te beleven sensaties van ritme en klank van zijn tautologieën verlost.

Kenmerkend voor het prozagedicht is dus niet alleen de horizontale vorm, waar het oog weinig plezier aan beleeft, maar ook de aandacht voor ritme en klank, die het oor toekomen. Ook dat hangt samen met het onderscheid tussen muzisch en significantief. Het visuele staat meer open voor het voorstellingsvermogen dan het auditieve: het oog is een gnostisch, kennend instrument, het oor is een fatisch, hypergevoelig orgaan. Het treft dan ook dat Bert Schierbeek al in zijn vroegste experimentele proza het belang van het auditieve benadrukte. In *Chambre-antichambre*, een correspondentie tussen hem en Lucebert uit 1949, wijst de laatste, schilder en dichter van 'lichamelijke', dwz vormvastetaal, hem erop dat 'het oog ouder en gevaarlijker [is] dan de mond, dat leert zelfs de embryologie'.⁷ Maar Schierbeek riposteert:

*Panglos heeft veel woorden, die ook Gol gebruikt in het oog van zijn stem. Maar zij vergeten: In den Beginne was het Oor! Het grote zwoele, zachte, deinende, olie-Oor met de tanden rechtuit en de zuigende Krom dat het woordloos zingen verstaat! Het zingen o wee mi, ma gee mi, voelee mee en der de daa, der de doo oooh en het vloeistoeien van de vingeren Panglos om het vel perzik dat mij omhult, inhult en verhult...*⁸

Opvallend in dit vroege werk is Schierbeeks gebruik van hoofdletters, niet alleen aan het begin van een woord, maar ook in woordgroepen en complete zinnen. In eerste instantie lijkt hij daarmee het significantieve van zijn tekst te willen onderstrepen, maar al in *Het boek ik* (1951) blijkt die nadruk ook een typografische functie te vervullen: er wordt behalve van kapitalen gebruik gemaakt van cursief, van tekstblokken, inspringing, afwijkende letterpuntgroottes, enz. In *De andere namen* (1952) voegt zich daar nog een heel arsenaal aan typografische middelen bij, en is de tekst

bovendien in rode en zwarte inkt op vier verschillende soorten papier gedrukt. Ook hier moet het significantieve dus toegeven op het muzische, maar ditmaal, en voor het eerst in de geschiedenis van het prozagedicht, op visueel vlak: voordat de lezer begint te lezen overziet hij de pagina in haar geheel, als beeldende vorm. Bij dit globale zien, dit vooraf verkennen van aanstonds te betreden gebied, dringt het oog niet door, maar tast het af, waardoor het verandert van een gnostisch in een fatisch orgaan. Op tekstueel vlak valt verder op dat Schierbeek weliswaar gebruikmaakt van het polysyndeton, waardoor nevenschikte zinnen telkens met een voegwoord aan elkaar worden verbonden, maar niet om daarmee op een gemakkelijke manier de voortgang van het horizontale proza te bewerkstelligen; hij zet het integendeel vrijwel steeds als anafoor in, dus telkens aan het begin van een nieuwe regel. Met andere woorden: Schierbeek schrijft hier *tweedimensionaal, verticaal* proza, door hem passend aangeduid met een, weliswaar niet aan het Tachtiger-idioom ontleend neologisme: 'proëzie'.

Vanaf het begin beperkte Schierbeek zich dus niet tot zijn eigen terrein, het schrijven, maar stelde hij zijn werk open voor andere disciplines: eerst voor typografie, daarna voor tekeningen, schilderijen, foto's en zelfs ook muziek. Het ik verdwijnt daarbij niet ten gunste van anderen, laat staan ten behoeve van zoiets als objectiviteit; er vindt integendeel een uitbouw van de persoonlijkheid plaats met als doel zoveel mogelijk van de wereld in zich te vertegenwoordigen. Vandaar Schierbeeks reiswoede - 'een reisgids ben ik kinderen, leer mij lezen' staat er al in *Het boek ik* -, vandaar ook de richting die uit de opeenvolgende titels van zijn eerste drie experimentele romans spreekt: van *Het boek ik* naar *De andere namen* naar *De derde persoon*. Deroman *Inspraak* (1970) liethijvoorafgaan door de volgende mededeling: 'Ik dank iedereen die in mij gesproken heeft, ook mijzelf en garandeer dat er geen woord van mijzelf bij is.' Maar de roman werd in fotografische offset gedrukt zoals Schierbeek hem zelf op zijn typemachine had geschreven, compleet met zwevende en door elkaar heen getikte letters. Net als de Middeleeuwer die zijn tekst niet ondertekende, maar bij gebrek aan boekdrukkunst wel zelf uitschreef, zo lijkt Schierbeek zijn persoonlijkheid niet in de tekst, het significantieve, uit te drukken, maar in de typografische vorm ervan.

Zo zijn we toe aan een laatste vergelijking: die van de impressionist Van Deysse, in Nederland de uitvinder van het prozagedicht, met Bert Schierbeek, de grote vernieuwer ervan. Het hoogtepunt in het werk van de eerste is ongetwijfeld *Het ik*. Schierbeek schreef *Het boek ik* - en uit die nuance blijkt meteen het grootste verschil tussen beiden.

Schierbeek gaf zijn 'ik' een typografische vorm; zijn werk is niet 'heroïsch-individualistisch', wat Van Deysse's werk, bij gebrek aan zo'n vorm, wel moest zijn. Schierbeek kon zich uit zijn werk terugtrekken en het aan het collectief ter beschikking stellen, omdat hij zijn woord een lichaam had gegeven: 'de gestalte der stem'. W.F. Hermans, in een beschouwing⁹ over Van Deysse's boek, merkt op dat de dandy die Van Deysel was, de vraag 'Wie ben ik' geheel door de buitenwereld liet beantwoorden. Bij Schierbeek is het precies andersom: de wereld vindt zijn uitdrukking in hem. Ten slotte noemt Hermans *Het ik* 'een boek voor iedereen', wat van Schierbeek's werk bepaald niet gezegd kan worden: het heeft altijd weerstand gewekt. Mogelijk dat tussen beide polen Nietzsche's even heroïsch-individualistische als voorbeeldige Uebermensch in *Aldus sprak Zarathoestra* staat, een boek dat hij geschikt achtte 'voor allen en voor niemand'.

- 1 Lodewijk van Deysel, *De Adriaantjes*, Amsterdam, 1983, p. 7. Oorspronkelijk uitgegeven onder de titel 'Kind-leven' in de *Verzamelde opstellen*, 1904.
- 2 Rutger H. Cornets de Groot, 'Wat men gewaar wordt', *Bunker Hill* 34/35, november 2006, p. 122-131.
- 3 S. Vestdijk, *Muiterij tegen het etmaal II*, Den Haag 1966 (2e druk), p. 49.
- 4 Jan-Willem van der Weij, enz. (samenst.), *Poëzie in proza*, Amsterdam, 2005, p. 21.
- 5 Roland Barthes, *Het plezier van de tekst*, Nijmegen 1986, p. 17.
- 6 Weliswaar in semantisch, niet in semiotisch opzicht: de verticale paradigma's - de drievoudig herhaalde *rose* - kunnen uiteraard door hun verschillende horizontale, syntagmatische posities in de zin van elkaar worden onderscheiden.
- 7 Lucebert en Bert Schierbeek, *Chambre-Antichambre*, Den Haag, 1978, p. 18.
- 8 Idem, p. 21. Panglos staat voor 'altaal'. Lucebert schreef zijn brieven onder het pseudoniem 'het oog van Gol', Schierbeek onder 'Lilithoog'.
- 9 W.F. Hermans, 'Van Deysse's dandyisme', in *Ik draag geen helm met vederbos*, Amsterdam, 1979, p. 67.

ALAIN DELMOTTE

**ALLES WAT PROZA IS,
IS EVENEENS VERS EN WAT VERZEN ZIJN,
IS OOK PROZA**

De Franse dichter James Sacré over een verschil dat er eigenlijk niet hoeft te zijn: het verschil tussen proza en vers

Vorig jaar verscheen een opvallende verzameling teksten van de Franse auteur James Sacré. Een dichter die vooral in het Franse taalgebied grote faam geniet. Deze verzameling kreeg een ongewoon lange titel en ondertitel mee. Ongewoon voor ons, maar vrij herkenbaar in de (zowel kwantitatief als kwalitatief gesproken) imposante reeks titels die Sacré tot nu toe uitgaf. *'Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage)' – 'Struikgewas van proza en vers (waarin het woord landschap vastzit)'*¹ (makkelijkheidshalve noem ik verder deze bundel gewoon *'Broussaille'*.) Ik had het over een 'verzameling teksten'. Een voorzichtige omschrijving voor een bundeling die je eigenlijk in geen enkel genre kunt laten inpassen. Beschouwing, beschrijving, gedicht, egodocument, notitie: het is een ratjetoe van genres. Toch aarzel ik niet om dit exquisite boekje vol mengvorm het etiket 'poëzie' op te kleven.

Vooreerst omdat deze teksten – zoals het er toch vaak aan toegaat in poëzie - subtiele taalbouwsels zijn, al komen ze op het eerste gezicht over als wat los geklets, als oppervlakkige 'bavardages' (zoals meestal het geval bij Sacré). Continu brengt Sacré ook het verslag uit van het creatieve proces. Hij onderbreekt constant het lopende discours, geeft bedenkingen over eigen schrijven en/of over de omstandigheden waarin hij schrijft, en koppelt dan weer terug: de manier waarop het discours wordt verwoord, primeert op wat het verwoordt. Een tweede factor die me bepalend lijkt om deze teksten als poëzie te beschouwen is de vaststelling dat alles 'geritmeerd' verloopt. Zeg maar de potentiële muzikaliteit van deze teksten. Het mogelijk lyrische gehalte. Dus ook in de prozagedeelten. De manier waarop dit verloopt (zoals vaak bij prozagedichten) is complex². Ik beperk me hier tot het aangeven van enkele zaken in verband met de manier waarop Sacré zijn teksten probeert te ritmeren. Een aantal van die elementen vind je bij sommige andere prozadichters overigens ook terug.

Er is wat ik de ademhaling van de tekst zou willen noemen. De prosodie in ruime zin. De intonaties, de accenten, de manier waarop zinnen zijn opgebouwd, de plaatsing van de interpunctie (die onverwachte verschuivingen in het verloop van een zin teweeg kan brengen), de

hyperbatons (ongewone woordinversies binnen de syntaxis – Sacré geeft zelf die term aan), de plots opduikende bijzinnen en nevenschikkingen, de herhalingen, de fluctuaties van de in lengte van elkaar verschillende zinnen. Er is ook het ritme dat visueel wordt weergegeven, de typografie: het zetwerk, het al dan niet opdelen van de tekst in paragrafen, de breedte van het blad en dergelijke.

‘Brousailles’ heeft verschillende gelaagdheden. Een ervan is (het was meteen ook de aanleiding voor Sacré om dit boekje bij elkaar te schrijven) de vraag waar de grens ligt tussen vers en proza. En wat maakt beide tot poëzie? Het leek me opportuun in het kader van dit nummer dit aspect van ‘Brousailles’ wat te belichten.

James Sacré (1939) is een van de Franse top-dichters (helaas vooralsnog slechts, zoals gezegd, in eigen taalgebied gerenommeerd). Het huidige Franse poëtische landschap is bijzonder veelzijdig maar verwarrend. Een opdeling tussen periferie en mainstream (of canon) lukt (zoals steeds scherper ook in ons taalgebied het geval wordt) allang niet meer. Critica Christine Van Rogger Andreucci probeert toch te polariseren door Sacré te plaatsen ergens tussen *‘littérarité et lyrisme’*.³ Twee problematische termen waarmee ze wil aangeven dat de poëzie van Sacré zich ergens bevindt tussen een strikt formalisme en een wat lossere lyriek. Tussen het cerebrale en het sentimentele, om het extreem te stellen. Sacré is het daar zelf niet mee eens maar ontkent niet expliciet het bestaan van die twee lijnen in zijn werk. Hij vat laconiek samen: *‘Mais ça finit par se rejoindre.’* ‘Maar hoe dan ook, ze treffen elkaar.’⁴

Met die tweeslachtigheid wist Sacré dan ook critici van allerlei poëtische slag aan te trekken. De kracht, de charme van deze poëzie ligt in het feit dat ze via allerlei hoeken kan worden benaderd en dat al die verschillende perspectieven best evenwaardig zijn.

Het formalisme van Sacré laat zich onderkennen door retorische waaghalzerij: in de complexe, gedurfde, uitgerekte zinsbouw. Een maniëristische werkwijze (in de traditie van o.m. de Franse Barokke dichters waarin Sacré – die jarenlang Franse literatuur doceerde aan een Amerikaanse universiteit – zich specialiseerde).

De taal in het werk van Sacré doet zich als spreektaal voor. Maar de spreektaal is voor hem enkel maar een inspiratie. Zijn taal is een ontwerp, een doordachte constructie. Het vreemde is nu wel dat je bij lectuur van die teksten van dat ‘geconstrueerde’ quasi niets merkt – of althans dat dit niet meteen tot je doordringt. Doordacht is het, ja, maar niet gezocht: het lyrische element zorgt voor evenwicht. Wie Sacré voor het eerst leest wordt meteen getroffen door de grote hartelijkheid van zijn poëtisch

werk. Meestal heeft Sacré het vaak over kleine, zelfs banale dingen en die thematiek werkt een intieme toon in de hand waardoor je je als lezer meteen thuis gaat voelen in zijn teksten. De herkenbaarheid is erg groot. Die (babbelt)toon is zo overtuigend en warm (hier en daar zelfs gevaarlijk op het randje van het stroperige) dat je de formele kant van zijn poëzie uit het oog verliest. Een gevoel dat nog wordt verscherpt als je hem met zijn aparte, melancholisch klinkende stem hoort voorlezen. Inderdaad, de poëzie van Sacré verleidt. Deze dichter is listig en het idee van de list maakt inherent deel uit van zijn poëtica. Ik kom er op terug.

Om dan toch een link te leggen met de poëzie uit ons taalgebied, wil ik zijn werk even proberen te vergelijken met dat van Rutger Kopland. Bij een eerste aanblik doen zich inderdaad sterke gelijkenissen voor: de gemoedelijkheid van de toon, de thematiek van het kleine, de wijze waarop beiden zich laten confronteren met landschappen. Maar bij nader inzien vallen de verschillen groot uit.

In een televisie-interview onlangs⁵ zei Rutger Kopland dat als hij zich in een landschap bevindt, hij dan nauwgezet kijkt. Daarna zoekt hij, voor wat hij ziet of heeft gezien, woorden. Sacré doet precies het tegendeel. Sacré bevindt zich in een landschap en probeert dit landschap vooral in de taal te ervaren. Hij stapt mentaal dat landschap binnen. Hij wacht. Hij wacht op de woorden die dit landschap in hem oproepen: en het is met die woorden dat Sacré verder naar een landschap kijkt. Het kijken van Kopland is statisch, het kijken van Sacré dynamisch. Voor Kopland is wat hij ziet van het landschap, de werkelijkheid. Voor Sacré is wat hij ziet slechts een mogelijkheid, een fragment van een werkelijkheid. Voor Kopland geldt het: 'voor wat ik zie, daar zoek ik wel de woorden voor'. Voor Sacré geldt: 'ik kan maar zien wat de woorden, die mij vinden, zullen tonen'. Waarmee hij – en hij is verre van de enige – suggereert dat wat wij werkelijkheid noemen, maar een perceptie is, een subjectieve interpretatie. Het vreemde is nu dat beide dichters zich stilistisch op dezelfde manier profileren: ze hanteren beiden een soort parlando, een op de spreektaal geïnspireerd retorisch palet. Alleen is Sacré (als maniërist) zich van de kunstigheid, tja, de taligheid van die retorische constructie bewust. Met wat Kopland beweert in dit interview – waar zelden het woord 'taal' viel – heb ik niet de indruk dat hij zich met 'een linguïstische probleemstelling' inlaat en zijn parlando als een soort 'natuurtaal' beschouwt, terwijl het eigenlijk conventionele taal betreft. (Maar dat is een conclusie in verband met Koplands gedichten die ik hier zeker niet als eerste maak en het geldt meer zijn vroeger dan zijn later werk).

Het verschil situeert zich hierin: Kopland beweert dat hij kijkt, Sacré

bekent dat hij hooguit kan bekijken. Kijken is voor hem nooit af, met kijken ben je nooit klaar. Ja, hoor, Sacré zie ik best wel een gedicht over jonge sla schrijven (het zou me verbazen dat hij daarover niets zou te vertellen hebben), maar ik schat in dat zijn gedicht nooit zou eindigen met dat eclatante ‘nee’ van Kopland, maar eerder met een vraagteken, of zelfs met meerdere vraagtekens. Ik mis in de (overigens mooie – daar gaat het niet over) gedichten van Kopland vaak vraagtekens. Hij mag best beweren dat hij liever vragen dan antwoorden heeft, zoals in een van zijn beroemdste gedichten. Toch mis ik in zijn verzameld werk, in letterlijke en figuurlijke zin, teveel het vraagteken.

Kopland formuleert. Sacré herformuleert. Twee verschillende denkwerelden. Kopland zegt: ‘bij dit raam heb ik verschrikkelijk veel gedichten geschreven’. Sacré zou kunnen zeggen ‘bij veel uitzichten heb ik ‘een beetje’ gedichten geschreven, *un peu de poèmes*’. Maar het grote verschil tussen beide dichters ligt echter hierin: constant heeft Kopland het over zichzelf, terwijl Sacré het onderhuids constant over de taal heeft, over zijn onmacht tot uitdrukking. Hoezeer de aanleiding tot het ontstaan van een gedicht een persoonlijk gegeven is, telkens benadrukt Sacré dat het ‘wij’, de andere, een fundamenteel gegeven is de taal. In de taal steekt de ander (een aspect dat ik mis in het werk van Kopland). Het ego van Sacré heeft niets egocentrisch. Zijn bescheidenheid (*humilitas*) is groot en niet geveinsd.

Ik keer terug naar ‘*Brousailles*’. Van bij de eerste tekst is het duidelijk: het probleem vers/proza voelt Sacré niet als een probleem aan! Hij vindt de vraag overigens een beetje afgezaagd: in een Franse context misschien wel terecht – het debat over het verschil tussen proza en vers wordt daar nu al decennia lang gevoerd. In het werk van Sacré (zoals in deze bundel) wisselen vers en proza soms (en steeds frequenter) binnen éénzelfde gedicht elkaar af. Een tendens in de Franse poëzie die zich duidelijk aftekent.

Eerst had je afzonderlijke bundels met prozagedichten. Later had je bundels met aparte cycli prozagedichten en aparte cycli met alleen verzen erin. In een volgende fase vind je bundels die binnen een zelfde cyclus zowel proza als verzen bevatten. Steeds vaker worden in het werk van heel wat hedendaagse (Franse) dichters de cycli niet meer in losse maar in doorlopende tekst en in een mengvorm van proza en vers opgedeeld. Je krijgt dan dichtbundels te lezen die uit een lange soms monolithisch aandoende tekst bestaat. Tot zover liet Sacré het nog niet komen. ‘*Brousailles*’ bestaat uit een aantal losse teksten (die niet in cycli zijn opgedeeld). Ze vormen uiteraard een geheel maar elke tekst kan autonoom bestaan. In de ontwikkeling van Sacré wordt het verschil tussen het gebruik van de

prozavorm en de versvorm steeds subtieler. Je merkt het nauwelijks waar een lijn wordt afgebroken (en dus een versregel wordt): de enjambementen die dan ontstaan zijn eerder zachtaardig, hebben zelden een bruusk effect. Deze werkwijze (het mengen van vers en proza) heeft Sacré zich zo eigen gemaakt dat voor hem het verschil tussen proza en vers zo goed als onbestaande is geworden. Vandaar zijn grote verbazing bij de vraag van zijn uitgever om een boekje te schrijven over het prozagedicht. Voor de dichter geldt enkel de notie '*poème*' – 'gedicht'. Of dat gedicht nu in proza of in versvorm of in een mengvorm is geschreven doet er eigenlijk voor Sacré niet toe. Wat de kern is, wat het centrale probleem is, is het gedicht. 'Wat is een gedicht?' en 'wat is poëzie?' zijn de vragen die als rode draad in deze bundel fungeren. Voor Sacré is het de tekst, of liever, zijn het de woorden in de tekst die zelf moeten aangeven of ze nu versvorm of in prozavorm moeten worden neergeschreven. '*Prose ou vers, est-ce que vraiment il y a des raisons pour choisir*' – 'Proza of vers zijn er echt redenen om te kiezen'.

Het is typisch voor de zachte ironie van Sacré dat hij dan toch op het verzoek van zijn uitgever wil ingaan en bereid is zich zeventig bladzijden lang te bezinnen over een probleem die hij au fond als een vals probleem beschouwt. (Tussen neus en lippen relateert Sacré de literair-historische perceptie op het prozagedicht – die men meestal op het eind van de achttiende eeuw laat beginnen – door te wijzen op een tekst uit de dertiende eeuw (*Aucassin et Nicolette*), met, volgens hem, prozagedichtpotenties! Literatuurgeschiedenis lijkt voor hem wel vaker een misverstand. In deze bundel meer dan ooit.)

Paysage: prose ou vers? Landschap: proza of vers? In de loop van de bundel zal Sacré verbanden leggen tussen het landschap en wat hij schrijft. Begrippen/woordspelingen als *paysage-passage*, *topographie-typographie* worden fijntjes uitgespeeld en altijd in vragende vorm. Sacré is niet de man van harde statements (weinig oneliners in zijn werk). Hij is eerder de man van de nuance. Eerder een man om letterlijk dingen tussen haakjes te zeggen. En inderdaad in de zich slingerende voordoende structuur van zijn syntaxis worden bijzinnen hier en daar wel eens tussen haakjes geplaatst. Het gedicht is voor Sacré een typografisch landschap: je gaat er doorheen, schrijvend of lezend. Je gaat doorheen de woorden zoals je doorheen een landschap gaat. Horizontaal, vertikaal. Een boomgaard kan een versregel zijn, een landweg een blakende volzin. De dichter beweegt een beetje: het is zijn hand die schrijft, die zich het landschap laat schrijven. Een dichter is niet meer dan een schrijvend lichaam dat de woorden in golven over en door zich heen laat gaan. '*Ménager le passage d'un fragment de phrase à un suivant*' 'De overgang van het ene zinsfragment naar het andere

mogelijk maken'. Laswerk van vers en proza. Je gaat van proza naar vers over (en vice versa), zoals je van het ene landschap naar het andere gaat: de contouren veranderen, naarmate er andere woorden komen. Een kwestie van juxtapositie. Wat maakt iets tot poëzie? Waarin verschilt poëzie van een roman of een essay of toneelstuk? Waar zijn de marges en wie bepaalt die? Vragen die het lezen van 'Brousaille' bij mij hebben uitgelokt.

In een grappige passus – waarin hij het woord 'merde' laat vallen, een woord dat in alle talen hetzelfde betekent – snijdt Sacré (die van enige scatalogie niet altijd is vrij te spreken) het probleem van het rijm aan. En tussen de regels geeft hij daarmee ook het probleem van het zgn. *métier* van de dichter aan. Het prozagedicht breekt met de traditionele opvatting over dat *métier*. Iets wat sommige lezers doet afhaken omdat de breuk met de traditie te heftig zou zijn. Andere lezers trekt het dan weer aan omdat het prozagedicht onvoorwaardelijk avant-gardistisch zou zijn. De breuk met de traditie is echter minder groot dan het lijkt en niet alle prozagedichten plaatsen zich daarom binnen een zogenaamd avantgardistisch kader. (Wordt het trouwens niet hoog tijd dat we het woord avant-garde nu eens laten voor wat het ooit waard is geweest?)⁶ Alles valt of staat met wat je het *métier* van een dichter noemt. Inderdaad: metrum en rijm vind je niet meteen in het prozagedicht terug. Maar alle andere elementen – op het enjambement na misschien – vind je in een prozagedicht terug. Net als bij het zogenaamde vrije vers! Natuurlijk heeft het *métier* zijn belang, maar vooraan staat de 'idiosyncrasie'. Je hebt verzenmakers en je hebt dichters. Het *métier* van de dichter mag nooit ten koste gaan van zijn eigenzinnigheid, stel ik. Binnen het prozagedicht of voor het genre waarvoor nog geen naam bestaat – als er al een naam zou moeten voor bestaan! – namelijk die mengvorm tussen vers- en prozavorm) ontstaat een ruimte waarbinnen je allerlei stilistische, retorische middelen kunt gaan combineren en waarmee de dichter zijn eigen krijtlijnen kan gaan bepalen. Waarmee ik wil zeggen: het is aan de dichter zelf om binnen zijn grenzen en mogelijkheden zijn *métier* aan te geven en zich daarin te gaan verdiepen en te vervolmaken. Metrum, rijm en enjambement zijn maar mogelijkheden en geen essenties. Heel de zaak relateert Sacré met volgende ironische uitspraak:

*'La poésie,
je vais pas m'en faire tout un roman, allez'*

In zijn dubbende zoektocht naar een mogelijk antwoord op die hem steeds meer kregeligmakende vraag van zijn uitgever, werpt Sacré ook de problematiek tussen lezen en schrijven op: het is niet zo een nieuwe gedachte dat hij schrijven een vorm van lezen noemt. Een dichter is iemand

die 'vertaalt'. Het gedicht als onderschrift. Een onderschrift bij wat is, bij wat gaande is: de taal is maar een allure, een allegorie van het zijn. Een gedicht scheert langs het zijn. Volledig passend in zijn humiliter-schema: *je ne fais qu'effleurer*. 'Ik kan alleen maar over iets strijken.'

Deze constante terughoudendheid van de dichter zorgt ook voor een zekere afstand ten aanzien van de lyriek zelf. Staat er meer in een gedicht dan dat wat er staat? Is er sprake van een raadsel? Ook hier weer belet de scepsis van Sacré een sluitend antwoord. Schrijven wijst iets aan, geeft iets aan, maar de dichter weet zelf niet goed wat. Van het schrijfproces blijven de slechts woorden over. Een overtuiging en een feit.

*Tout ça mal pensé sans doute, on se dit
Qu'écrire ne pourra montrer.
Sans qu'on sache trop quoi. On continue de croire
C'est bien le mot qui convient:
De croire en rien.*

'Waarschijnlijk allemaal wat slecht bedacht, zegt men in zichzelf
Dat schrijven iets zou kunnen tonen
Zonder dat men helemaal weet wat. Men blijft geloven
Dat het het woord is dat het hem doet:
Geloven in niets'

Het 'niets' in deze context moet je dan de betekenis geven van 'iets', van het kleine, het weinige, het restje. Begrippen die helemaal centraal staan in het oeuvre van Sacré. Hierover uitweiden is nu niet de plaats.

Halfweg de bundel steekt dan heel direct de vraag op: wat maakt een gedicht tot een gedicht, tot ware poëzie? Want dit geeft Sacré toe, zij het alweer in vraagvorm: iets in het gedicht, iets in de opbouw van een gedicht wekt de indruk van een 'intenser leven':

*'cette impression de vivre
Plus intensément?'*

Poëzie is voor Sacré een *chimère*, of op zijn minst de schaduw van een chimère. (Chimère - het woord bestaat in het Nederlands!). Een chimère zal allicht een soort amalgaam zijn, een allegaartje van mysterieuze dieptepsychologische elementen, een cocktail van persoonlijke traumatjes en collectieve archetypen. Sacré gaat er niet dieper op in. Hij laat ons in het ongewisse – precies zoals chimères doen. Chimères bestaan in feite niet. (Wat niet belet dat ze erg veel plaats in ons bestaan innemen: bibliotheken

vol. Zou de poëzie een soort spook zijn? Laat poëzie ons spoken zien?) Wat poëzie is, volgens Sacré kan je eigenlijk maar afmeten op basis van al bestaande gedichten. En, merkt hij op, die notie over poëzie verandert, verschuift al naargelang het tijdsgewricht. Alleen de woorden waarmee die gedichten zijn geschreven, veranderen niet. Poëzie schrijven is dus, hoe schroomvol en oprecht ook, een vorm van liegen en beliegen. En – hier komt de ironicus weer boven – het komt er volgens hem op aan dat de dichter het gedicht *‘la fraîcheur du mensonge’*- ‘de frisheid van de leugen’ weet te bewaren. Retoriek liegt. Maar kan je buiten retoriek en leugen om? Sommige dichters zeggen van wel en verleiden ons. Maar verleiden is altijd wel een beetje beliegen. De poëzie is ons te slim en te vlug af voor een gedicht. De poëzie is listig: het motief van *le poème-renard* (het vossengedicht) vind je in ander werk van Sacré terug. Proza en vers zijn daarom maar strategieën van de dichter in de vossenjacht die het schrijven van een gedicht is. Maar wat in deze paragraaf staat is meer een persoonlijke interpretatie en bedenking.

Maar is die chimère nu iets exclusief voor de poëzie, is het het voorrecht van het gedicht? Weer eens typisch voor de terughoudendheid van Sacré is dat hij verzucht dat het schrijven van een roman precies eenzelfde chimère als oorsprong kan hebben. En hiermee laat hij de vraag wat poëzie is, weer onbeantwoord. Tenzij met een kwinkslag: dat opdelingen tussen poëzie, roman, theatertekst en essay wellicht kunstmatig zijn. Literaire genres zijn conditioneringen. Zijn eindconclusie (en eindconclusie van deze beschouwing) klinkt dus als volgt (en je vraagt je hierbij af of dit nu een ironiserend sofisme, een diepe wijsheid of een anti-institutioneel, lichtjes rebels standpunt is van Sacré):

‘En fait il n’y a sans doute pas de différence fondamentale entre prose et vers. Et c’est pourquoi le paysage ne me donne que de l’écriture (vocabulaire et prosodie), ça n’est que moi, qui, par une sorte de paresse ou d’incapacité, persiste à dire que j’écris en prose ou en vers, alors

Que tout simplement j’écris

Et c’est peut-être dire

Que tout ce est prose est également vers et que les vers sont aussi de la prose

Mais il y a l’histoire de la littérature, les façons de comprendre les choses, de les construire pour les besoins de l’époque, de choisir, de gérer, de s’en foutre ou de bien calculer ce qu’on dit ou fait pour de vaines prétentions et des intérêts immédiats, et donc on parle de prose et de vers.’

‘Eigenlijk is er ongetwijfeld geen fundamenteel verschil tussen proza

en vers. En daarom is het dat het landschap me enkel wat schriftuur aanreikt (woordenschat en prosodie), dat ik het slechts ben die, uit luiheid of onvermogen, blij beweren dat ik in prozavorm of in versvorm schrijf, terwijl

Ik gewoonweg schrijf

En daarmee misschien wil zeggen dat

Alles wat proza is eveneens vers is en wat verzen zijn ook proza is

Maar er is de literatuurgeschiedenis, de talrijke manieren om de dingen te begrijpen, om ze op te bouwen naargelang de noden van de tijd, om te kiezen, om te beheren, om er zich niets van aan trekken of om op een berekende manier ijdele pretenties en onmiddellijke belangen te volgen, en dus heeft men het over proza en vers.’

Poëzie is dus wat we zelf zo noemen, geïnspireerd door allerlei beweegredenen en (tijds)omstandigheden. *‘Tous les poèmes ne sont que des écritures déclarées poèmes’.*

- 1 *Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage)*- James Sacré, Editons Obsidiane, 2006, Collection Vif d'enclume. ISBN: 2-911914-90-2
- 2 *Dat het ritme van bij het ontstaan van het prozagedicht een van de betrachtingen was leest zich wellicht uit volgende citaat van Baudelaire: ‘rythme primitief, sans rime, sans vers et sans prose poétique’*
- 3 *Christine Van Rogger Andreucci, Supplément Triage, actes de colloque James Sacré (Tarabuste, 2002)*
- 4 *Le matricule des Anges – n° 75, juillet-Août 2005: James Sacré, la poésie au coeur. Interview afgenomen door Thierry Guichard*
- 5 *Het uur van de wolf, uitzending 18/03, Rutger Kopland – de taal van het verlangen.*
- 6 *In dit verband wij sik op: Thomas Vaessens. Ongerijmd Succes. Poëzie in een onpoëtische tijd. Vantilt, 2006.*

VAN PROZAGEDICHT NAAR HYPER/CON/TEXT?

In 1869 publiceerde Charles Baudelaire *“Le Spleen de Paris; petits poèmes en prose”*. De lezer werd geconfronteerd met vijftig gedichten die niet in versvorm geschreven waren en die het uiterlijk hadden van “gewone” teksten. Tussen 1870 en 1914 werd het genre door heel wat Franse auteurs beoefend. Het prozagedicht ging hand in hand met *La décadence*. Wellicht moeten ook de schandelijke *“Les Chants de Maldoror”* van de Comte de Lautréamont in deze context geplaatst worden. Een mooie selectie Franse prozagedichten uit het Fin de siècle biedt: “Wees altijd dronken!”. De bloemlezing werd samengesteld, vertaald en ingeleid door Menno Wigman (Uitgeverij Voetnoot, Amsterdam, 1998).

Ook in de Nederlandse literatuur doken dit soort teksten sporadisch op. Aart van der Leeuw, H. Marsman, Paul van Ostaijen, F. Bordewijk schreven prozagedichten. De Vijftiger Bert Schierbeek bestempelde zijn vele prozagedichten als “proëzie”. Gust Gils produceerde “paraproza”. Deze laatste betoonde ook veel interesse voor Japanse dichtvormen als tanka en haiku. En dit op een moment dat men hier nog niet echt met deze dichtvormen vertrouwd was. Het zou ons te ver leiden om na te gaan of de Nederlandstalige poëzie van vandaag al dan niet overwoekerd wordt door het proza. En hoe verhouden de poëzie en proza zich in de bezwerende alles omver toeterende knettergekke freejazz van JMH Berckmans?

De bakens mogen veel verder worden uitgezet. Wellicht komen heel wat popsongs in aanmerking voor het predikaat “prozagedicht”? Kan men niet poëticaal ontroerd worden door een reclame voor Diesel jeans? Hoeveel kunststromingen duiken er vaak op binnen één clip op MTV?

Men kan zich afvragen of het prozagedicht een uit de hand gelopen aforisme is. Bij het lezen van sommige miniatuurtjes van gerenommeerde auteurs zoals Franz Kafka realiseert men zich dat de grens tussen de genres flinterdun kan zijn. Een membraan. Is de symbiose nabij?

Het onderscheid tussen proza en poëzie komt op losse schroeven te staan. Niet in het minst omdat de poëzie zelf fundamenteel veranderde. Waar voorheen rigide keurslijven van versleer of prosodie heersten ligt nu als een gapend gat het hele universum open... Vergelijk het met het Go-spel. In het Japanse bordspel gelden slechts enkele eenvoudige basisregels. Het resultaat is een uiterst complex spel. Hoe simpeler de regels hoe complexer het spel. Het verwerpen van alles beknottende regeltjes moest bevrijding brengen. De vrijheid is complex en chaotisch. En schrikt mogelijk ook velen af.

“Prozagedicht” een samenstelling van “proza” en “gedicht”. Ongetwijfeld kan niemand dit juist definiëren. Laat staan dat we er ooit uitkomen wat de definitie is van taal. Om een antwoord te geven op al deze vragen moet ik u helaas meenemen naar de diepste krotten van mezelf.

Een aantal variabelen binnen een tekst kunnen fluctueren. Een auteur heeft de keuze in welke mate de tekst gedomineerd wordt door melodie, ritme, beeld...

Hoe meer poëzie ik lees, hoe minder zekerheden er zijn over de aard van de poëzie zelf. Poëzie laveert tussen klank en beeld. T.S. Eliot. *The Waste Land*. Ezra Pound: het uiteenvallen van de klassieke prosodie. Van Ostajens definitie over poëzie: puur een spel met woorden. Beeld: Paul de Vree. Christian Morgenstern. Of moet poëzie uit elkaar vallen tot puur abstracte klanken zoals in het werk van de Nederlandse verbosonist Jaap Blonk?

Poëzie is eerder een gevoel dan een begrip. Een manier om de dingen voor te stellen. De keuze die men maakt bij de inkleuring. De keuze die men maakt tussen donkere of lichtere tonen. Visueel of auditief. De sfeerschepping in de films van David Lynch ervaar ik als uitermate poëtisch. Ik kan niet zeggen dat het in deze film gaat over logisch opgebouwde eenduidig interpreteerbare coherente beelden. Toch raakt het mij op een irrationeel niveau. Poëzie is als het heelal. Er zijn geen universeel geldende wetten. Dezelfde “poëtische” ervaring vind ik terug in de films van Andrei Tarkovski of bij Ingmar Bergman. Twee cineasten die vormelijk de opponenten zijn van alles waar Mr. Strangeness Lynch voor staat. Elk denken over “poëzie” komt op lossen schroeven te staan. Poëzie kan zowel een verbintenis aangaan met de nieuwste wijsgerige of andere wetenschappelijke inzichten als met elementen uit het irrationele.

Poëzie is de intellectuele vorm van dromen. Het koesteren van idealen, het verlangen, het bezweren van angsten, het vinden van troost in moeilijke momenten. Verlies, verliefdheid, als de grond onder je voeten wegzakt... Dan is er poëzie. Het is sjamanistische bijstand voor atheïsten. Het intellect dat geprikkeld wordt. Het onrustige dier diep in uzelf dat getemd wordt. De angst die wegeeft. Hetzelfde esthetisch genot vinden in The Sex Pistols als in Henry Purcell als in Johnny Cash, dat is voor ondergetekende “poëzie”. Schoonheid & troost. Een ontsnappingsroute. Waarde en betekenis geven aan ijk-momenten: geboorte, erotiek, dood. Een vrijplaats. Ontsnappen aan het uniforme en het gecontroleerde. Dromen met je ogen open.

Guy Debord en het stelletje dronkelappen en het zootje ongeregeld dat later zou omschreven worden als De Situationisten hadden het ook al over het leven injecteren met poëzie. Poëzie is eerder een gevoel dan een begrip. De vage schemerzone die ik als “poëzie” beschouw, probeer

ik te verpakken in mijn prozateksten. Het betreft een soort mentale origami. Voor de ontwikkeling van mijn oeuvre acht ik de scheidingslijn, de demarcatielijn tussen poëzie niet nodig. Elke prozatekst moet poëzie bevatten. De vraag waar ik in mijn werk de laatste jaren mee bezig ben is: kan men vandaag nog van iets houden? In de context waarin de markt alles aantast, de eenvoudigste handelingen geproblematiseert, neemt de vervreemding nooit eerder geziene proporties aan. De soort “poëzie” die ik najaag is een poging de menselijke waardigheid te herwinnen.

Ook het lezen zelf is blijkbaar in een nieuw stadium, of crisis beland. De ondertiteling op TV wordt doorgaans beter gelezen dan een tekst op het Internet. Philips ontwikkelde software die bij een lezer de indruk moet wekken dat de letters op het beeldscherm ogen zoals ouderwetse inktlettertjes op krantenpapier...

Dertig jaar geleden was ik, onder invloed (van o.a. punk), één van de eerste sujetten die het waagden hun schrijfsels en diepste zielenroerselen op diverse podia te brengen. Zoals de futuristen liet ik mij inspireren door destructieve voorbeelden als John Lydon en James Chance. De reacties op mijn werk waren altijd fel. Niet zelden werd ik afgeschilderd als een zenuwzieke gek. Dat Paul van Ostaijen ook wel eens omschreven werd als “Zot Polleke” was voor mij een troost. In dichtelijke kringen vond ik slechts hier en daar een enkele medestander, zoals Gust Gils, die als eerste met gedichten opgetreden had op een rockconcert, en wel op Jazz Bilzen ‘73.

Mogelijk hebben in de voorbije honderd jaar jazz en rock meer invloed uitgeoefend op de samenleving, dan alle oorlogen samen. Toch hadden allerlei intellectuelen lange tijd geen goed woord over voor rock and roll. Niet zelden ging het om mensen die zichzelf omschreven als links en progressief. Wellicht liet zich hier de invloed gelden van Walter Benjamin en de *Frankfurter Schule*. Interpreteer het aub niet als cynisme van mijnentwege maar met zijn afwijzende houding tegenover jazz zat Benjamin betreffende de muziekstijl op dezelfde lijn als het moorddadige systeem dat de denker uiteindelijk tot de ultieme wanhoop heeft gedreven.

Omwille van mijn flamboyante podiumverschijningen twijfelden velen aan mijn geestesgesteldheid. Telkens ik er in mijn schuchterheid, die mijn jongelingschap typeerde, mijn erudiet gezelschap fijntjes probeerde erop te wijzen dat liederen als Herman de Coninck en Hugo Claus, gezegend door een omfloerst viriel stemtimbre, ook performden, was het hek helemaal van de dam. Van kwaad naar erger ging het als ik hen erop attendeerde dat Claus van in het begin gedweept had met de Franse dichter Antonin Artaud.

Een zenuwzieke zot. Het Vichy-regime hield hem onder erbarmelijke omstandigheden opgesloten in een psychiatrische instelling.

Toen de naoorlogse jeugd over een eigen budget ging beschikken speelde de markt hierop handig in, en bood de jongeren, inmiddels ook al meer dan vijftig jaar geleden, een eigen cultuur: rock-'n'-roll. Een kleine twintig jaar later vond dit zijn weerslag op de literatuur. Er ontstond een literatuur die verbonden was met de jongerencultuur. Als exponenten hiervan kan men Herman de Coninck en midden jaren zeventig Jotie 't Hooft zien. De eerste is een exponent van de aarzelend ontluikende zelfbewuste jeugd, de tweede is een poldercloon van Jim Morrison.

De Nederlandse filosoof Siebe Thissen constateert een onderscheid tussen enerzijds door ritme gedomineerde muziek voor de lagere sociale klassen, en anderzijds voor de hogere maatschappelijke klassen een door de melodie gedomineerde muziek. Het duurde een tijd voor poëzie in spreektaalritmes algemeen aanvaard was. Iets waar vandaag geen mens nog van opkijkt. De 'prose tradition' van Flaubert en Ezra Pound. Afstappen van het overgestilleerde dichterlijke jargon. Academisch taalgebruik. Democratisering van de kennis.

Iemand die zeer goed de symbiose tussen literatuur en de populaire cultuur wist aan te gaan was Tom Lanoye. Met zijn compagnon Brusselmans wisten zij het satirische tijdschrift "De Zwijger" in te palmen, en daarna lag de weg open naar "Humo". Waar trouwens ook ene Herman de Coninck al een tijd actief was. De massamedia.

De relevantie van een fenomeen wordt gemeten aan de toegang die het krijgt tot de media. Vandaag is het ondenkbaar dat iemand een professionele carrière in de Schone Letteren uitbouwt, zonder dat die persoon zou optreden.

De Franse filosoof Jacques Derrida plaatste "de tekst" in een veel ruimere context. Hiervoor bepleitte hij een bereidheid de manier en het ritme van het lezen aan te passen. Opdat de literatuur zou kunnen overleven in de gemediatiseerde wereld zijn er sterkere impulsen nodig dan ooit.

Het verhaal van de literatuur is dat van de cultuur tout court. Dat wordt even mooi als pijnlijk geïllustreerd door het recente "*Music for Life*"-evenement. In een poging het gebruik van landmijnen de wereld uit te bannen, nam eind 2006 Studio Brussel het voortouw in een groots opgezet media-evenement dat als doel had het gebruik van landmijnen uit de wereld te helpen. Terwijl aan het Leuvense station gedurende dagen enkele bekende radiofiguren in een glazen Big Brother kooi verbleven, werd in de stadsbibliotheek een literair programma aangeboden. Het was een affiche die men nog maar zelden samen gezien had. Studio Brussel werd continu

gevolgd door tienduizenden luisteraars, in de fraaie bibliotheek kon men in het beste geval slechts op enkele tientallen bezoekers bogen.

Binnen het neoliberale dada-media-circus lijkt poëzie zich langzaam maar zeker los te koppelen van de markt. Misschien ligt het epicentrum van de poëzie niet langer bij de uitgeverijen, maar op de internetsite? Toch wordt nog al te vaak met *dédain* naar deze sites gekeken.

Literatuur moet de kruisbestuiving aangaan met andere artistieke disciplines en met andere fenomenen zoals pop en sport. De letteren moeten zich ook laten beïnvloeden door de technologie. Dit kan alles zijn. Televisie, de verhaalstructuren van videogames. Literaire teksten kunnen functioneren met verschillende levels zoals bij een videogame. Woord dat de symbiose aangaat met tekening. Van William Blake over Kenneth Patchen tot de huidige boom van graphic novels. De literatuur kan veel opsteken van de narratieve experimenten die nog steeds plaatsvinden in de film. Enkele voorbeelden. Met films als “Amores Perros”, “21 grams” en het recente “Babel” toont de Mexicaanse regisseur Alejandro González Iñárritu dat er nog heel wat experiment mogelijk is met verhaalstructuren. Dat is ook het minste wat je kunt zeggen van het eigenzinnige universum van grootmeesters als Fellini en David Lynch. Of kijk even naar het tijdverloop bij Quentin Tarantino. Wellicht kunnen ook puur visuele effecten uit de cinematografie zoals het jump-cut procédé bij Wong-Kar-Wei. De tijd zal uitmaken hoe groot het talent is van dé multimediale grootmeester Peter Greenaway.

Zo een interdisciplinaire multimediale aanpak ziet men vandaag vooral in het theater. In Vlaanderen zijn er bij voorbeeld de interessante experimenten van het hoogtechnologische theater van Crew, het gezelschap van de striptekenaar Eric Joris.

Het multimediale is altijd aanwezig geweest in de literatuur. Ook al werd dat zo niet ervaren. Romans werden verfilmd of kenden televisiebewerkingen. L.P. Boon verscheen in –o.a.– een kookprogramma op TV. Voortdurend zochten auteurs toenadering tot populaire cultuur. Door de wereldliteratuur loopt een lijn van James Joyce naar Thomas Pynchon. Van in het prille begin van de twintigste eeuw streefden auteurs het multimediale na. Is het toeval dat de mediafilosoof Marshall McLuhan beïnvloed werd door Pounds “Cantos”? Misschien zijn die “Cantos” vandaag leesbaar geworden voor een breder publiek door hypertext – mogelijkheden die het net biedt?

Ook moet men zich afvragen waarom literatuur zich niet kan losmaken van het vormelijke. Waarom neemt men niet een voorbeeld aan andere disciplines? De muziek kent en apprecieert outsiders zoals Captain Beefheart. Waarom kan een verhaallijn niet laveren tussen de rechte lijn

van Hergé en de *drip paintings* van Jackson Pollock?

Ondertussen evolueert de taal in beeld, in klank, razendsnel en grondig. De *emoticons* en de cyberafkortingen die men hanteert op mobieltjes, in sms-jes en in chats. De recente introductie van een ironieteken in het Nederlands. De taal is fluide. Vol verwondering staar ik naar de haast fonetisch neergeschreven coole mix van standaard Nederlands met dialecten die jongeren vandaag bezigen in een hoogtechnologische context. Welke taal hanteren wij vandaag? Het Cyber-land?

Ik ben al blij als de lezer van deze tekst net zoals de auteur ervan zich er rekenschap van geeft dat de situatie waarin de literatuur zich vandaag bevindt even penibel is als die van de snel wegs meltende poolkappen. In de verbeterde strijd die er gevoerd moet worden om de literatuur in de samenleving haar plaats te laten behouden, zijn alle middelen verdienstelijk. Het opheffen van de mijns inziens onhoudbaar geworden grens zou een begin kunnen zijn. Het prozagedicht is daartoe een aanhef. Als de literatuur haar plaats wil behouden dan moet zij deemoedig elk middel daartoe benutten. Alles in het teken van de liefde voor de taal.

PATRICK PEETERS

**PAS GEKEND IS HET ONGEKENDE WANNEER HET ALS
ONGEKEND WORDT GEKEND
ENKELE KANTTEKENINGEN BIJ EEN PROZAGEDICHT
VAN DIRK VAN BASTELAERE**

Whatever People Say I Am, That Is What I Am Not
Arctic Monkeys

I.

Het prozagedicht is een kameleontisch genre dat zich op zoveel verschillende manieren kan manifesteren dat het zich voortdurend aan elke vorm van genredefiniering lijkt te onttrekken. De meest gangbare definitie gebruikt formele kenmerken om het prozagedicht af te grenzen. Het onvolprezen *Lexicon van literaire termen* omschrijft het prozagedicht onomwonden als “een korte prozatekst die zich van het gewone proza onderscheidt doordat hij verscheidene eigenschappen bevat die vaak voorkomen in poëtische taal.” Het gaat dus in eerste instantie om proza dat geen ‘echt’ proza is, maar dat formeel gezien gestructureerd wordt door poëtische kenmerken als “gebalde zeggingskracht, expressieve ritmiek, binnenrijm, alliteratie en assonantie (...), beeldspraak, enz.”

Deze formele benadering laat echter vele mogelijkheden open omdat zowel het proza als de poëzie enorme formele ontwikkelingen hebben doorgemaakt en elkaar grondig hebben geherstructureerd. Wat te denken bijvoorbeeld van het lange gedicht dat het uiterlijk heeft van poëzie, maar waarin prozaïsche elementen doordringen. Zo ontstaan narratieve structuren in Louis Paul Boons *De kleine Eva in de Kromme Bijlstraat* door de poëtische herhaling van motieven en thema's. Of wat te denken van Peter Verhelsts *Angel*, waar die narratieve structuren precies geperverteerd worden door het poëtische taalgebruik. Of van *Toespraak* van Paul Bogaert: duidelijk opgetrokken uit verzen, maar met een narratieve structuur.

Kan men zich in de voorgaande gedichten de vraag stellen of het wel om prozateksten gaat, wat dan te denken van sommige gedichten van Marcel Wauters. Vaak zien ze er uit als verhaaltjes die de pagina helemaal vullen, maar waarin de in de definitie aangehaalde poëtische kenmerken niet meteen zichtbaar zijn. Wat met gedichten die formeel gekenmerkt worden door de opsomming, een bij uitstek prozaïsch genre. *De navelgving van Baudelaire* van Hendrik Carette heeft alle kenmerken van een prozatekst, maar de genummerde opsomming van regels maakt er dan weer poëzie van. En de uitwaaierende regels van Elma van Haren, of de

nieuwe gedichten van Henk van der Waal in *Vreemdgang*: poëzie of proza, prozagedicht of lyrisch proza?

Misschien moeten we voor de benadering van het prozagedicht een typografische karakterisering hanteren en moeten we spreken van 'een van wat algemeen als poëzie bekend staat afwijkende bezetting van de witruimte van het gedicht'. Waar 'gewone' poëzie gekenmerkt wordt door een grote hoeveelheid wit, wordt dat wit door het prozagedicht ingenomen en verkleind tot een minieme ruimte. Indien poëzie bepaald wordt door wit, dan wordt het prozagedicht bepaald door zwart.

2.

Het verschil wordt treffend geïllustreerd door twee gedichten van Dirk van Bastelaere. Beide gedichten hebben als titel 'Lynxtijd', beide zijn opgenomen in *Diep in Amerika*, maar, en dat is ook weer opmerkelijk, ze worden niet naast elkaar gepresenteerd op tegenover elkaar staande bladzijden. Ik zet ze hier even onder elkaar:

Lynxtijd

Eerst na de droomtijd
breekt over mij een zomerdag
aan uit de vermeende scherpte
waarvan anderen zich een heenkomen wensen dat niet als
dusdanig bestaat.

Elders zoekt het kristal van een luchter
in het neerstorten te midden
van wat had kunnen zijn
het hart van een feest
een andere bestemming.

Zo ook keert zich het in de nacht wakkerliggen
om en om in het luisteren
naar een auto die niet aan het ruisen gaat
door een natgerogene straat.

Door verblinding
nauwelijks aangeraakt komt dan lynx
blazend door de zomer,
gepuntoord,
op de loop

en tracht zich, met bloedende poten,
te redden op wat genoemd wordt een kandelabercactus

buiten de schaduw.

Lynxtijd

Vanuit zijn groot geel kijkt de zonnebloem neer op je zachte voorbijrijden. Wat zich gedacht had af te spelen naast het voorhanden zijnde, komt nu, als was het niets, zomaar te voorschijn. Neuriënd denk je: *het is iets wat zich toevoegt, maar daar al was*. Voor Wera die heftig de rode haren schudt voor het bedekte gezicht, en die steeds langer over haar zwarte pak stromen, is het zover. Ook voor die te midden van de tuin een zinken emmer rondzwaait en het water behoudt.

Dat zijn momenten van lynxtijd. Zeer ontijdig is lynx, zij het niet buitenissig. Zijn wonderlijke, flitsende oren richten onze aandacht tussen twee keer ademen in. Pas gekend is het ongekende wanneer het als ongekend wordt gekend.

Althans, zo praat het ons aan de orde der woorden, in zo iets als het denkwolkje dat ons verlaat als het spreekt in ons.

Het tweede ‘Lynxtijd’ is uitgelijnd en ligt als een zwart blok over de pagina, het eerste ‘Lynxtijd’ heeft een regelval die alle ruimte geeft aan de witruiimte. De twee gedichten lijken op het eerste gezicht een zelfde onderwerp te behandelen: de beschrijving van een specifiek moment (van inzicht?).

De vraag die me al een tijdlang bezighoudt, is waarom Dirk van Bastelaere bij het ene gedicht gekozen heeft voor een ‘poëtische vormgeving’ en bij het andere voor die van het prozagedicht.

3.

Jonathan Monroe schreef een interessante studie over het prozagedicht en de ontwikkeling ervan onder de titel *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Zijn inleiding opent meteen met de vaststelling: “The prose poem today is a genre that does not want to be itself. In a sense, of course, the prose poem has always been the genre that wants *out* of genre and still finds itself, for all that, inscribed *in* genre.” Het prozagedicht is immers gegroeid vanuit een kritiek op de poëtische coderingen van de Literatuur die door onder anderen Baudelaire en Rimbaud als een te knellend

keurslijf werden ervaren. Zij ruimden plaats voor onderwerpen die niet in de Literatuur konden en schiepen daar ook een afwijkende vorm voor. In Monroes opvatting is het prozagedicht een bij uitstek dialogisch genre, met alle daaraan onlosmakelijk verbonden antagonistische verhoudingen. Het prozagedicht is er voortdurend op gericht normen te doorbreken. Het staat niet alleen in een dialogische verhouding tot de oppositie poëzie / proza, maar incorporeert ook de antagonistische verhouding die ontstaat tussen de verschillende registers die aanwezig zijn in het gedicht. Op die manier is het een genre dat tot zelfbewustzijn leidt: het maakt de lezer bewust van de tekortkomingen van de specifieke discoursen waardoor we de wereld leren kennen.

4.

Beide gedichten spelen zich af op zomerdagen in een verblindend licht. Het eerste 'Lynxtijd' focust voortdurend op de oppositie tussen wat werkelijk is en wat voor werkelijk gehouden wordt of wat werkelijk had kunnen zijn. De zomerdag breekt over de spreker aan na de 'droomtijd', de scherpte is 'vermeend', het 'heenkomen' bestaat niet als dusdanig, het kristal van een luchter zoekt een andere bestemming in wat het hart van een feest 'had kunnen zijn', wanneer de spreker wakker ligt luistert hij naar een auto die 'niet' aan het ruisen gaat door de natgeregende straat, en de kandelabercactus wordt ontwerktelijkt door het bijvoegsel 'van wat genoemd wordt'.

Wat is *werkelijk* binnen de grenzen van dit gedicht en wat niet? Werkelijk lijken me de spreker op een zomerdag, de luchter die neerstort, de spreker die wakker ligt en de plotse verschijning van lynx. Zijn verschijnen wordt nog extra belicht door het ontbreken van een bepaald of onbepaald lidwoord. En komt lynx werkelijk of gaat het hier om een (droom-)voorstelling van de wakkerliggende spreker?

De plotse verschijning van lynx in dit gedicht deed me meteen denken aan 'traditionele' poëtische evocaties van de epifanie-ervaring. De ikfiguur wordt meestal beschreven in een realistisch kader waarin iets vreemds opduikt dat zorgt voor een plotseling inzicht in hoe het leven in elkaar zit.

Het tweede 'Lynxtijd' lijkt eenzelfde ervaring van plots inzicht te evoceren. Het verschil lijkt me te situeren in de spanning die nu optreedt tussen een filosofisch aandoend discours, een register dat poëtische structuren gebruikt, en het dagelijkse taalgebruik. De anesthesie in de eerste regel hoort duidelijk thuis in het poëtische register en markeert de opening als poëzie. Van daar gaat het meteen over naar het filosofische discours 'Wat zich gedacht had af te spelen naast het voorhanden zijnde,

komt nu, als was het niets, zomaar te voorschijn.' De poëtische vergelijking die begint met 'als' en het filosofische verhoog binnendringt, zet opnieuw de grenzen tussen werkelijk en onwerkelijk onder spanning. Daarna volgt een tegenstelling die in het filosofische discours als een waarheid gepresenteerd wordt: 'het is iets dat zich toevoegt, maar daar al was.' Het gewone taalgebruik wordt gebruikt om de twee hoofdfiguren te beschrijven: zowel voor Wera als voor diegene die met een zinken emmer zwaait, is het zover, er breekt voor allebei een moment van inzicht aan dat als moment van lynxtijd wordt geduid.

Het prozagedicht kantelt echter in de laatste strofe wanneer het opent met 'althans'. In een voor verschillende interpretaties vatbare regel worden hier in spreektaal zowel de twijfel aan de taal als de gelijkschakeling tussen taal en denken verwoord. Lezen we de regel als: 'Althans, zo praat het ons aan, de orde der woorden': de orde der woorden praat ons maar iets aan en slaagt er niet in precies weer te geven wat er aan het verwoorden voorafging. Lezen we het vers als: 'Althans, zo praat het ons aan de orde der woorden', dan ligt de nadruk op het vasthangen aan woorden om het gebeurde weer te geven, op het feit dat het denken een aanvang neemt met de verwoording en dat verwoording een vorm van denken is. De vermenging van filosofie en poëzie in dit prozagedicht stelt de functie van taal voor het denken en de functie van het denken voor de taal in vraag.

Is deze kritische functie nu enkel weggelegd voor het prozagedicht? Keren we terug naar het eerste gedicht, dan merken we dat lynx op de loop is en dat hij zich met bloedende poten probeert te redden op wat genoemd wordt een kandelabercactus. Als moment van inzicht maakt lynx niet bepaald een gezonde indruk. Opnieuw komt daar het noemen als talig moment naar voor waarvan een reddende waarde uitgaat. De kritische functie is een functie van taal, in welk genre die ook wordt ingezet.

FROM: XAVIER ROELENS

TO: HERLINDA VEKEMANS

Subject: Re: themanummer over het prozagedicht

Date: 10 Februari, 2007

De misinterpretaties van dichters of gedichten zijn drastischer dan de misinterpretaties of de kritiek van critici. Dit is echter slechts een gradueel, en geen kwalitatief onderscheid. Interpretaties bestaan niet, er bestaan slechts misinterpretaties. Op die manier is elke kritiek een prozagedicht.
(Harold Bloom)

Dag Herlinda,

Eerst een aantal praktische vragen. [...]

De meer fundamentele vraag waar ik mee zit, is: wat is een prozagedicht? Het standaardantwoord “een gedicht dat eruit ziet als een paragraaf van een roman”, of: “een gedicht waarin niet de dichter, maar de breedte van de zetspiegel de visuele vorm van het gedicht bepaalt”, zijn - we mogen het niet vergeten - historisch bepaald. Het is pas op momenten waarop de visuele aanwezigheid van een gedicht het overwicht neemt op het auditieve dat er ook visueel gespeeld zal worden, zoals de *Calligrammes* van Apollinaire of *Bezette stad* van Paul van Ostaijen, of (als rechtstreekse voorlopers hiervan) de prozagedichten van Baudelaire, Rimbaud, enz. De geschiedenis kennen jullie beter dan ik.

Ik bedoel maar: het prozagedicht ontstond om een reden en wat kan een verantwoording zijn om die visuele vorm te gaan herhalen? Dat is de belangrijkste vraag die me bij jouw uitnodiging bezighoudt. Wat ik boeiend vind aan een prozagedicht vieux cru is het prozaritme en het verhalende aspect – aspecten waar prozagedichten hun waarde bewezen hebben en dat nog altijd doen. Een prozazin loopt heel anders dan een vers, een paragraaf heel anders dan een strofe. Een goede dichter om dat te beseffen, is Gertrude Stein. Zij heeft, in mijn wereld, als eerste de paragraaf gepoëtiseerd en zo een vruchtbare grond tussen poëzie en proza geopend. Hedendaagse dichters als Nachoem M. Wijnberg en Dirk van Bastelaere (en Eva Cox) zitten ook vaak in dat tussengebied en vanuit prozakant denk ik aan de romans van Wijnberg, maar ook aan een boek als *Zwerm* van Peter Verhelst, dat voor mij zijn kracht hoofdzakelijk haalt

uit zijn dwingende ritme, of aan *De verwondering* van Hugo Claus.

En een gedicht hoeft er voor mij niet als een paragraaf uit te zien om van invloed van het proza te spreken. Er is veel verhakseld proza dat zich als poëzie wil verkopen, maar soms wordt het ook poëzie. Ik herinner mij dat K. Michel verschillende prozaïsche gedichten in zijn bundel *Waterstudies* heeft, bijvoorbeeld ‘Vers twee’ (je moet deze geannoteerde versie zeker eens bekijken: <http://www.dichterinhetweb.nl/michel.swf>). Het gedicht leest als een kortverhaal met drie ondoorgrondelijke bijbelse woorden als hoofdpersonage en waarbij de ontknoping geen verhalend element is, maar een flits van inzicht.

Er kunnen zoveel invloeden opgesomd worden, zeker als we ook het non-fictieproza erbij betrekken. Om nog één voorbeeld te geven: vooral in Nederland heb je, na een eerste opstoot in de jaren zestig, een heropleving van de (bewerkte) readymade. Mijn favorieten zijn de readymades van Mustafa Stitou, het gedicht “Konvooi op drift” van opnieuw K. Michel (gebaseerd op een krantenartikel over badeendjes in de Barentssee) en de reeks ‘Staat verzekerd’ van Alfred Schaffer (gebaseerd op de brochure *Wat wordt er gedaan tegen terrorisme? En wat kunt u doen?*). In de readymade ironiseren het poëtische en het prozaïsche elkaar (al kunnen ze elkaar ook intensifiëren, zoals ik al het voorrecht had te mogen ontdekken in de bundel-in-wording van Maurice Buehler – dat wordt een hele goeie bundel). Zo’n gedichten nemen net weer het zicht van een gedicht aan en breken bewust het prozaritme zodat enkel nog de prozaïsche toon overblijft, opgeslorpt door die vuilnisbak aan inspiraties die poëzie heet.

Dan is de tweede belangrijke vraag: wat kan men daar tegenover stellen?

Hartelijke groet,

Xavier

GEDICHTEN

JOHAN DE BOOSE

DIEP IN EEN OUD OUD JAAR

proloog

het aarzelende begin van het voorjaar dat de winter doorprijkt met die al zo vaak ervaren hoop. het moment om af te reizen. de schuine aarde verijdert zich. je bevindt je niet langer in de ruimte maar in de tijd. slapen, in de ban van de beelden. het moment om weg te gaan. reizen zorgt voor gewaarwordingen die maken dat je jezelf ontstijgt. je zit op het dak van de wereld. alles lijkt erop te wijzen dat de wereld zojuist geboren is. de aardkorst lijkt te schommelen. ochtendlijke uren waarin het bewustzijn broos is. nooit word je wakker zonder je bewust te zijn van het contrast tussen de manier waarop je je nachten in angst en je dagen in euforie doorbrengt. als je wakker wordt is het of er een hardnekkige illusie aan diggelen gaat, of er een vreselijke waarheid wordt onthuld. terug naar de rommelige, wispelturige, zorgeloze bedrijvigheid. zin om te reizen is hevig als lust of verliefde nostalgie. je kunt je het leven niet voorstellen zonder reizen. wat zou je anders doen? op reis sluit je vrede met de wereld.

i.

duizend mijlen reizen met voeten van glas en zwijgend als een monnik tot diep in de oude oude eeuw. de grenzen van een onecht rijk afpassen, hier en daar een paal slaan, talen horen sterven. slapen in de erker van een stolp, weten dat de akkers branden, dat het bloed kniediep staat in het slachthuis. ontwaken in de zuiverende kou. het glas breken. je voeten wassen in de Zwarte Zee.

ii.

waar je ook komt, altijd kijk je in de richting van het bos en ruik je alle seizoenen, sappige, stoffige, wulpse, stille. hoor je de heremietlijster met zijn waterdruplied, herinner je je huizen en graven waar nu weiden zijn, voel je onder je blote voeten de wakke bosgrond vermengd met naalden, proef je de paddestoelen, zwavelkop vooral, eind april na de eerste warmtegolf en voor de laatste vorst. waar je aankomt, in de late middag, hoop je op een tafel met reuzel en jagerssharing, een honingraat in een mok van klei, broodwodka uit een blikken pot, geserveerd in een wolk van vrouwelijke geuren.

iii.

je levert je over aan het geluk brengende hoefijzer, de wijsheid en de koppigheid van het muildier, de losse draf over het gespleten beton van grenswegen, de reukzin die giften kan onderscheiden. je leert nieuwe talen, de taal van leiendaken, spiegelmeren, leem en schapenkaas, de taal van de kerfstok, de wodkaglazzen, de zigeunerhutten, de dode taal van voorgangers die bij stormweer aan je mouw trekken, en de regelloze taal om in te zwijgen.

iv.

je hebt rib gegeten van het varken dat vanmiddag aan je voeten snoof, eikeljenever en honingthee gedronken met de maaiers, naar de sterren gekeken in het land van de alsem. de klokken zijn jaren geleden stilgevallen. in de resten van gouden kastelen wonen vleermuizen, en kinderen met halve longen baden in het meer. je komt hier nooit vandaan. waar je ook kijkt, overal zie je de zwarte bosschages, de ranken vol giftige druiven, de wervels van dood vee.

het is waar dat je houdt van de armoede, het is waar dat je niet gelooft dat het beter wordt, het is waar dat het puin van het paradijs je meer aantrekt dan het paradijs, het is waar dat de godenzoon je allang niet meer aankijkt vanaf de ikoon die schuin in de hoek van de boerenkeuken hangt. overal waar je kijkt, zie je brokstukken. overal raap je brokken op, schoor je de bouwval met brokken en slaag je er niet in, in geen honderd jaar, glorie te verwerven, de ruïne te herbouwen.

v.

misschien ben je de laatste ooggetuige van een rafelend tijdvak, de laatste bezoeker van het paradijs dat de mens werd afgestaan in vruchtgebruik, de enige die weet waar Europa eindigt of begint en of het wel bestaat, of het klopt wat je ziet, op de stoep van een strandtrap, bij een manshoog colablik, waar schele Ada warme zakoeski verkoopt en roma-kinderen haring schooien, of het klopt dat het hier is, onder deze zon, in dit treurig strijklicht.

het is diep in een oud oud jaar en je beweegt je schrijvende voort. er moet tenminste iemand wakker blijven, iemand moet een schets maken van de opeenvolgende fasen van ontbinding, de stemmen horen uit de openstaande ramen van de keukens, wachten op de binnenplaats, de mest van de schoenen schrapen, pantoffels aanschuiven en een dronk uitbrengen op de schimmen van het Onland.

hier is het land waar je komt

op weg naar de ziel en je weet dat het land zal verdwijnen, dat alles, als je ook maar even wegstijgt, zonder enig spoor vervliedt. blijf staan, loop niet weg, ga de bierschenkerij aan de oever van de Zwarte Zee binnen, drink het warme bier en draai je alsjeblieft niet om, want als Europa ergens eindigt, dan is het hier, in de haastig neergeslagen blik van een kind aan de rand van een ravijn.

en als Europa ergens begint, dan is het evenzeer hier, in de houten dorpen bij het hek van het oerbos dat in de prehistorie het hele continent besloeg, in de begrafenisstoet, tussen de monstransen, op de veemarkt onder glazen luifels, in de kaashoeven en de ovens, in het badhuis langs de dorpsweg, in de herdershutten, in het steengruis van een synagoge, in de slaapkamer van de mooie Adriana.

POËTICALE BIBLIOGRAFIE

i.

De tekst bevat echo's van Anna Achmatova, Czeslaw Milosz en Danièle Sallenave. Hij is ontstaan tijdens reizen door Estland, Letland, Polen, Oekraïne, Rusland en Armenië.

ii.

Ieder woord is een bundel; de betekenis ervan verwijst naar verschillende kanten en is niet gericht op één officieel punt. Als we het woord 'zon' uitspreken, maken we als het ware een enorme reis, waar we zo aan gewend zijn dat we ons slapende voortbewegen. Het verschil tussen poëzie en automatisch taalgebruik ligt hierin dat de poëzie ons midden in het woord wakker schudt. Dan blijkt het woord veel langer te zijn dan we dachten en we herinneren ons dat spreken altijd betekent: onderweg zijn. Poëzie is de ploeg die de tijd zo omwoelt dat de diepe lagen, de zwarte aarde van de tijd boven komt te liggen. *Osip Mandelstam*

iii.

Soms slaagt de dichter erin met behulp van één woord, van één rijm, daar te komen waar nog nooit iemand geweest is, en verder wellicht dan hij zelf zou willen. De dichter schrijft zijn gedicht allereerst omdat dichten een geweldige versneller van het bewustzijn, het denken, de wereldbeschouwing is. Wie deze versnelling eenmaal heeft meegemaakt, moet en zal deze ervaring herhalen, hij raakt afhankelijk van dit proces, zoals hij afhankelijk raakt van verdovende middelen of alcohol. Wie zich in een dergelijke afhankelijkheid van de taal bevindt heet, denk ik, dichter. *Joseph Brodsky*

FRANK DE CRITS

AU PAON ROYAL (BRUSSEL)

geroezemoes in restaurants verschilt in vrij veel dingen van geraas in cafés het is intiem-er je hoort in de verte geluid van kookpotten en andere pannen gedempt zoals het gesprek tus-sen een oudere heer met mooi en discreet engels pak en das en een nog mooiere marok-kaanse jongeling het geluk hangt aan hun ge-barentaal en aan de dauwdruppels van hun gla-zen kir royal hun bewegingen zijn discreet en ingehouden tot ineens simpelweg de ene hand de andere hand beroert en de vier ogen één wor-den de menukaart breekt dit mooie ogenblik in één stuk schrik en toch weer geluk iemand merkte niets terwijl genegenheid augustus is dus vol-zomer en voor anderen herfst en lente in geroe-zemoes van restaurants

DOMOOR IN MARSEILLE (13.7.2003)

domoor was hij geweest. nu niet meer. met zijn rechter-oor lag hij s' nachts op zijn rechterarm, in de holte hoorde hij de zee en de snelweg. de zee hoorde hij niet meer in de vieux port van marseille . de autoroute nord a 7 voelde hij aan de place de strassbourg verborgen. toen hij dit schreef en in zijn broekzak tastte naar een zakdoek, voelde hij een turkooizen waspeld,wierp die op zijn schrijftafel en mompelde:"domoor." domoor was hij altijd geweest in zijn leven toch."kalfje," zei zijn zoon,"jouw oriëntatievermogen in steden gaat altijd de verkeerde kant uit!"we stapten uit hotel kyriad, je zei:"we gaan rechts naar de cannebière" en ik zei:"links ligt de weg van de zeeldraaiers de koordenslagers de touwwringers de ca-nébéroad, cannabisweg." "cannabis" orakelde zijn zoon, daarmee begon jotie t'hoofd domoor in oudenaarde hoe!

Tapijtreiniging met diepte- werking

FRANK DE CRITS

ODE AAN DE LINKERHAND

linkerhand als vlinder trillend in de wind
van de kamer de koorts de alcohol de spanning
verkeerde hand andersom schrijven zweepje
om het te verleren het racisme voor de links-
handige de loensen aan de macht de revolutie
van de schelen zo schrijf je geen brief geen gedicht
zo krijg je geen betrekking tenzij het centraal
comité links is en de treinen rijden links zoals
de mollen links graven met pootjes verkeerd vooruit
de polshorloge draag en draai je links het juiste uur
om de tijd te zien die omgekeerd evenredig juist is
en ik rook links met mijn linkse wijsvinger
strijk ik streel ik over je bovenste lip verliefd

GESTOLEN HANDSCHRIFT

in een beruchte kroeg werd zijn handschrift gestolen twee dieven uit een
ver land gingen met 52 prozagedichten aan de haal hij haalde vergenoegd
adem en zuchtte kort opgelucht dat al zijn werk voor niets en dieven was
jarenlang had hij duizend gedichten voor niets geschreven en eindelijk had
hij twee lezers gevonden enkele straten verder ploften die lezers na hun
diefstal en vlucht op een bank neer grabbelden in zijn dichterstas wierpen
de waardevolle voorwerpen weg en bewaarden de honderd vellen papier
door hem volgekrabbeld ze begonnen koortsachtig de letters te ontcijferen
en een wereld ging voor hen open alle registers van het poëtisch proza
waren aanwezig alle denkbare en ondenkbare onderwerpen waren behan-
deld ze amuseerden zich zot en verslonden zijn verzen in hun ver afgelegen
land gevluht verzochten ze een lezer-dief alles te vertalen en uit te geven
het boek : mort subite sudden death werd een immens succes

later toen hij in dat ver land in het station aankwam op doorreis naar
een buurland werd hij door een horde meisjes herkend zij smeekten om
een handtekening op hun exemplaar hij had per ongeluk in het gestolen
handschrift een zelfportret met potlood getekend

**Etienne Mangé
mange Marie
Thomas**

JEAN-MARIE DE SMET

DE PLANEET KINDSHEID

De planeet Kindsheid wentelt om zijn as en zuigt ons onverbiddelijk mee in de tijd. Vroeger dachten wij dat de tijd te traag voort kroop. Maar we beseften nog niet dat die traagheid al de vaart had van een hemellichaam. Later begrepen wij niet waarom wij die tijd niet hadden willen rekken, zolang mogelijk, desnoods tot het einde der tijden. Want op een dag komt er plots een einde aan.

Voor mij was het de dag dat iemand verdween. Iemand begon te stappen, rechtdoor alsof hij op een vooraf uitgekiend doel afstapte, zonder omkijken en zonder maar één keer zijn pas te vertragen. Hij stapte naar het einde der tijden, dacht ik. Ik bleef maar kijken tot hij een klein stipje was, het stipje dat voor eeuwig een plaats had gevonden aan het uitspansel.

IK IS EEN ANDER

We liepen samen langs het water en zochten naar woorden die ons leven zouden samenvatten, die zouden zeggen hoe het is liefde te voelen dat ouderwetse gevoel dat enkel nog in boeken leeft, of in films uit de jaren dertig en af en toe in een hopeloos gedicht.

Ze zei: laten we een paar woorden schrappen of gewoon vergeten, dat is beter. Het was alsof ze stukken van mijn lichaam wou afhakken, ten minste de delen waarvan ze zei dat ze niet meer functioneerden.

Ze zei: er is te veel schaduw, laten we in de zon lopen. Maar er was nergens een sprankje zon te bekennen, er was alleen het licht van een ouderwetse lantaarn.

Ze beweerde dat het de zon was die zich had verkleed en die niet wou dat we haar zouden herkennen.

We probeerden ons te herinneren wat we vergeten waren. Beelden op ons netvlies, vingerafdrukken op onze ziel. Vergeten is een rustgevend gevoel, zei ze. Kom, laten we alles vergeten.

En toen achter in de tuin, terwijl ze lag te wentelen in een bed van dode bladeren,

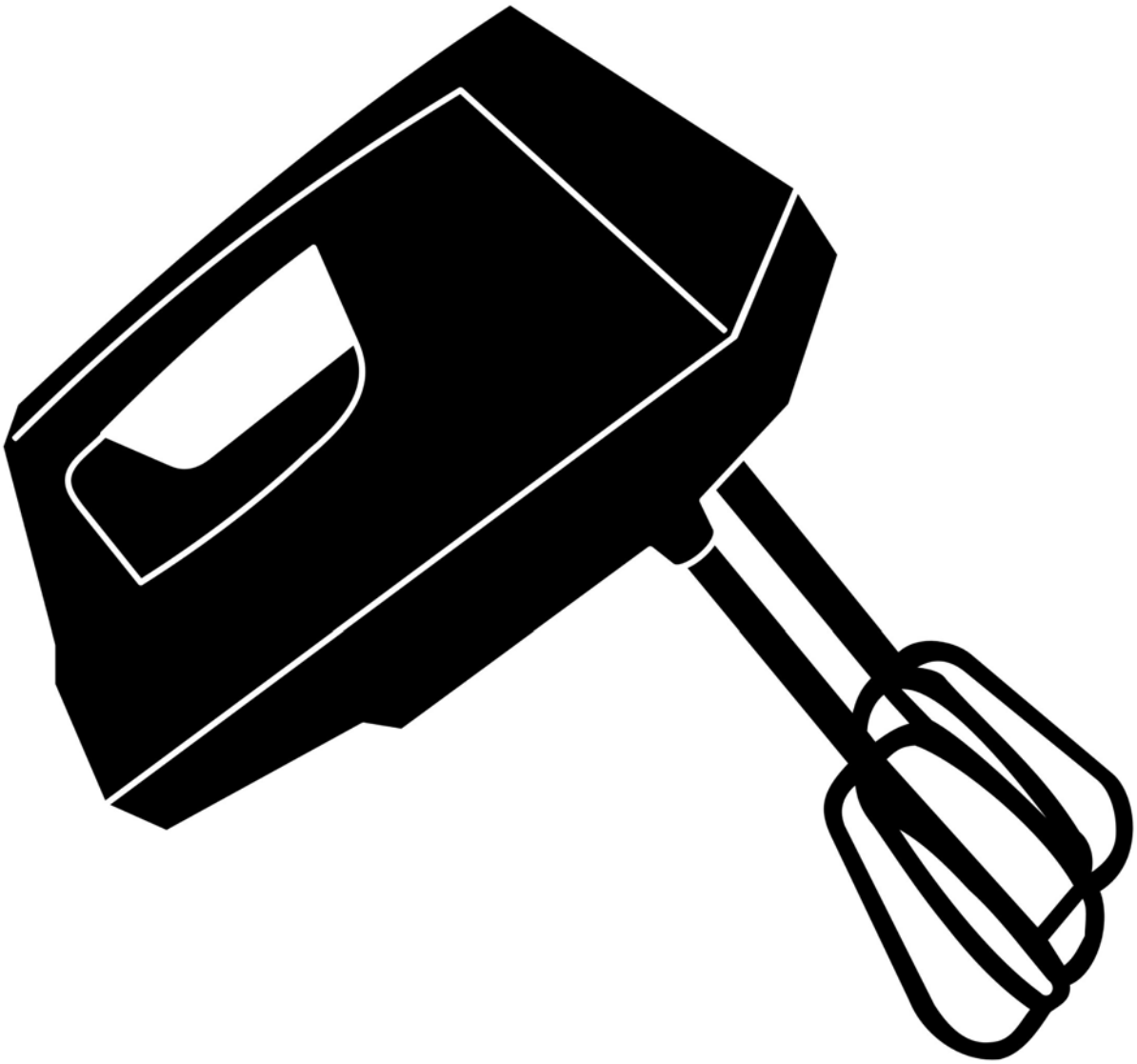
haar ogen samengeknepen zoals op de mooiste foto die ik ooit van haar maakte - de foto van haar radeloze verliefdheid.

Toen zei ze terwijl ze al een jaar niet meer gesproken had, een jaar dat ze zichzelf in een te kleine cel had opgesloten en dat ze haar pijn op de muren had geschilderd. Pijn in de vorm van een allang gestorven kind zonder ogen zonder armpjes.

Een kind is een gebalsemde wonde, zei ze

Ze stak haar armen in de lucht, alsof ze haar pijn weggooidde - hup, alles weg. Al het geluk van de voorbije jaren viel uit elkaar als een verteerde mummie.

Ze zei: ik is een ander.



**Einstein, Mittel-
heim, Rammstein
Guggenheim.**

JEAN-MARIE DE SMET

HET SNEEUWT IN DE KAMER

Het sneeuwt in de kamer. Een man komt naar binnen. Beste stoelen en tafels, zegt hij. Hij heeft een reiskoffer bij zich. Hij draagt een masker.

Een vrouw die bij het raam zit vraagt : kan hij horen wat we tegen elkaar zeggen ?

Hij, dat ben ik. Maar wie ben ik ?

Ik vraag wie ik ben, maar niemand antwoordt.

Het blijft maar sneeuwen in de kamer. De man raakt helemaal ondergesneeuwd. Hij opent de deur en laat de blauwe lucht naar binnen.

De kamer wordt een landschap vol grijzen en met hier en daar een toefje groen, de vage contouren van een kerk, of een kasteel.

De vrouw aan het raam wist de sneeuw van mijn voorhoofd, mijn ogen, mijn handen. Ze fluistert iets in mijn oor, zoete woorden.

Wie ben ik, vraag ik. Ze antwoordt niet.

In welke kamer ben ik ? Als ik weet in welke kamer ik ben, dan weet ik wie ik ben. Kamers zeggen wie je bent. Kamers hebben een ziel, kamers hebben ogen en handen en een zeer gevoelige huid.

Ik weet wie ik ben als ik de sneeuw op mijn huid voel.

MOEË WANDELAAR

Eens was ik een moeë wandelaar en met te grote stappen ging ik de wereld in. Te grote stappen in een te trage tijd. En ik zag de meisjes in weemoed verbloeien. En ik zag hoe zij de zomer bij elkaar harkten. En ik hoorde hun stille kreten. En ik luisterde naar het krassend geluid van de hark in de afgestorven bladeren. En ik zag hoe vermoeid zij zich aan mij probeerden op te trekken en hoe zij giehielden van onbewuste pijn.

Dit schilderij, dacht ik, is het treurigste wat ik ooit voelde. Deze geluiden geurden als een vroeger bos, deze geuren waren beter dan kleuren, deze kleuren legden zich als watten om mijn ziel.

En ik wist, woorden zijn niet armer dan geuren en kleuren.

En ik wandelde weg uit het drama waarin deze figuren een rol speelden gedurende een ogenblik van volkomen onbeweeglijkheid.

ALAIN DELMOTTE

DE BANGERIKEN

Bewonder in de bangeriken hun brede kijk! Zij weten: achter elk gebaar, achter elke hoek schuilt gevaar!

Vrezen: het is het beste, het minst geveinsde wat bangeriken van elkaar hebben geleerd.

De buren, de voorbijgangers, het slechte weer, de donder, de bliksem, het uitdijen van het heelal - in alles poseert potentieel, in elk loert de boef, de ploert.

Met boze blikken gewapend, hun kleingeld stevig omklemd, wagen ze zich overdag wel eens op straat: bewonder dan in de bangeriken hun broze moed.

Met een resem verzekeringen binden zij de strijd aan tegen het onberekenbare. Ze leven op de toppen van de tenen.

Ze sparen. Met de daver op het lijf voor de tijd.

Collusies zijn hun liefdes.

Klappertanden, achterdocht en gebrek aan lef verhieven ze tot iets artistieks. Tot een zeldzame hoogte. Ze verdienen er een decoratie voor. Een pensioen. En van de dichter een pak slaag.

Zwarte bladzijden aan geschiedenissen: een heksenjacht, een pogrom, een lijkenhoop.

Kijk uit! Het zijn altijd tijdgenoten.

JUST

0496-250

Prak
aan

IUR

FRONTAAL ZEEZICHT APPARTEMENT 2 SLAAPKAMERS

Prijs : 110.000 € (laatste appartementen)

Tel. 058/52.46.89 • Fax 058/51.93.00

BUI
TE

ijk:
TV,
Hertst-
14 d.,
3

0209300044

10030

'n te Oostduinker-
badk, kkn,
en 1 m
dom in

ENGREUX tus. LAROCHE-HOUFFALIZE:
Vakantieverblijf 4 tot 18 pers. Alle comfort,
vlakbij meer

Gere
zi

**Kung-fu, ping-
pong, gangbang
big bang.**

ALAIN DELMOTTE

WAT VOLGT NA HET GEDICHT

I.

Je ordent je papieren, verscheurt het kladwerk van wat is geweest, nu zeker nooit meer zal zijn en nooit meer zeker zal zijn:

op één gedicht na

dat noch reden noch grond van bestaan meer geeft - terwijl het er toch wel redelijkerwijs staat en zich goed wil voelen in zijn vorm, zijn vel van woorden.

Onpeilbaar in zijn mensentaal moet het voldoen, moet het volstaan.

2.

Je opent het raam en je hoopt en je hoort dat

... ergens een vliegtuig opstijgt, zelfzeker van zijn beste bestemming, trefzeker en doeltreffend in zijn mechaniek van menselijk bedenksel, dat het gedicht dat daarnet geschreven werd en dat geschreven moest worden, dat het gedicht dat zal volgen op het gedicht van daarnet, verzwakt en verstomt en verstikt en al zijn ongeschreven werkelijkheid in het onmondige verliest...

3.

Wat volgt na het gedicht? Een blijvende, beklemmende onwaarschijnlijkheid? Het ongehoorde, al het nodige om een gedicht te blijven schrijven? En het lukt niet tot zolang je het niet schrijft.

HÉLÈNE GELÈNS

HET RUIMTELIJK GEHEUGEN VAN MUIZEN

Gedurende de vijf werkdagen van één week zwommen de muizen zes maal per dag in een zwembak met troebel water. Onder het ondoorzichtig wateroppervlak lag een uitrustpunt verborgen. De muizen dienden te leren waar.

Een x-aantal muizen lieten wij oefenen op het moment dat hun nieuwe hersencellen een week oud waren. Andere muizen twee, vier, zes of acht weken later. In week elf lieten we de muizen nogmaals zwemmen. Zo controleerden we of ze zich nog herinnerden wat ze hadden geleerd. Daarna braken we de muizen de nek.

Onderzoekers ontdekken dat nieuwgevormde hersencellen een rol spelen bij het ruimtelijk geheugen van muizen.

Wat ik mij begon af te vragen: is dit een luie muis of een slimme? Een zwemlustige of een domme? Leert een luie muis even snel als een zwemlustige of juist sneller? Misschien ontwijken zwemlustige muizen met opzet het uitrustpunt en schat ik hun ruimtelijk geheugen ten onrechte laag in.

De vraag is natuurlijk niet: waarom leren tot de dood? Want zelfs de stokoude Cubaanse dictator die zich wegens zijn zwak gestel al een jaar niet in het openbaar vertoont, laat weten blij te zijn dat hij nu veel tijd heeft om te studeren.



**Hey Nina! ikke knappe
kunstenaar van Gent!
0032479482443!!**

PETER GHYSSAERT

PROMENADE

Loop even uit je dood weg, naar me toe, dat is een kleine wandeling; niemand zal je tegenhouden. De weg kronkelt en is vriendelijk, in het bos groeien eiken en beuken en ook ziekelijk dunne berken, maar ze zijn allemaal van ijs, en door hun kruinen zie je schemerende nesten die ook van ijs zijn, en een koude vogelzang daalt neer op de stilstaande rivier - steek je spaan maar in het water, zorgvuldig varen cirkels wijder wordend weg van de gedachte die jij zonet gedacht hebt: een bron, een monding en geen verloop.

Maar dat alles hoeft jij niet te zien, niet te beschrijven, laat staan lief te hebben. Draag het woord waaronder je adem schuilt en struikelt, ik neem het van je over, straks, ergens langs de weg met zijn seniele goud, zijn glanzende heesters die voor altijd uit hun nacht zijn teruggekeerd. En wees niet bang. En haast je niet. Loop even naar me toe.

KOENRAAD GOUDESEUNE

BRIEF UIT SPANJE

Van het midden van de zomer en van planten die zich met weinig water in de gangen voeden, heb ik geen last. Vreemdelingen aan de balie spreken vloeiend Vlaams en de lobby is fanatiek in de was gezet. In de nabijgelegen stad is alleen het water veilig en schaars. Men heeft het over bosbranden en over stieren en 's avonds keert er steevast een flamengobandje huiswaarts zonder fooi. Mijn kamer geeft uit op een steegje en dat steegje op een parking voor touringcars. Gisteren vond ik er het wegstervend deuntje van een ijskroomkar in mijn eentje uit. Iemand vroeg me erg beleefd of ik hier voor de nieuwe gevangenis ben. Al het hotelpapier in één klap aan het huilen, kun je rekenen.

BRIEF UIT MADURODAM

Bij het reiken naar bladeren worden giraffen bijgestaan. Aan het postsorteercentrum, dat immense gebouw, staan dinky-toys. In pornoprenten zijn de mannen stuk voor stuk klein doch sympathiek geschapen. Aan het zwerk valt van de beren nog net de Grote waar te nemen. In allerhande kerkjes, kathedraaltjes en basiliekjes wordt God in miniaturen als een microscoop voorgesteld waaronder mensen om genade piepen. 's Zondags gaat de Madurodammer met familie en vrienden op een speldenpunt uitgebreid zitten picknicken. Minigolf is raar genoeg maar godzijdank bij wet verboden. Met Pasen vindt het kind tussen bonsaistruiken duiveneitjes. Alexander de Grote zit op een pony fier te wezen. In plaats van muggen wordt men hier 's nachts geplaagd door monniksgieren. Bij eb komt er van het strand welgeteld één zandkorrel vrij. Maar ik wou je nog dit over de liefde zeggen. Ook hier schrijft men gedichten. Aan grote gevoelens geen gebrek en de stadsdichter is, zoals elders, een omhooggevalen dwerg.

BRIEF UIT IEPER

We kunnen rusten, maar we zijn niet veilig. Ik wist al langer dat we dat nooit zijn, veilig bedoel ik, maar de laatste tijd weet ik dat alsmaar beter. Ook mijn maten. Het enige wat we kunnen doen is proberen onze wapens zo goed mogelijk vast te houden, en geloof me, dat doen we, maar er zijn niet zoveel manieren waarop je een wapen goed kan vasthouden. Eén slechts en die kennen we uitstekend. Mijn bajonet is zo scherp als een spiegel, ik scheer me drie keer in de week. De sterren zijn erg mooi 's nachts. Alleen al om de sterren wil je niet worden neergeschoten. Sinds mijn verjaardag heb ik mijn gasmasker nog niet moeten gebruiken. De fabrieken waar ze die bommen maken is gebombardeerd. Niet de onze. Misschien kan ik er na de oorlog werken?

BRIEF UIT LOURDES

Ga nooit naar Lourdes als je niet kan schrijven! 's Nachts drink ik rode wijn en lees ik poëzierecensies. Het brengt allemaal geen zoden aan de dijk, ik weet het, maar ik kan niet slapen in dit oord als ik niet gedronken heb, als ik niet gelezen heb hoe het beter kan, anders, waar het mijn poëzie aan schort. Overdag is geen enkel café gesloten en toch wordt er hier nauwelijks gedronken. Nonnen, paters, gehandicapten en ontstellend veel bejaarden. En bij de grot lees ik dankbetuigingen aan de maagd. Als een vrouw die haar ruggengraat heeft gebroken en weer leert lopen, zo schrijf ik. Relativerend, revaliderend. Het mirakel, o ik haat dat woord, is dat ik schrijf, hoe krukkig ook. Maar nogmaals, ga nooit naar Lourdes. En kom mij hier svp als de sodemieter halen.

HANS GROENEWEGEN

ZEEDRIFT, VLONDERS

I.

woorddier in oorschelp. zesmaal heeft het nauwelijks tijd lucht te zeven. deint een dag vergeefs heen en weer. berustend ademt het een nacht uit. windgolf. geschonken bedenken. gestreken vleugels. dient de bezinking. hij zei niets. zij zei alsdat zijzee en hijzee een stroming gemeen hebben. kon toch op geen enkele schaal een zuivere toon vinden. zeetje, zee of meer, het zij verbitterd gezegd, overal waaieren haarscheuren door het water. windhaan onderwijl, doof voor het kokkelen, zoekt de ziel van glas in een zandstorm, de siliciumcode. tegen uitdroging snoeit de valse tong de wondroos. een handvol ingevallen vruchtbeginselen, voor de waterhoenders, schuimend in de rietkraag. een scheermes strijkstok voor de onnozele hals. geen wanklank te horen. op de lippen van het parelmoer een snoer van onbedorven speekselbellen. die 's nachts opblazen tot ze wegdrijven en verwaaien met het melkwegschuim. ruisen vergelijken. van wijn het ruisen in het glas met het ruisen van witte wijn in de fluit. als dat de gelijkenis kon zijn van het onvergelykbare ruisen van een mui en het ruisen van een draaikolk in een breedste riviermonding. vliegt de zevende dag over de wijde wateren radeloos tussen de zeilen door.

2.

zie de man zijn eerste oester eten die tevens zijn laatste is.

wie ghl hebben hebben de letter niet nodig.

zie de man zoekt in de schappen naar sabeltandtijgernagelpoeder voor de nacht.

wie ghl hebben hebben de letter niet nodig.

zie de man eet de laatste vis van zijn soort. zie de man die de laatste dodo doodde, hij is dood. zie de man die een parasolmier vertrapt.

wie ghl hebben hebben de letter niet nodig.

zie de man die kan kiezen tussen een vrije wil en een lotsbestemming. zie de man, hij kan niet kiezen. de man kan niet lezen, het lust hem niet.

wie ghl hebben hebben de letter niet nodig.

zie de man, hij kiest voor de maan. hij zal in de springvloed blijven staan zolang hij kan blijven staan als ze over hem spoelt.

3.

trekt het mes uit het lichaam aan de voeten op de planken. veegt het lemmet niet af. draait het mes gedurig in de hand rond, tastend, tot de snede dwars staat op het koord boven het hoofd. kerft. kerft. hoofd knikt, kin schuin naar rechts op de borst. snijdt de knieën los, de linkerhand, reikt naar achter tussen de schouderbladen. het gelede lichaam richt zich niet op, zijgt met kleine schokken over de gewrichten ineen, hangt aan die ene arm nog. hij. aan het laatste koordje. als wuivend, van het eertijds tussen speler en publiek overeengekomen vlot, naar de lege zee, de volle zaal. dat nooit. mes moet van vuist naar tussen duim en vingers. en dan de pols buigen, het lemmet haaks wrikken op het koord waarmee zijn hand bestuurd werd en dat uit de aard der zwaartekracht strak staat. dit is geen greep. dit is gegrepen zijn. heroïsche figuur, in handen van zijn willen. wat beschikt hij over een polsgewricht waarover hij beschikt. zijn polsgewricht dat kerft. dat kerft. dat kerft met kleine kerfjes aan het koord van zijn ketening. zijn arm zal vallen, het mes als steun steken in het hout. hij zal opstaan, de losse koordeinden van zijn lichaam snijden. hij zal rusteloos op de planken rondgaan, mosselen losscheuren en openwrikken met het mes, tot zich een kust aandient. hij zal zijn mes de lege zaal, de hoge zee in werpen. wie het plonzen hoort.

VOORSTELLING

Als je je voorstelt hoe je wit geschminkt wit gekleed wit bestoven zodat elke stap lichtjes wit wolkt uit de kleedkamer door de nooduitgang Als je je voorstelt hoe je zoals het publiek langs de hoge spiegels met de gesneden lijsten door de hal door de openstaande deuren door het gangpad Als je je voorstelt dat je naar het verduisterde toneel loopt Zie je dat de hel verlichte zaal leeg is Je weet dat het een voorstelling is Toch neem je niet de tijd of moeite om er mensen in te laten lopen Je schrijdt verstuivend voort Over het schuin naar beneden verlopend gangpad Langs de rijen dichtgeklapte stoelen Je walgt van deze dofrode tandenloze bekken Omhoog gestulpt naar de verblindende zoldering In een besluiteloze bedde Het ergert je dat de vloer met droog vlees bekleed is De murmeling uit je eigen mond een lamento dat niet ophoudt als je grimmig je lippen opeen klemt Je tanden in je tong zet Terwijl je verder afdaalt schiet je een droom te binnen Je sprong van een toneel in een verlaten zaal Met het stanleymes in je hand begon je met chirurgische precisie stoel voor stoel voor stoel open te kerven Door de pluche bekleding naar het droge stro dat je zorgvuldig wegsneed rond de springveren Stoel voor stoel Een nacht lang Een gat in de ochtend dromend Je probeert je te herinneren om de hoeveel stoelen je met je scheurende duimnagels het heft openschroefde om het bot geworden mesje om te draaien of om er een nieuw mes in te doen dat je met de van de veren bloedende handen en polsen uit een binnenzak van je rok opdiepte Je weet alleen nog de bewegingen op te halen En hoe je bij elke stoel voor je zag hoe je als je de laatste bewerkt zou hebben met je laatste mesje de zachte rode loper gebukt rennend van beneden naar boven in een snede openhaalde En je ziet jezelf daarna het taaie wolpluis uit het ruwe vlechtwerk van de mat rukken Als je je voorstelt hoe je je op het duistere toneel hijst zie je in een flits onder je oksel door een in rood gestoken vrouw prevelend over een tekstboek gebogen Maar als je je in je opstaan naar haar wilt omdraaien verspringt het hele helle licht van de zaal naar de bühne Je zou in het donkere gat niets zien Dus richt je je blik naar de wriemelende massa witte gestalten voor je Stirb für sie Lispelen ze als je op ze af schuift Het ergert je dat het je ontglipt is Dat je het je weer alleen in het Duits kunt voorstellen Zo kun je voorspellen dat je aan het eind weer nergens bent En alles van voren af aan kunt beginnen Ich habe einen fehler begangen Fluister ik Om opnieuw in de kleedkamer te kunnen beginnen Mij uit te kleden In het koude bad te liggen Tegen mijn linker tepel een ijsklontje te zien smelten Mij droog te wrijven met de ruwe handdoek Mijn tintelende huid wit te schminken Mijn lippen Mijn oogleden Zorgvuldig Mijn hals Mijn nek Mijn oren Mij naakt in de witte overall te steken Met ingehouden

adem de ruime witte laarzen De witleren handschoenen aan te trekken Uit te ademen De klink in mijn hand Uit de kleedkamer Door de andere nooduitgang die eigenlijk de artiesteningang is te gaan Buitenom door de vrieskou Langs de gesloten kassa's De verlaten vestiaire De marmeren trap op Over zijn zachte rode loper Langs de al uitgestorven foyer In een blik opzij zien dat bij elke stap een wolkje wit stof als de witte adem buiten uit mijn mond uit mijn overall komt Naar de openslaande deuren waar de ouvreuse mij vriendelijk toeknikt als ik haar zeg Deze keer zal het wel gaan Ja Ik spreek als eerste deze keer Dan gaat het vanzelf verder De zaal in Geconcentreerd hijs ik mij omhoog De witte figuren krioelen om mij heen Nemen mij in zich op Wijzen op mij Du bist der fehler Ich bin ein mensch Was ist das Je zegt niets Je dringt Je wurmt je naar de rand van het toneel Vergeefs Je weg terug is afgesneden Elke beweging die je tegen haar bewegen in maakt ebt weg in de murmelende massa Je komt alleen van je plaats als meegeeft Dus fluister je de duitse stem na die je voorprevelt als in een liturgie Je was in duizend eerdere scènes in een dergelijke positie Je herkent de stem zelfs Tevergeefs probeer je je een naam een gezicht te binnen te brengen De stem geeft je een naam die je verwerpt Zo laat je je niet afschepen Je wilt de stem zien Het gezicht Je wilt terug door de menigte die tegen je in vloeit Je door het midden naar achter spoelt Bij de stem vandaan die je niet meer hoort nu je ernaar roept En als je je op de bodem werpt En als je tussen de wriemelende laarzen geen grip krijgt En als je je vingers onder de harde zolen vandaan trekt En als je je in je angst je handschoenen uitrukt En als je je aan dat woord ophijst En als je in het leer klauwt En als je je vastbijt in wat er tussen je tanden komt En als je je in je tong bijt En als je schreeuwt En op je rug valt En je ogen openspert En zie je boven je in de hemel het toneeldak de spiegel Jezelf op je rug liggen Jezelf aanstaren Je nagels diep in het vlees van het gezicht alleen oneindig vermenigvuldigd op de spiegelende bodem van de kubus die de bühne is En zie je dat En hoor je je schreeuw ondanks de duizenden dicht geklemde monden in de grimmige gezichten En je ruikt aarde Ruikt zweet Ruikt kruit Ruikt lood En je ruikt bloed En je proeft het in de grond in je mond Waar je op kauwt Dat je uitspuugt Dat in golfjes uit je buik opwelt Dat je uitspuugt Waar je op kauwt En als je opstaat sta je duizenden malen op Onder je Boven je Naast je Links naast je Rechts voor je In de achterwand Waar je op af loopt Waar je op spuugt Die op jou spuugt Waarop je namen schrijft Met je vinger Die met bloed op elk van jou namen schrijft En je rent van wand naar wand naar wand Je kunt niet buitenom De bühne is de kubus De zaal is de nacht waarin de laatste ruimte neerruist De zaal is zwart kabbelend water waarover grommen Je slaat met je vuisten je hoofd op de wanden in Je wilt door een gat in het glas Je wilt naar achter Je wilt

naar de kleedkamer Waar je achteroverleunend in een van de stoelen je iets nieuws kunt voorstellen Een meer op een windstille dag in een zomer ooit Dobberend In een bootje drijvend Zonder richting Zonder doel Het lege meer zo blauw als de lucht erboven waarin niets te zien is Geen wolk Geen vogel Geen insect Met de armen onder het hoofd In een dag zonder geur Zonder engel Zonder geluid Of voorover Over de bootrand Peurend met een dunne tak in het zo donkere doorzichtige water Waarin niets is als het heldere water Zo groen als de verwilderde weiden aan haar oevers En het beeld van een boot die door wollegras en biezen vaart In dat water glijden als in nauwsluitende lucht Zonder het te beroeren Op zijn eigen schommeling drijft de boot af Zwemmen zonder iets in beweging te brengen Zonder golving Zonder rimpeling Verdwijnen uit het eigen zicht Uit het eigen denkbeeld Achter de gesloten ogen Je komt er niet door Je slaat Alleen sterren en scherven in het glas Met elke klap breek je je duizendvoudig En als je je niet meer herkent in de gebroken spiegels die zichzelf binnenste buiten blijven keren En je eindeloos in een raat van ruimtes blijven verstrooien Herinner je je dat jij zelf dit beeld ergens in jezelf bent begonnen Dat het zich ooit zelf in jou zichtbaar begon te maken Dat jij het ontworpen had omdat het jou ontwierp Met het oog op iets dat voor je stond Dat je voorstond Dat je voor ogen stond Dat jouw visie was Een visioen Vanwaar je lijnen trok Dat jou vandaar aan lijnen voorttrok Dat jou voor ogen had Dat jou in het vizier kreeg Dat jou in het snotje had Dat jij in de gaten kreeg En in je herinnering ga je terug naar het begin van het beeld De herinnering gaat terug in het beeld Naar iets dat buiten jou begonnen was Snachts begon je ineens te dromen Snachts begon het je ineens te dromen In je herinnering begon iets je te ontbreken Je herinnerde je ineens dat het je onderbrak Je begon het te zoeken Het zocht je altijd al alsof je het verloren was Was het je alsof het je verloren was Was het er ooit geweest Jij bent er niet bij geweest Jij bent niets geweest Het zou er nooit geweest kunnen zijn Maar je herinnerde je een leegte Er was iets gezegd dat je niet verstond Er was iets verstomd Ingespannen luisterde je Aangelijnd Je herinnert je dat je je geluiden herinnerde die niet van elkaar waren te onderscheiden Niet tot elkaar waren te herleiden Eenmalige melodieën die gewelven ontwierpen As Wateren Zerken Implosies En je herinnert je namen die je hier herkent in het spiegelschrift op je voorhoofd Je wist je voorhoofd af De namen zijn niet weg te vegen Op elk voorhoofd In elke scherf In elke spiegel Een andere onuitwisbare naam Waar je je niet bij neerlegt Je krabt de namen weg Met je nagels die nieuwe namen in je gezicht krassen Je loopt op de achterwand toe die op jou toekomt En terwijl jij namen weglijkt die zich in je tong snijden Schuift de wand jou op de duistere zaal toe Je likt Je kijkt over je schouder Wie gezien wordt is

blind Wissend likkend duw je Likkend duwend wis je met het bloedschrift
van je tong Onverstoorbaar wordt je doorgeschoven Je zet je schrap Je veegt
Je wordt weggevaagd van de bühne Door het glas heen ontwaar je een vol
huis Duizend witte gestalten die je met open mond aanstaren Hij staat Hij
staat daar Ziet toe Ziet toe dat hij niet valle Ziet toe dat hij niet valle voor
onze tijd Hij ziet Hij ziet nu in Zijn gezicht verheldert Zijn gezicht klaart
op Hij verklaart Hij geeft een verklaring Hij legt een verklaring af Hij
verklaart zich schuldig Bij voorbaat Dat spreekt Dat spreekt vanzelf Het
spreekt hem af Bestraffend toe Hem uit Het spreekt hem aan dat hij de
ander is Het spreekt hem aan dat hij de ander is die hij schuldig verklaarde
Hij verraadt zijn schuld Hij verraadt wie hij schuldig verklaarde Hij legt
een verklaring af Hij geeft verbanden aan Hij geeft zich aan Hij geeft
iemand aan Hij geeft iemand een naam Hij noemt zichzelf bij name
Ongedierte noemde hij die hij uitroeide Maar dat sprak vanzelf Hij heeft
gelijk De verrader Sprekend zijn vader Ik spreek hem Ik spreek hem nader
Jullie zouden mij uit kunnen spreken Ik heb overwogen te lachen Het
schateren van onderuit laten schallen Me overgeven aan de slappe lach Die
alle vlees in wervelend water transformeert Drink Drink Drink Dronken
van mijn satanisch lachen weet ik ineens dat onder alle uitgewrongen
woorden grinniken giechelen lachen gieren brullen is Proestend stel ik
mij voor wie ik zijn zal als hij is uitgesproken Hij staat Hij staat mij nader
dan ik mij en jij Nader nog Hij staat Ziet toe Jullie zien is horen vergaan
Het gras in zijn hoofd Hij rukt het zorgvuldig uit Opdat het groen blijft Hij
kerft zich vrij tot de kern Het pleit beslist voor hem Het pleit hem vrij Laat
hem nu maar Laat hem nu maar vallen Laat hem zich nu maar laten vallen
Als je je omdraait staren ze zich over je schouders aan De achterwaartse
greep onder je overall Je breekt je vleugels af Je scheurt ze uit elkaar Pas in
deze wervelende witte verenmassa je vlerken zichtbaar Het kaalgeplukt
vlechtwerk van pezen en knoken smijt je het publiek in Je kunt je niet
voorstellen dat men voor zoiets klap De zaal blijft dan ook doodstil als het
applaus aanzwelt En als de wand je van de rand stoot En je door het stof de
zaal in tuimelt die in hel licht staat En in je hand voel je Voor je het vergeet
Voor ik het vergeet Voel ik als ik door het stof de zaal in spring in mijn
hand het slagmes Wie ziet is onzichtbaar

LUCAS HIRSCH

BRIEF AAN PAULA

Vanwege het portret dat boven de bank hangt bij mijn tante ben ik bekend met uw gezicht. Hoe lang hebt u stil gezeten? Had u wel zin? Ik zou er geen tijd voor kunnen vinden.

Ondertussen mogen in Duitsland jongetjes weer Adolf heten. Mijn zus heet Eva. Een naam is blijkbaar aan slijtage onderhevig. Tijden veranderen. Ik voel me een achterblijver bij de mensen van deze eeuw. Vandaar dit schrijven aan u. Hoe was de maatschappelijke orde van uw tijd ingedeeld? In een goede en slecht zoals de onze? Ik las dat u 54 was en moeder, ik ben 31 en wees van u, verward, zoals bij Beatrice; Auschwitz, *Date of Death* 1944.

Uw blik op het portret stuurs, nurks, wellicht vooruitziend. Wist u wat er komen zou of had het die dag misschien geregend? Uw haar was in de war gewaaid en uw rokken klam geregend. Wat zat er in de lucht die dag? Wat in u dat ik terug kan zien op het canvasdoek? Was de *Endlösung* als een boze vogel uit een bui komen vallen? Was het uitgesproken door oude mannen op hoeken van straten? Ik had het ook nooit geloofd als ik het nu zou horen. U waarschijnlijk ook niet toen uw werd geschilderd. Was u blank in uw gedachten die dag?

Waren we nu bij elkaar geweest, dan zouden we de wereld herbenoemen. Alles op kleur indelen, jongensnamen afwegen, misschien zelfs oplossen in elkaar. "Je bent zelf een portret", had je waarschijnlijk tegen me gezegd, of een *Schießbube Figur* zoals mijn opa. Het zit in het bloed denk ik, het Duitse in de tronies. Het maakt mijn vader springerig. Iedere keer als hij naar u kijkt dan regent het in zijn hoofd. Eerst begreep ik het niet, nu wel. Het ligt aan het weer. Als er neerslag wordt voorspeld, wordt vader onrustig, dan wenst hij te schuilen voor het mannetje en de grote vogel uit de zwarte hemel. Hij kan altijd bij me schuilen. Wel zou hij moeten uitvinden waar de regen vandaan komt en waarom het valt. Uw portret hebben we verhangen. Het heeft een plek gekregen.

BRIEF AAN BEATRICE

Beatrice, ik las net dat je 22 was. Ik ben nu 31 en niet veel wijzer. Je zou nu 85 zijn, een mooie leeftijd en vader niet in lichterlaaie. Mijn oom, die je nooit hebt leren kennen, verwees me naar je bestaan, vandaar dit schrijven lieve Beatrice. We zijn een zoektocht begonnen.

We stuitten daarbij op een woord dat rond mijn hoofd blijft zingen, me bejaagt als ik met mijn ogen dicht bedenk hoe die bewuste dag eruit heeft moeten zien. We lezen de papieren. Dat is tot wat je bent verworden. Een aantal data. Een naam, en een woord dat bijt; *Perished. Transport 32 from Drancy to Auschwitz on 14/09/1942*. Wat betekent dit voor jou? Ben je verrast door deze beknopte omschrijving die je korte leven weergeeft? Of ben je wel blij dat er niet zo veel woorden zijn vuilgemaakt aan de moord die op je is gepleegd. Voor mij is het een nette manier om te zeggen dat je dood bent en ik het onmogelijk acht je te verplaatsen.

Beatrice, ik hoop dat je het niet erg vindt, *aber ich brauche Antworte* om mijn vader's onrust te sussen. Ik had ze je liever persoonlijk gesteld. Wat voor weer was het die september dag? We hebben hier al jaren een warme nazomer, je zou van een Indian Summer kunnen spreken, ben je ooit in de VS geweest? Ik kan me voorstellen dat het je toen niet uitmaakte waar je was, behalve dat je in Polen wenste te zijn. Mijn vader is net terug uit Berlijn, hij heeft er je ouderlijk huis bezocht en deed er, naar mijn idee de volgende overpeinzing;

Oorlogsas een kleine emotie als het om een hele stad gaat. Als het om je vader gaat die ondanks zijn angsten afreisde om zijn wereld te verkleinen, het is een ronde zoals men weet. We zullen elkaar spoedig treffen. Er hingen propagandaposters van fascisten in de stad. Mijn vader spande zijn lichaam alsof hij herbeleefde wat er toen, hij is van vijftig en zit gevangen in zijn vader. Hij voedt zich met een zich eigen gemaakt manifest, het openbaart zich als een dolle hond. Laten we het een generatieverschil noemen stelt vader. Ik noem het verkeerde trek, het schuim staat immers op de kaken. Eenmaal thuis wordt de vertaalslag gemaakt, althans, dat was de afspraak terwijl vader zichzelf dreigt te worden in een ander lichaam, is het de leeftijd van een gestorven familielid die hem aan blijft trekken. In het nieuw te bouwen huis wenst vader een raam in de badkamer, je weet maar nooit of er ergens gas, hulp is op z'n plaats, alleen vindt vader geen vluchtweg. Had jij kunnen vluchten? Of wist je niet wat je te wachten stond, deed je wat er van je werd geëist?

Ik heb de mogelijkheid je te overdenken, je tot mens te doen herleven. Ik had je graag tegen mijn vader horen zeggen: “Het is goed zo”, en liet hem huilen tot hij sliep. De volgende ochtend zou het herfst zijn en lang warm tot in de avond.

CHRIS HONINGH

SCHEMERZONE

Mijn moeder is vannacht gestorven
in een droom. Ze klopte aan, ik deed
open. Ik zag haar staan, ze rilde even
of een windvlaag haar beroerde, geen
woord verliet haar lippen, maar in haar
ogen zat nog leven. Het leek wel of ze

was uitgegaan en onderhand vermeed
ze het me aan te zien. Ik zag hoe zwaar
ze zich had opgemaakt, alles scheen
onder vele poederlagen weggewreven,
een gepolijste steen. In haar amorfe
staat verstard bleek het mogelijk me

te verleiden tot een wanhoopsdaad.
Ik greep haar linkerhand, haar kalmte
maakte me nerveus, het koude zweet
liep langs mijn rug. Toen zei ik haar
dat het me speet te willen overleven;
ik had haar heengaan haast bedorven.

Even later hing wasgoed aan de lijn te drogen. Lakens sloegen af en toe om mijn hoofd, grote witte handen die geurden naar zeep. Ergens werd een raam opengeschoven, een hond blafte beleefd ingehouden, spinrag

plakte in mijn haren. Ik bleef alert ademhalen, kroop snel tevoorschijn en verliet de tuin die in de zon lag te baden. Op de uitweg liep een koe los van de kudde langs de randen van het weiland. Ik zag de grond

en het water en ook de verbanden ertussen. Het was helder, de dag begon net en het voelde alsof mijn leven nieuw was. Met open mond keek ik in het rond, wist niet hoe het kwam dat ik alles zo scherp zag.

In de sluimering van haar bestaan
stond mijn moeder al te wachten
onder het tuimelraam. Vol afgunst
keek ze naar de vogels buiten en
keerde haar rug naar de ruiten om
een slok koud geworden koffie

te nemen. In de kamer kon men
een speld horen vallen, voor wie
niets anders dan eigen gedachten
nog telde, een haperende optelsom
mistige gasten nergens vandaan,
daar was het leven tot de kleinst

mogelijke omvang beperkt. Aan
ieder gezicht hing vaag een stem
die temend beaamde onder mom
van begrijpen. Maar alles is kunst
waar niets rest, weinig bij machte
dan zich te verlaten op een illusie.

Onder haar pony was haar blik van
fondant en toen ze over straat ging
hield ze een mand gevuld met vele
bloemen in haar linkerhand. Of nee,
hij hing aan haar polsgewricht, dat
kon je bijna niet zien, want ze liep

vrij snel. Hoe dan ook, de omgeving
bewoog even haastig met haar mee,
zodat het leek of ze stilstond. Stad
en straat vielen weg tegen de gele
bloemenvrucht, alsof ze iets ontliep,
op stelen was betrappt. Met welk plan

liep ze rond, in welke vluchtpoging
probeerde ze te ontkomen? Gedwee
door iets anders geleid en verdiept
in zich zelf bleef ze in het gedrang
van de voetgangers steken. Ze had
tijd om hen met haar ogen te strelen.

Je had je haren geverfd, het grijs
voorgoed verbannen. Dat dacht je
tenminste, want van dichtbij zag ik
het schemeren, onder genadeloos
lamplicht. Ik keek op je neer, terwijl
je las in de krant van gisteren, in de

woorden van toen. Je keek boos,
maar je was het niet, kon niet vinden
wat je zocht, misschien het bewijs
van je eeuwige jeugd. Je lachte me
toe en je zei vlug, heel hoog en ijl:
'ik word nooit oud.' In mijn schrik

werd ik benauwd en zocht mijn heil
bij de stoa van simpele gedachten.
Het antwoord was tegelijk virtuoos
en mager, ontweek daarom je blik
om je te sparen en daarin het zachte,
want het leven is een nutteloze reis.

Sintels uit de asla lagen samen
met groenteafval op de krant toen
je de trap afkwam, beide handen
nat van de was. Je vingers waren
opgezwollen en rood, net politici
van de partij van de arbeid, sprak

vader geestig vanuit de stoel. Wie
bedoel je vroeg je, onderwijl strak
naar de tafel kijkend. De namen
zijn onbelangrijk, zei hij, ze doen
er niet toe. Je kamde mijn haren
met verve, de hoofdhuid brandde

ervan, ik voelde door je gebaren
heen dat er opeens iets in je brak.
Maar voor alles is er tijd en alibi
en sterven kon nog niet met goed
fatsoen. Toch waren er de tranen
van onmacht en verbolgenheid.

Voor haar is deze straat een ei,
loopt op milde kousevoeten naar
de supermarkt, tassen vol flessen,
twee winterjassen overelkaar. Op
de hoek gaat ze, zonder te kijken,
over zebrapaden naar de overkant,

probeert het verkeer te ontwijken
met brilloze ogen. Bij het trottoir
gekomen stopt ze even, voorbij
het kantelpunt van de stoerand
beweegt ze niet, geen hartenklop
meer in haar lijf, geen interesse

voor strepen op de winkelgalerij.
Het reclamebord met een olifant
klapt voorover, nog verder reiken
kan ze niet en dan, tegelijkertijd
breekt binnenin een vruchtbegin,
ligt de dooier languit op de straat.

De dood is net als regen, hij komt vrijwel altijd ongelegen. Gisteren nog liepen we samen op, van stilte vergezeld, de paraplu boven onze hoofden. Je hoorde niets, de gracht lag nog te slapen, maar ook omdat

we zwegen. Tamelijk onverwacht bleef hij staan, wees met zijn vilten hoed naar het huis waar ik met mijn moeder vroeger woonde. Prompt kwam alles boven drijven van wat ik dacht te zijn vergeten. Hoe wist

hij dit, kon hij werkelijk de donzen deken van mijn herinnering lichten? Daar stond ik dan, druipend natte haren uit mijn ogen vegend. Hij had het regenscherm weggestoken, want de zon klom almaar hoger en hoger.

PHILIP HOORNE

De eerste minister van een republiek zo groot als het marktplein van Liechtenstein kon het besturen niet meer aan. Zijn onderdanen morden over het inkomensbeleid, nieuwe accijnzen en de reinigingsdiensten. Vooral een gewezen galeiboef, die zich had omgeschoold tot een fijnbesnaarde pasteibakker, zorgde voor nogal wat heibel door zijn rijtuig opzettelijk zonder parkeerschijf achter te laten in de betere nieuwbouwwijken. De premier vond dat het zo niet verder kon en slaagde erin het partijcongres te overtuigen een veiligheidsdienst op te richten bestaande uit de plaatselijke ijscoman, die wegens het vermaledijde weer zijn bijberoep - want eigenlijk was hij kijkcijferanalist - niet kon uitoefenen, en een blijmoedige doch overijverige kleinkunstenaar, die dan wel sant in eigen land mocht zijn, maar er niet in slaagde in het buitenland door te breken wat hem heel wat nijd, overtollige tijd en onbestaande platenverkoopcijfers opleverde. Edoch, de vileine galeiboef bewees alras geen zacht eitje te zijn en dreigde de veiligheidsmietjes af totdat die hun ontslag eisten. Dit is qua misdaadbestrijding dweilen met de kraan open, zuchtte de eerste minister, en hij wierp zich onder een trein.

Moraal van het verhaal: ook in kleine republieken, zo klein als pakweg het marktplein van Liechtenstein, zijn de kleine problemen niet altijd zo klein als ze lijken.

Er heerst een zodiakale malaise sinds een eenzame Pakistaan zich bekeerde tot het teken van de paalzitter. Deze kale, licht ontvlambare, aan de flipperkast verslaafde meubelmaker uit Peshawar die wel een pisang lust, kreeg het na een tijdje danig lastig zo zonder samenhorigheidsgevoel, en kon moeilijk inschatten of hij niet beter had geopteerd voor knoppenangst, schaal aanduiding, andijviestampot of banditisme.

Vooraf dit laatste sprak hem aan. De pakkans is in een straal van twee bananenrepublieken rond Maleisië namelijk bijzonder klein, bijna net zo klein als in het vlasland aan de Leie. Op het punt zijn malicieuze plannen in werkelijkheid om te zetten maakte onze niet alleen licht ontvlambare, kale, aan de flipperkast verslaafde meubelmaker, maar tevens vaasvormige ex-zaalwachter uit de bovenkaste, kennis met een thuisloze, op patat en bal gehakt verzotte aboriginale wees, die er perfect in slaagde zich onverstaanbaar te maken dankzij het overmatig hanteren van achterbuurttaal en knalbonbons.

Zo kreeg onze paalzitter uit Peshawar de kleinst mogelijke achterban en samen werden ze onafscheidelijke danspartners in de onherbergzame openluchtbalzaal van hun niet onaangename waardeloosheid.

IK ZEG HAAR

dat ik schrijf

dat ik schrijf en kijk hoe ze reageert

op dit niet alledaagse tijdverdrijf

het duurt even alsof wat ik zei nog moet insijpelen

het klinkt ook zo raar ik schrijf

vies onkies zoals ik drink ga vreemd of sla mijn vrouw

dan vraagt ze wat ik schrijf

waar hoe waarom wanneer

en als ik zeg ik schrijf ooit misschien bij voor of over jou

slaat ze haar ogen neer

ik laat haar lezen

mijn allermooiste gedicht en kijk naar haar gezicht

ze geeft geen kik bijna krijg ik spijt

dat ik haar gaf mijn mooiste gedicht

zij en ik

zij aan zij badend in het licht

ik knip het uit en ga naar huis zij naar het hare

ik kijk haar na de wind speelt in haar haren

in haar hand houdt ze mijn gedicht

het is een fraai gezicht

ik vind het mooi zegt ze

maar dat is niet genoeg

mooi is veel te weinig

het is too little maar niet too late

ik heb geen spijt ze moet nog zoeken

naar de juiste superlatief dat ze zei

ik vind het mooi is zo onvolmaakt

maar o zo lief

gaat het over mij ik had de vraag verwacht
ik wachtte nacht na nacht op deze vraag
tot ze me zou bellen
en vragen gaat het over mij
mijn eer van dichter staat op het spel
poëzie gaat nooit over niets of niemand niet
lieg ik ja dat heb je goed gezien het gaat over jou
wie weet word je ooit mijn vrouw

ze lacht en noemt me zot
ik jouw vrouw en jij mijn man
dat het niet kan omwille van een gedicht
ik beheers me sla haar niet in het gezicht
om wat ze zei want ze heeft gelijk
nooit wordt ze van mij

ik vraag het terug
zeg dat ik zal scheuren
dat dit niet had mogen gebeuren
dat ze niet waard is dat ze leest

heel even is er toch een illusie van iets
dat liefde kon zijn geweest

ROLAND JOORIS

DE HAAN AAN ZEE

voor Raoul De Keyzer

Alleen aan zee. Alleen tegenover de zee.
Kraait een haan zich rood als een vlek op een duintop,
in de zanderige kilte van de zon, in de zure scherpte
van de wind,

of is het wat de taal hoort in een naam, wat het oog
ziet in een metafoor,

of is het louter zilte helderheid
die ons doorklieft, een werveling die zuivert
in de lucht,

of is dit in repen neergelaten licht in de kamer
op het blad: het uitzicht op het werk in de afzondering
van een winters verlaten plek aan zee, met het door de
omstandigheden gedichte materiaal: papier, een paar
penselen en het besmeurde afgedankte sigarenkistje waarin
de losse blokjes reeds vaak gebruikte aquarelverf;

dit vloeien en tegenstromen, dit aanspoelen en overschrijden
binnen de bakens van het mateloze: het onhoorbaar geluid
van water in kleur, van kleur in water, over de zichtbaar
gebleven belijning, een niet te stremmen kabbeling waarin
de sporen van bewegen, van af en aan, van eb en vloed, een
niet te dichten openheid waartegen hier en daar de uit het
penseel gelekte vlekken, punten en toetsen: tactiel subtiel
in de ingedijkte diepte van het transparante

MARC KREGTING

KOFFIEGEBODEN, HERRIJZEND

I.

Verspreid over 51 landen is de koffieteelt de voornaamste bron van inkomsten voor 25 miljoen gezinnen. De omzet van de sector wordt geraamd op 70 miljard dollar, waarvan 8% naar de koffieproducerende landen gaat.

Duw de wijsvinger door het oortje van de kop (...) of vouw je hand tot een kom en druk die tegen de bovenrand van de mok en slurp tussen de arcade naast de duim door of omklem met je hand als geheel de beker (theeassociatie, de tand des tijds).

Topkoks hebben ontdekt dat koffie samengaat met Sint Jakobsschelpen, dus er zijn wel restaurants waar bij een gang vroeg in het menu koffie in een wijnglas geserveerd wordt. Breek dat niet. Ontspannen vasthouden nu. Je bent heus niet alleen, al sta je er alleen voor. Betaal binnen de legislatuur van je bestaan de accijnzen van je.

Zei Alain: 'De schermleerlar beoordeelde een schermer naar de manier waarop deze, zonder één overbodige beweging te maken, zijn koffie omroerde.'

2.

Nu 22 december de Dag van het Orgasme voor de Wereldvrede is, wordt er gebrainstormd over een wereldwijde Minuut van de Koffie voor de Algehele Gezelligheid.

Neem er wat bij. Bijvoorbeeld water, want koffie onttrekt vocht aan het lichaam. Nee? Fruit dan, blijf lopen in de peripetie en gedenk de boog om deze gemeenschapsdrank. Maar is de mens de mens, stelt een rookverbod en waar is zijn gewin.

Zei Gella Vandecaveye: 'Nooit koffie, altijd thee. Ik geniet wel van het aroma van een kop koffie net als van de geur van een Cubaanse sigaar.' Zo'n achternaam, bewoond door decafé. Of cave, de kelder voor de hond waarvoor dient opgepast dat ie de schuimwijn niet.

Of een sigaret, vooral 's ochtends om een fax uit Darmstadt te kunnen ontvangen. Die combinatie ontgift eveneens de kater en de scènes van *the night before* of van de slaap in het trendmatige van het algemeen rond de periode ooit tot en met heden straks. Doorwaak.

3.

Er zijn ongeveer 1,3 miljard kleine boeren, meer dan 40% van de actieve wereldbevolking. Officieel in hun naam vertegenwoordigde in 2006 fair trade 0,00875% van de wereldhandel.

Zeï H. Rombouts: 'Er zijn veel gelijkenissen tussen koffie en wijn. Het verschil is dat koffie veel complexer is. Een fles wijn trek je open, koffie moet je nog klaarmaken. Net als wijn ken je koffie niet. Koffie herken je.' Drink uit *the morning after mug* toch geen thee. Of begrijp ambtenaren humor noch de realiteit van het scheefstaande, te beklimmen over de ladder van de god die zijn naam.

Te veel gedronken (oorzaak) een vlees naast zich over wie daglicht (gevolg) maar met wie nog ontbeten. Deel. In de mug bovendien non-medicinale ontzuivering tegen een 'schele hoofdpijn'. De zich 'als een rits' openende afsluiting van de avond met het steevast cyclische gezichtspunt van opstaan. Geniet, maar drink met mate?

RUTH LASTERS

SCHEUR

Alsof de lucht audities houdt voor
de ultieme meeuw, alle tragere, grauwere zal laten
neerstorten elk ogenblik, daar rekenen we ergens

op één onwijs gave appel die plots
voor ons ligt met klem, met 'ik-word-terstond-
rot-tenzij-je-schreeuwt-dat-je-totnogtoe-alleen-

appels-bij-benadering-
at. En haast opgelucht dan zie je daar een fitte bal, ginds
aan een lijn een laken met een scheur, waar je toch dood-

gewoon doorheen stapt naar een tuin waar al het linnen nog
intact, maar in de mand daar in de plaats van was: alle zomaar-

appels waar je jarenlang over
gevreten had en hoe reusachtig uitgesloten dan
de terugkeer

FRÉDÉRIC LEROY

WENTELING

I.

Het wentelen begon (nauwelijks zichtbaar maar onoverkomelijk als het dalen van de avondzon, schijf die roestig in haar schoot zonk en waaraan ze haar vingers sneed). Terwijl ze op het hemelvlak lijnen trok, patronen ontwierp, sloeg ik een arm om haar schouder, wees haar op het kleine, koppige cirkelen dat schuilde in zand en water. Ze had het heus wel in de gaten zei ze, in haar lichaam ging het al dagenlang tekeer op tijgerpoten.

II.

De wind was niet langer een bondgenoot. Het wentelen sloeg over op de meeuwen, draaikolkjes nestelden zich in mijn poriën.

De troepen werden erop uitgestuurd, op zoek naar een motief, een spiraalreliëf in de tegels van haar onderbuik. Ik liet mijn handen rusten op de lemen muren van haar borsten, om na te gaan of daar geen beweging in zat, spitte haar ogen uit, ging jagen in haar haren, maar zoveel machtsvertoon schrikte af en het wild ging schuilen, onderhuids.

III.

Plechtig werd, in het trage haardvuur van haar heupen, de spil gelegd. Gesterkt dook ik onder in haar glimlach van lauwe as. Het overweldigende, grijsblauwe zwijgen.

THOMAS MÖHLMANN

OVERAL SLAPEN DE MENSEN

Neergevallen waar ze vroeger stonden het voorhoofd tegen de arm gedrukt het gezicht naar de grond, rustig ademend.

Boven de aarde, onder warme dekens onder stevige daken, op goed geluk in elkaar gekropen, in zichzelf gedraaid terwijl de wereld zich opent als een hand terwijl vingers andere vingers zoeken andere vingers andere vingers en de vissen wiegen de zee tot rust en de schepen hun vracht en de radio de vader en als een zachte doek de vader de moeder, de lampjes de nacht.

Waarom waak je?

Iemand moet waken zeggen ze.

Iemand moet aanwezig zijn.

Op basis van Franz Kafka, 's Nachts'

XAVIER ROELENS

er is nieuws / voorlopig niets nieuws te melden

de treinbegeleider roept om om de kalmte te bewaren · een man
leest in een overvol gangpad het gedicht ‘melodieuze treinen’ van
John Ashbery · ‘deze gedaanten / die het perron verlaten of wachten
op een trein, zijn mij dierbaar / op een manier die me vertelt waarom
er zo weinig / paniek en wanorde in de wereld is en zoveel ongeluk,’
schrijft Ashbery · ‘het lijkt hier Auschwitz!’ zegt een zwartrijder
met opgestoken haar en zwartgelakte vingernagels

volgens kansberekening geeft men nu een messteek voor muziek
· zo zelden gemakkelijk leest een man Ashbery · een meisje met
ontblote buik stapt op en ik stap af · de zwartrijder met opgestoken
haar en zwartgelakte vingernagels stapt op de treinbegeleider
af

Het wetboek van mentale moed (*fragment*)

ok, ja, ik ben verliefd
op haar geweest. geschaafd aan droge lippen
verloor ik de smaak van teveel waarom.

maar niet zo
literaar

nu: kom kom kom paardje kom met haar op de rug draag je mij mee
naar de vrijheid van menigte, daar aan de rand ademt.

“als het hart denkt, staat het stil.” (Pessoa)

als alles goed gaat,
kom ik dan en daar te laat.

- (a) instructie voor een sneeuwvrouw: neem een sneeuwman, voeg dan
en
daar twee ballen toe.
- (b) Bij een incisie in je maag kwam een sneeuw witte prop tevoorschijn.
'Een schimmelpaardje,' zei de hoofdverpleger. Een zuivere drol, dacht
de anesthesiste. Ze maakten de chirurg wakker en met je vieren werd
overlegd over de leefbaarheid van wat jullie gemeenzaam de aanwas
noemden. Toen de anesthesiste een vinger naar je aanwas uitstak,
hing poef! haar gezicht vol met aanwas en haar bril ook (*definitie van
geluk*). Jullie lachten en lachten en hoe hoger jullie kropen om op te
ruimen, hoe meer aanwas jullie vonden.
- (c) Een bedelaar steekt zijn hand uit aan de poort en aan het einde van het
levensgevaar. Boven naakt-geblakerde skeletten opent zich de hemel:

*al wisten ze dat alcohol
de pijn laait maar niet blust*

wat je voorhanden hebt, ruil je bij een bedelaar in. niet voor een liedje, god
neen. de bedelaar wil langs de weg je voor het broeikas effect bedanken.

*en wat er toen gebeurde
ook dat ging voorbij*

- (d) in een sneeuw witte wereld rij je de shovel en val je dan en daar in slaap

in de vroegte knerpt de sneeuwvrouw teder van vogeltje dood, broertje gestorven de verpleegster wast mijn aanwas met ijs ik rangschik rotsen bij de werkwoorden luipaarden dringen de tempel binnen ik had lang niet aan democritus gedacht de wonderen zijn de wereld niet uit priesters offeren hun linkerhand aan het zuiverende luipaardenspeeksel ik adem de adem in mijn oor ik rangschik, dus ben, niet onverschillig voor vogeltje dood, broertje gestorven de verpleegster wrijft een spierzalf open alloctonen zijn de wereld niet uit zoals ik haar niet smelten kan, maar de kat bekomt van de verdoving de kat en de droogkast toen zij dat las zij ademde diep totdat het goed afliep de ziel wordt als *caprice des dieux*: scherper zoals gesmolten sneeuw die bevriest en veelzijdige diepgaande hersenen gooi de lente zo hoog dat ze openbarst onderzoek mij op teken vanavond

- (a) je denkt aan dat boven het hoofd waarvan je weet dat je het nodig zal hebben wanneer je kaalgeschoren bent, zonder te kunnen zeggen of het een sterkte of een dreiging is.

om te kunnen liggen heb je je doodgelopen vandaag.
je hebt niet eens meer de kracht om naar een bedelaar terug te zwaaien.
jullie doen het in stilte.

je bloost naar een droom. ondertussen vergeet je (en het is onvergeeflijk)
wat een belangrijker rol in je leven gespeeld heeft dan vanavond.

- (b) Wablieft en Wablaft gingen naar de verdoemenis. Ze waren naar de kloten, je weet wel, naar de eeuwige jachtvelden. Ze hadden het tijdelijke voor het eeuwige verwisseld. Ze hadden kortom waar voor hun pijp gekregen. Ze hadden niets meer om handen, waren het hoekje om en neergedaald in de liefde van de Heer. Ze bevruchtten Zijn akkertje.

Maar op de derde dag kwam een Amerikaans konvooi langs aan het massagraf met ook Wablieft en Wablaft erin. Ze zouden gewoon doorgereden zijn, had die promiscue nicht van een aalmoezenier niet duidelijk een mannenstem uit de aarde gehoord, herhalende: "Wablaft, waar ben je? Waar ben je, Wablaft?"

Wie, denk je, is op die dag uit de doden verzezen?

(c) ja! je zit op de trein en hij bezit de zin van de dingen
ja! hij kruist wie bezit de zin van andere dingen
ha! je groet wie meer zin bezit voor de dingen
ha! de zin raast door met meer trein en andere dingen
geheime boodschap 1: ik probeer iets uit te leggen

neen! geen treinongeluk bij het groeten naar andere dingen
neen! geen doodgeschrokken koeien van zin van dingen
hé! met het vallen van de zin van vallende dingen
hé! de trein stopt en je krijgt lekkere zin in dingen
geheime boodschap 2: waar geen geheime boodschap wacht

ja! je struint door de grote stad van zin en dingen
ja! je vraagt naar een verlekkerd ding haar zinnen
ha! lantaarnpaallicht over het zinnige van haar dingen
ha! in de zon krijgt vannacht ding haar meerdere zinnen
geheime boodschap 3: niet te definiëren. niet in mijn taalgebruik

ARNE SCHOENVUUR

SNAPSHOTS VAN HET AVONDLAND: CUT THE CRAP

Je staat op, loopt naar je boekenkast, schuift een paar klassiekers opzij. Mooie, gave ruggen, statig gestrekt. Anarchie in het keurslijf van een boekenkast. De veelgelezen exemplaren heb je weggegooid. Zonde van de aantekeningen.

Je hand reikt in het schemerduister en haalt een vergeeld exemplaar tevoorschijn. Het is een western met evenveel stof tussen de bladzijden als tussen de kleren van je held na zijn levensgevaarlijke tocht door de canyons. Je ruikt de weeë geur van ontluchte spanning. Het papier versterft nog eerder dan dat je held zijn laatste adem uitblaast.

Een schittering. Even ben je verblind door de avondzon.

Haar bladen blikkeren. Ze staat op scherp. Geluidloos schuift ze haar benen over elkaar, dicht en weer open, dicht, open, dicht, open. Je hebt geen idee hoe dit gaat eindigen.

Ze vinden elkaar, nagenoeg in het midden van het verhaal. Nu gaat het gebeuren.

Je leest snel nog enkele zinnen. Er waait wat zand op in je hoofd, maar nergens bespeur je de paarden, nergens weergalmen de pistoolschoten, het oewaoewataaltje van de roodhuiden, alles is geel, bespikt met suffig zwarte letters, een font met holsters dat zich vast rijdt in de flanken van een halfvermolmd paard. Probeer daar nog eens iets van te maken.

Schrijlings zet ze zich over de pagina. Hij biedt nauwelijks weerstand.

Het verhaal valt in honderd spiegelende blikken uiteen. Een caleidoscoop van letters, een kristal van verhaalstof geslepen glas dat zich naar buiten plooit. Ogen komen lezers komen herinneringen tekort.

Klaar.

Een laatste klik, de terugslag van de knop, teruggespoeld, ter plaatse rust. Stof en as tot wederkeren geblazen. Eén held staat nog overeind. Hij kijkt je doordringend aan.

Je mist het kijkgat, je mist de doos, de natuurlijke biotoop van een kartonnen wereld. Je trekt een foto, scheidt een raam, je hebt een verhaal. Je voelt je betrappt.

Wat je denkt, je hebt leven nodig. Adem. En toch.

Je bent er als de dood voor om te blazen.

(c) Thomas Allen, Bookend, 2004

SNAPSHOTS VAN HET AVONDLAND: RANDGEVALLEN

“Hij vreesde de zomer op het land, alleen in het kleine huis met de dienstbode die het eten voor hem kookte, en de huisknecht die het opdiende; vreesde de vertrouwde aanblik van de bergtoppen en – wanden die zijn ontevreden traagheid weer zouden omringen.”

De dood in Venetië, Thomas Mann.

‘s Ochtends kruip je halfslaperig onder de lakens uit. Je laat je benen van het bed zakken, schrikt van de eerste aanraking met de koude vloer. Er zit eelt op je voetzolen. Dat maakt het leven draaglijker.

Half voorovergebogen zit je op de rand van het bed, je zoekt het gepaste ritme van je adem, laat je longen op de feiten vooruitlopen. Terwijl buiten de aanwezigheid door alsmaar groter wordende scheuren, kieren en barsten naar binnen lekt, blijft het hier alvast nog even leeg.

Hoofd op je ellebogen. Je staart naar de rode betonvloer tussen je voeten en je tenen. Er komt een dag dat alles vloeibaar wordt, weet je.

Je besluit op te staan.

Met een kordate beweging schuif je het gordijn opzij. Misnoegd over zoveel onwrikbaarheid verraad je nog liever je schuilplaats dan te wachten tot alles implodeert en je vanzelf naar buiten gestuwd wordt.

Het licht laat de gelegenheid niet onbenut om zich meester te maken van je kamer. Het overzicht is genadeloos. Ieder beetje houvast maakt je kwetsbaar. Er komt bloed uit de wijsvinger van je rechterhand. Opengehaald aan de muur.

Kutgordijn.

“Op een dag is alles anders.”

De letters op het raam verdwijnen even snel als ze gekomen zijn. Vanmiddag zullen het enkel nog vieze vlekken zijn.

Aan de overkant van de straat zie je hoe iemand snel een gordijn dichttrekt. Een vroege fietser werpt je een boze blik toe voor hij verder fietst. Koud.

Het glas duwt zachtjes tegen je penis. Je geniet. Je denkt: hou van me.

Ze denken dat je gek bent. Je buurvrouw met haar brede heupen en haar onverantwoord geile kont. Ze heeft cystes op haar eierstokken en kan geen kinderen krijgen. Je ouders, van wie je weet dat je moet houden, beseft dat je het niet kan. Het jonge koppel dat aan de andere kant woont – hij accountant bij een groot bedrijf, zij huisvrouw (ze doet het met de postbode) – houdt angstvallig hun kinderen binnen als ze weten dat je thuis bent.

Je weet niet wat je mist.

Iemand heeft een kauw doen landen op de vensterbank. Of het dier je aankijkt? Valt moeilijk te zeggen. De glazige oogjes spiegelen je blik. Dit is de ultieme inkijk voor iedere psycholoog. Dring daar maar eens in door.

Waarom dit staren naar elkaar? Hier is geen eten. Jij hebt geen honger.

Kauw begluurt naakte man achter raam op novemberochtend. Het is overbodig. Iemand weet beter.

De vogel heeft het begrepen, wipt tot aan de rand van de vensterbalk, draait zijn kop nog een laatste keer en laat zich vallen. Je sluit je ogen.

Het is pas op de richel, net voor je valt dat je weet wat evenwicht is.

Het begint zachtjes te regenen.

SNAPSHOTS VAN HET AVONDLAND: STRANDT

Schepen tot stilstand. Je staat aan een overkant - ik weet dat bereiken nu geen zin meer heeft. Het water weg. Het stof aan de wereld uitgekeerd. Het gekabbel verstild en verdicht tot roestscheur- en staalgekraak. Rubbersterfte alom.

Een inwaarts spreken, meer kan ik niet tot je richten.

Je houdt je rechterhand omhoog.

Zwaaïen. Alsof je me wilt tegenhouden. Aan jouw kant van de dag wordt het eerder donker.

Laten we vluchten, laten we het water zoeken. Ik wil je overhalen. Maar al bij de eerste stap snijd ik mijn hiel aan de restanten van een pont.

Wie zal mij nu nog tegenhouden? Er is tijd nodig om de wonden te helen.

Het zand op de duinen moet nog in glas gevangen, het gedroogde vlas gevlochten tot koorden, de karkassen opgeblonken tot tempelgeraamtes, de scheepsbellen in klokkentorens, de ankers gelicht, alles op wieltjes en dan de aarde weer in beweging zetten.

Auto's heffen aan. Het licht op groen zuigt de schimmen aan, stuurt verkenners uit, straks wordt dit hier avondland. Zal ik vergeten zijn. Mijn weg gebaad, gedwee. Gedogen. Achter mij een groet die je hand in beweging zet, je blik steelt het geruis

een andere wending doet nemen.

We maken slagzij. We maken water.

Mijn kreet komt pas morgen aan de oppervlakte. Een merel zal verschrikt opvliegen. Je zal versteld staan van zoveel beweging aan de hemel op een brakke dag, een braakliggende ochtend.

Een godgeklaagd verschijnsel.

QUASIMODO

Quasimodo is terug. Hij luidt niet langer de klokken van de Notre-Dame; hij kweekt tomaten. Twintigmaal daags sloft hij door de Rue des Pénitents, met op zijn blote, bultige rug de zon van de hondsdagen in het Zuiden. Kweekt hij tomaten of kweekt hij bloedblaren? Zijn bochel vervelt terwijl hij, met in elke hand een tot over de rand gevulde emmer, water morsend door het dorp sjokt. Hij verdwijnt achter het hekje van de tuin waar de tomaten wachten. De tuin die niet van hem is maar waar hij zijn gang mag gaan. De tomaten zwellen onder de zon van de hondsdagen. De bult op zijn rug wil vervellen. De moestuin heeft dorst. Quasimodo sleept water aan en morst en zweet als een otter.

Is hij wel Quasimodo of is hij een steeds krommer groeiende Sisyphus? Een die honsdagelijks water uit zijn bochel slaat?

Op weg naar een zonnesteek zeult Quasimodo met water. In het hout van het tuinhek heeft hij met bultige vingers een boodschap gekrast: *Je sui en ba. Fred.* (Zo heet hij voor wie hem niet kent.) Als hij hierboven niet naar zijn moestuin sloft, ligt hij beneden onder de zoden. Als hij in Parijs de klokken van de Notre-Dame niet klept, kweekt hij hier kleppers van tomaten. Quasimodo heeft geen rust.

AURORE

‘Oh! Wat zou ik nu zielsgraag op het land willen verblijven!’ riep Aurore wie het mocht horen uit volle borst toe. De naaste burens hielden hun hart vast: een ’s ochtends vroeg al zo uitbundige Aurore voorspelde narigheid.

De zon liet er weinig twijfel over bestaan dat dit dorp nog maar eens een loden augustusdag wachtte. Ook vandaag was er geen wolkje aan de lucht.

‘Nu op een hoeve de kippen voeren!’ riep Aurore al even extatisch, intussen voorzichtig voortschuifelend in haar looprek. Sinds ze zich vorige zomer op een nacht, toen op haar angstkreten niemand toe kwam snellen, uit haar bed had laten vallen met een bekkenbreuk als gevolg, kon ze zich alleen op deze manier nog verplaatsen.

Met haar uitwaaierende blonde haren en haar massieve gestalte, haar beide handen op de leuning die om haar middel meeliep, leek ze een Keltische sibille, wier woorden men niet lichtzinnig weg moest wuiven.

‘Oh!’ riep ze nog een keer en stond erbij stil, alsof ze het asfalt over de straatkeien onder haar blik wilde doen wegsmelten. ‘Nu in de volle natuur mogen vertoeven! Het groene gras, de gezonde lucht!’

Quasimodo liep voorbij en morste uit een van zijn emmers een kwak water. De zon scheen nog meedogenlozer.

Iemand klapte de vensterluiken dicht.

ÉTIENNETTE

Ze vergat wel eens iets, gaf ze toe. Zo vergat ze wel eens te eten. Zo hoognodig was dat allemaal niet meer.

‘Wat ik nog niet vergeet is me aan te kleden,’ zei ze schamper.

Of ze nog wel eens een gedichtje schreef, vroeg ik. Over de zwaluwen of over haar schooltijd?

Dat ze nog niet vergat zich aan te kleden! (Ze werd zichtbaar wat hardhorig.)

‘Jij moet zwijgen!’ schreeuwde Aurore die aan het klagen was over haar dochter. ‘Jij weet niets van het leven af! Jij hebt nooit kinderen gehad!’

TOEWIJDING

‘Wat heeft hij toch wat wij niet hebben?’ vroeg X aan Y, toen A alweer met een nieuwe schone aan tafel verscheen en haar, tussen twee haastige happen en een gulzige slok door, vurige woordjes toefluisterde die zij beantwoordde met een blik van hier-heb-ik-hem-eindelijk-aan-mijn-zijde.

Met een ‘Hoe krijgt hij het in hemelsnaam telkens weer voor mekaar?’ nam Z even later Y in vertrouwen. Die ermee volstond hem de vraag van X te herhalen.

Wat had A toch wat zij niet hadden?

‘Toewijding!’ was het duidelijke antwoord van Z.

Dat moest het dus wezen: toewijding!

Een zoen die intussen van een wang naar de bovenarm van de schone neerdaalde, bevestigde die conclusie.

De mekaar toegewijden wendden zich zozeer van het gezelschap af dat X de kans schoon zag voor nog een vraag:

‘Anderzijds, wat hebben wij wat hij niét heeft?’

‘Toewijding?’ vroeg Y. ‘Een andere soort toewijding?’

WATERBASIS

Zij waren echter niet van plan de grond van hun vaders op te geven, enkel vanwege een overstroming.

Dus zetten zij hun samenleving voort onder water. Met het vervallen van hun woningen leerden ze leven zonder bescherming. Met het wegvallen van contact met de bovenwereld leerden ze leven zonder wet. Hun huid werd een vlokkerige, zich snel vernieuwende laag. Spoedig zouden ze tussen hun ribben wel kieuwen ontwikkelen, die de holle ademstokken overbodig zouden maken.

Al in de eerste maanden bleek de eigenheid van persoonlijke relaties moeilijk te handhaven. De zachte klei van hun erflanden wolkte op van hun wroeten naar voedsel en resten van hun beschaving, zodat naast hun gehoor ook hun zicht vertroebelde. Bovendien had het geheugen van hun tastzin nog geen verfijning bereikt. Bij elke toevallige ontmoeting bevoelden de burgers elkaar uitvoerig om meestal te moeten constateren dat ze elkaar niet kenden of zich daar in elk geval niets van herinnerden.

Andere communicatiemiddelen werkten beter. Oorspronkelijke op basis van eenduidige omzettingsregels maakten ze met handen en voeten golfjes in het water die verschilden in amplitude en frequentie. Al snel ontwikkelden deze zich tot een taal met eigen dynamiek, een geheel eigen logica die de subtiliteit en zeggingskracht van hun oorspronkelijke dialect verre te boven ging. Het proces waarmee betekenis veranderde naarmate de afstand groter werd een natuurlijk onderdeel van elke mededeling. Het was niet langer belangrijk wie welke boodschap initieerde. Ieder kon aan alle langsstromende tekens het zijne toevoegen door ze te versterken of te verzwakken, te variëren. Zo rolde een nooit verstommend koor van stemmen langs alle richtingen over hun dreven, dat voor iedereen een andere betekenis had en hen allen verenigd hield.

ELMA VAN HAREN

MISSEN EN BEZITTEN

Hoogstamboomgaard tegen de vlakke. Al het hout keurig op grootte gestapeld en gesorteerd. De donkergele ronde zaagvlakken open en bloot. Iets pornografisch schaamteloos,

dat zich ook verderop spreidt in twee hoge bergen verwelkte prei.

Slap groen om weg te gooien.

Je denkt aan de oren van het lusteloze langoorkonijn in de kooi bij de burens.

Soms vloeit alles door elkaar vanwege het prijsgeven in het openbaar.

De een doet gedachteloos wat een ander blozen laat van schaamte.

Preistengels/ langoren.

Welke glans van de klinkende munt...?

Welke worp van de medaille...?

Kijk naar die man!

De mond is zonder tanden verschrompeld,

maar zonder de benen hebben de armen zich versterkt.

Wie iets mist, probeert de contouren binnen te halen met lange handen.

Wie iets bezit, wordt gedwongen dat onder ogen te zien.

Een geliefde is denken over de geliefde.

Het bezit dwingt je met kloppende aanwezigheid naar het bezeten hart ervan

en doet je soms wensen op de winderige vlakke te staan

van toen je nog... wat? Betalen?

Perfect ovalen lantaarnvlekken, waarin weerspiegeling van gezichten.
TL-treininterieur, waarin op zondagavond verliefde paren huiswaarts
keren.

Stewardessen, studenten en een 40 jarige chinees met zeer wijze ogen
en een geelzwart jasje aan.

Hoe kan het verlangen naar iemand het verlangen naar iemand anders
genereren?

Welk een vreemde omweg!

Wat doet je wensen in die wijze ogen te verblijven, in die fijne lijnen rond de
mond, die rimpels in het voorhoofd. Wat ontroert je aan dat gemillimeterde
haar,

aan dat glimmend jasje?

Strelen van een uur geleden zit nog in je gebaren en
daarom moet je constant strelen, omdat je het niet verleren wil.

Het zijn nu de eigen ogen die, terzijde gezet en wat jaloers
door die eerdere samenspanning van huid en hersens,
in dit treinspel springen en contouren willen strelen,

kost wat kost.

DIRK VEKEMANS

HET KOPERSBLOK

Op de Boulevard des Alliées versmelten de manhaftige
Geschenkershoppers asfaltig tot het KopersBlok.
Messcherp & pijlsnel doorvlijmen vanuit zwartlederen
etui's de kredietkaarten de Banksysspleten. Het ratelt euro's,
de euro ranselt de dollar van de koersborden.

Krepeer toch wat sneller, gij loze Afrikanen, want aan de
andere kant van de stad vervlechten zich alreeds de kordate
Strijders voor het Behoud van Werk en Gratis Sex tot het
Ekstatisch Jobfront. De stad davert, de eisen overstelpen,
wagens rijden volks het volk in..

Dan haalt het KopersBlok uit met een hartverscheurend
Levend Verslag van het Niet-Vijfvoudig Bekerstgeschonken
Kind. Balancerend op de rand van het Moreel Toelaatbare staat
het Kind afgebeeld met in de trillende hand 1 van 2 loopstelten.
De deuren der ondergronds-volzette parkeergarages kletteren
van verontwaardiging, het stadscarillon zwijgt veelbetekenend..

De goden snellen stilzeisend door de lucht. Aders verklonteren.
Weer donkert het leven blauw & bloedeloos boven de versteende
nevelen.

(Uit: *Het Pad van de Wenende Nacht*, een Chlebnikov-herschikking)

HET LIJF SPRINT

Het is maandagochtend op het Aquarel. In de barakken onderaan wordt er gerookt, gedoucht, radio geluisterd & thee gedronken. De race gaat zo dadelijk beginnen & het Lijf stelt zich op. Het schot klinkt. Het Lijf sprint naar de zandheuvel, klimt. De naakte benen zakken diep in het mulle zand. Uitgeput bereikt uiteindelijk het Lijf de top, waar een metershoge gong staat opgericht. Het Lijf legt het Hoofd nog met een doffe bots tegen het hangende koper...

“Tja”,

oppert Nayland-Smith, “als dit al zou lukken dan hadden we ook die barakken niet hoeven te bouwen”.

BIDPRENTJE

Kalm, een lichaam in rust.

Een arm glijdt het water in, ze glimlacht. Er nadert een truck, de truck stopt, een man stapt uit. Hij is vrolijk, zo lijkt het wel. Hij doet vijf stappen in haar richting, draait de linkerhand hoog de lucht in, alsof hij in de wolken een gloeilamp aandraait.

Dan ploft hij het gras in.

UW VLAKTE

Uw vlakte op de xy -as, de z -waarden zijn verwaarloosbaar. Het pad (dit wegeltje) doet zich voor als een rechte tussen het achterliggende A en het zich, naar u aanneemt, in de verte voor u bevindende B.

Een drietal graden rechts van B verheft zich een grillige berg. De berg weet van geen wijken, zo men hem al naderen kán, in het verloop is enig verschil onmerkbaar.

Het falen van het geheugen bij gebrek aan gebeurtenis.

U weet het al: de blakende zon. Het blauw van de hemel is dreigend, er gaapt ruimte op u neder met een banaliteit die u enkel na het woord enkele malen bij uzelf herhaald te hebben 'buitenaards' kan noemen. Wedergeboorte van het buitenaardse.

Het zand is mul, het pad is ooit verhard door een fragiel soort kiezelslag, waardoor het nog wel enigszins beter begaanbaar is dan de open vlakte.

Enige tijd geleden was er het restant van een door de bliksem getroffen boom. Van de stam stond nog iets overeind, takken en bladeren waren tot een rossige plek rond het zwarte uitsteeksel vergaan.

Als u zich de ogen sluit valt de zonnecirkel nagenoeg samen met die rossige plek.

Het pad lijkt zich af door een absoluut gebrek aan begroeing, daar waar de vlakte eromheen een *minimale* begroeing vertoont.

Soms: twee vogels, links, ter hoogte van de bergtop, die van elkaar wegvliegen, samenkomen, wegvliegen.

HERLINDA VEKEMANS

ARIADNE EN DE WERELD

EEN SCHERVENGEDICHT

nacht / kluwen

Het touw dat haar uit het labyrint geleid had, knelde rond haar lichaam in een spiraal van pijn. Ze sloot haar ogen, liet de sluimer van de duisternis haar huid deppen, vond genoeg donkerte tussen smeulende as en potscherven, doofde de beelden in haar hoofd en gaf zich over aan de slaap.

wereld / blik

In de verte zong de zee. De ochtend putte laaiend rood uit de einder en goot het breeduit in de branding. Dicht bij het eiland lag de wereld. Hij keek haar aan met de ogen van een sfinx.

schip / brand

Het enterde het regenboogvlies van haar ogen en plunderde haar gezichtsveld leeg. Woorden, namen van verworpelingen op scherven geschreven, pulseerden in grote halen hele happen adem weg.

Kleiner en kleiner. Een stip op de lijn van de einder in het brandende touw van de wereld.

BOUKE VLIERHUIS

OCHTEND, DINSDAG- OF WOENSDAG

Na eindeloos overgaan wordt er opgenomen. Iemand belt me van een verafgelegen, krakerig tijdsverschillend vliegveld. Schrijf op, maak aantekeningen! Er moeten boeken gemaakt worden, alleen nog hoofdstukjes in miniboekjes, miniboekjes! Na eindeloos overgaan wordt er eindelijk opgenomen. Roep dan, schreeuw het, ren door de straten. Balen vulpen, bloed, cappuccinoschuim. Kalk het in hanepoten op wegdek dat je niet over kan steken, hier ergens of daar, lik het op dierbare huid: water stroomt om te klimmen, klimt om weerom gedoe de kering van bruggen, gedane zaken. De zalm springt er tegenop en waarom máken ze dat soort foto's? En voorop de krant? Zouden ze dan niet weten dat wij met de... Wat is, wat is de ochtend? Je maag vullen. Kijken naar het voorbijrijden. Ik: zwakke spijsvertering, slecht gebit, heb het over plaatsen die niet bestaan. Winkelstraten voor negenen, een kerkhof op vrijdag- of zaterdagavond. Heilige slemppartijen! Ik bevrijd in een handomdraai miljoenen caravans uit hun vijftiendaagse winterstalling. Ik tank benzine die nog kilometers diep de boorkop afwacht. Donderwolken moeten nog verdampen, de ochtendkoffie wacht 's nachts op knopdruk. Oogcontact: orgasmes, gezinnen, dynastieën. Wat verder? Altijd is er altijd, altijd is er iets, details. Maak je geen zorgen: beeldschermen, versterkers - vooral de versterkers! - randapparatuur, mengpanelen, ze zijn veilig begraven. De mensen zullen weer tevreden zijn, stoppen met verstoppen en fotocadeaus bestellen voor bijna niets. Na eindeloos, eindeloos overgaan wordt er opgenomen.

STATION

In de morgen pakt het meisje haar tas weer in, de uitrusting uitgekookt en plat verpakt en naar kantoor. Het tandenpoetsen stel ik uit, verveel mijn vulpen. De stilte van de afzuigkap.

Niet:

Er volgen mij klakkende hakjes. Ik neem een straat eerder links dan ik van plan was. De hakjes volgen mij nog steeds. Ik wil me omdraaien, roepen: kap met dat geklak, verdomme! Ik kan er slecht tegen als mensen 's avonds op straat achter me lopen. Ik ga rechts. De hakjes volgen, gaan sneller dan ik, halen me in. Naast me, achter mij was in de gaten gelopen, lijkt ze ook nog op een bekende.

Ook niet:

Trein rolt donker station binnen. Licht stroomt trein in. Vraag me af: links of rechts uitstappen straks, aan beide kanten spoor, chocomel, dode duif, dan pas perron. Lege trein met lichten uit, hou me vast voor een wissel. Schuift het perron op, naar links, stond die andere op een dood spoor? Druk een paar keer (te vroeg) op de knop, stap uit (rechts, nee links), verwachtte de trap rechts (hij was links).

Maar:

Geen aansteker. Geen sigaar. Adem kleurt de bakstenen nacht.

MYSTIC BLUES

Hoe het sap van de wilg - regendruppel misschien - in oksel van twijgen, wachtend, een traan leek. Bloed? Vertel het. Hoe u één was, de februaristenen beminde, uw lichaam niet meer dan dat. Getuig. Dat uw rug recht is: zit, stem laag. Speel de open snaren. Zing: het licht, het licht. Het scheen, een fractie van een seconde, was het en niet het donker. Sluit de ogen, maar zonder te bidden. Spot, ontken, geloof en zeg: begrijp, maak u geen illusies. Bestaan is het niet. Koop voor geen stuiver soepjurkverzinsels. Monniken, heet dat dan, maar ondertussen slapen ze zittend, de ratten. Ze knauwen in donkere bedsteden op hun lakens. Opsluiting en kwellingen laten de geest, laten u. Verzamel en bind uw wanen. Sorteert uw obsessies alfabetisch en zoek: iedereen heeft ongelijk. En hoger: het licht, het licht. Het scheen, het licht. En verlaat deze wereld.

BEGIN VAN WAT TE GEBEUREN STAAT

Het gevoel! Het gevoel! Midden op de weg op de strepen liggen! En daar kwam jij, plankgas in je... Van binnen. In een witte jurk, blote voeten op de pedalen en niemand geloofde Kerouac toen hij het vertelde: een witte cabrio en het meisje in bikini vroeg of hij bennies had. En het gevoel! Het gevoel! Het asfalt zwart en kaal, het woestijnzand, zand! Zand! Kijk, ik houd het in mijn hand. Het land, ik geef je toegang. Hij schreef het boek in twee weken, ze vonden klad van jaren oud, in vijf minuten was het nummer af, geschreven. De sloperij, de wrakken opgestapeld, het zand straalt lak en glas. In mijn hand, kijk in mijn hand! Mijn hand, ik geef het leven. De speedball houdt je wakker zonder pijn, maakt het asfalt kaal en zwart. De berm, de kant, steek je hand maar niet op, als je me nodig hebt. Je ziet me snel genoeg.

BART VONCK

WAT HET WORDT: OPLOSSINGEN.

Wat ten slotte iets in hem verloor, uitdijt, aantrekt en afbeult: magma, dat: wat niet wegneemt, verklonk, zich aandient, niets meer voorstelt: wat niets en niemand ontraadselt - wat het ineens had kunnen worden.

Van aarde oplost in water, van vast in vloeibaar.

Wat losgerukt zich aan alles onttrekt, antwoordloos een gat slaat in zichzelf, niet tot hem doordringt, hem boosaardig ontzegd wordt.

Wat niet ten einde toe doorgevoerd in het luchtledige hangt en elke orde te buiten moet gaan, in conflict komt: daar, opeens!

Wat overal en nergens thuishoort, dat: door een offer geremd, na afkoeling gesteld, bezworen, bezongen, bewaard.

Wat uitgespuwd niet onmisbaar is, misbaar maakt, door verstrengeling openbaart, niet aangeraakt mag worden, omslachtig geweed, gekneveld rouwt om zichzelf.

Wat buiten zijn weten om dwaalt, slentert, onvermoebaar: wat niets en niemand, in evenwicht, tegengesteld, toegeschreven en niet getemperd beschut, dát (en het kent hem, nergens van).

Wat hij nodig heeft, wat ontwricht, toch.

Wat het voorwendsel beteugelt, eerbied botviert, erom vraagt, schaamteloos, nooit antwoordt maar uitgebreid ten tonele verschijnt, grillig straft wat ontmoedigt: in ere hersteld en stilzwijgend uitgewist.

Wat beschouwd wordt, desondanks.

Wat de wet voorbij droomt, in het dierlijke huist, onzuiver en gekortwiekt, onverkort terugneemt wat het nooit bezat, dát.

Van water in vuur, van vloeibaar in warmte.

Wat zich meer dan ooit laat grijpen, niet vliet maar water is en lekt, verbiedt en diepste reden is of niet.

En wat hij zich heeft laten aandoen, kiest nog vóór hij kan kiezen, onvermijdelijk herroept, woekert: waaraan iedereen blootstaat, tekortschiet.

Wat nooit gestoord wordt, niet wezenlijk raakt aan wat af en onaf - af en aan - onvolledig toonbaar, dát.

Wat troostbaar vanuit leegte wenkt, op vergetelheid is ingesteld en daarom zo aangescherpt in hem postvat, er nu niet meer is: wat dat wel zou zijn.

Wat hem ziet en hij niet, hem eraan herinnert, op zichzelf terugplooit.

Wat ze zingen, zoemen, soms zelfs branding (geen zee, nee, echt zonder zee maar toch golvend).

Wat betovert, ontluistert; wat niemand kan weerstaan, aanzuigt, hem gebiedt, vastgesjord aan de mast (de zee, opnieuw, het water) er het leven bij inschiet.

Wat niemand kan ontgaan, zich geen houding vindt, niet zoekt, ook hem ontgaan is, intimideert om te verbergen.

Wat hem in geruisloze verte wegdraagt.

Wat inspeelt op, niet echt wil horen, opvangt, neuriet, vluchtig aanraakt, in gezang gelooft en erin stokt en ook niemand kan zijn.

Wat het nooit geworden is en zo goed als ineens had kunnen worden, niets meer is dan wat daartussenin ligt, dát.

Van vuur in lucht, van warmte in wind, energie en beweging.

Wat de held goed uitkomt, door tekort getekend is maar hangen blijft, ergens wel van op de hoogte is maar er niet aan toekomt.

Wat hij veinst en verkiest te verbergen, wat hij weet en er niet is. Wat danst en zingt en doolt en weifelt, er niet op afgaat, helemaal niet zeker is of toch, zomaar rondwaart:

wat van alles (ach ach) het ware had moeten worden (wat niet kan) en daarom door nabijheid niet meer treft.

Hij zegt maar wat. Maar wat? Wat hij maar bedoelt. En niet eens dat! Omzeggens. Bij wijze van. Bij wijze van spreken. Als het ware. Zoals men beweert. Weet je wel. Allicht. Wie weet.

Wat misschien. Wellicht. Ach wat zou het. Zie je. Wat men ook zegt. Toch? Wat met andere woorden. Juist. Zoiets. Iets als. Dan toch maar. Weet hij veel. Ook dat nog. Gaat in rook op. Ook dat. Wie weet.

Wat onderweg vastloopt, wat hij 'zou kunnen zeggen' en zomaar dat alles lijkt, niet wegneemt, in deze tekst: vervallen, ingewoond, uithuizig blijft, made, worm in het lijk, kadavervrees, een of ander verlies.

Wat aan wat hij zegt niet toekomt, hij ergens anders net niet is, nooit is geweest, nergens ergens anders is, nooit iets weet, wat hem overbekend voorkomt.

Wat in geen andere woorden, dat, precies, zoëven, vanuit de afgrond, vluchtig gelezen, telkens weer daarna en daaraan voorafgaat, niet zou bestaan, na hem te hebben ontmoet.

Wat niet betekent dat alles, dat alles verloren is, al. En toch.

Van lucht in ruimte, van beweging in loutere, pure mogelijkheid.

Wat al uit wat nog komt of is geweest, ongunstig is gezind en al een tijd geleden kwam als dood gewicht, als springtij in de eindtijd oproepbaar is.

Wat we werkelijk tot ons toelaten, niets van zichzelf wil weten, alles uitwist, ook de foto, niet meer wordt bewonderd, losgeslagen kennis is en niets, zijn kracht verliest, telooft en zich nog thuisvoelt bij zichzelf.

Wat aandringt en bezweert, zwicht onder de tijd: wat ze nooit zijn geweest en altijd zijn geworden.

Wat postuum een holte uitspaart in de tijd, geheim verwijdt, verzwijgt niet in hun taal of de zijne, ontsnapt, tot hier de stem, tot daar het licht en zelf niet durft vermoeden.

Wat in zwakte, wat dan ook te zeggen heeft en leeg en ijdel is, voor lief de tekst neemt in bezit, waarzegt en liegt, wat?, waar?

Wat in het beste geval, verwrongen, ervoor en erna teistert, verbrandt, door de spiegel, uitsluit en bevordert, niet is toegestaan, zijn doel voorbijschiet, niets wordt (ten slotte).

Wat van woede doordrongen, hemzelf ontgaat, veinst, achter bekentenis verdwijnt, niemand bedoelt, uitloopt (zijn deel kwijtgespeeld), vernedert, vernederend is.

Wat hij ook maar, ontkent, opschort, bekend is uit noodzaak, ook dát.

Wat men verborg, zich niet meteen prijsgeeft, zich toch alom verspreidt, zich uitbreidt, onvermijdelijk, stoutmoedig mislukt.

Wat alsof is, wat hij heeft gezegd, beweerd, verstrikt zit in schrijven (wat geen beweren is), aan de orde, op het spel, raak kletst, zijn tijd heeft gehad.

Wat als geheel in het geding over veel meer gaat, een brede vlucht neemt, gebeurt, hij al weet, dát.

Wat als onzinnige gril, zelfs al beter zou zijn, ontbreekt, ons, hij toch maar, hij te zeer, een aandeel heeft, zich werkelijk zou laten horen, hij niet, hij niet weet.

Wat hij wantrouwt, hem gevangen zet, door iedereen wordt aanvaard, ontvangen.

Van lucht in groot, ledig, helder, klaar.

Wat blind blijft woeden, op onszelf achterloopt, deel van het geheel is, uitmaakt, over de wereld afgeroepen wordt, crisis is, in crisis is, al te snel, weg.

Wat de weg naar buiten vindt, door hoop en wanhoop heen, getekend of gekwetst, het uithoudt, we niet meer weten.

Wat altijd weer komt bovendrijven, ver van de wurggreep van de wet, gedijt, je meer laat verwachten, begint te klapperen, als een open wond, hen ontmenselijkt!

Afsterft, oplost.

Wat een kokende modder!

Wat vernieuwing, zinloos maakt, moest worden afgemaakt, het nooit wordt, voor het oprapen ligt, niemand meer aanhoort.

Wat het mensenbeest, fout, heel traag en nog trager, verwoest en verwoestend, zichzelf aandoet. En op zichzelf geen kijk biedt. Wat hij zoal denkt te weten.

Wat de tijd doet. Wat de tijd laat verstrijken.

Wat, dát: het laatste wat hij wil en dát niet is, wat niet, wat niet is en niets. Wat wordt:

grote ledigheid, helder licht.

1512

Is that wool hat my hat?

JACKSON MAC LOW

1. *ik ben nu hier*

F. VAN DIXHOORN

duren (hoe) straat wil de een op koop (lang mag een gebeurtenis dueren) hoe kunst lang (ik koop een auto) een straat de een een koop en (kunnen willen dat er iemand is) kunst dat auto dat er op moet er de iemand mag hoe kan dueren de (moet) gebeurtenissen kunnen verdwijnen gebeurtenis is is mag ik en auto verdwijnt (de kunst de straat op) moet (en verdwijnt) iemand lang willen ik

weer plek opent wereld mogelijk de verwisselen van plek mogelijk (weer opent) we (we verwisselen de) zich opent van dingen plek (plek van dingen) weer verwisselen opent zich een wereld (we verwisselen de plek) van weer verwisselen (weer opent zich een mogelijke) de wereld de zich we mogelijke we verwisselen we (wereld) een weer mogelijk de dingen een ding dingen (zich een mogelijke wereld) wereld (van dingen) opent plek zich een van

wat wat als heel heel (heel wat als het nieuw) Noord-Amerika het Noord-Amerika lijkt heel Noord-Amerika Eurazië (heel wat als het) Zuid-Amerika wat Antarctica Australië als het (Afrika Antarctica) Afrika lijkt nieuw (Australië Eurazië Noord-Amerika Zuid-Amerika) Australië (lijkt) het (Afrika Antarctica Australië Eurazië) als Zuid-Amerika wat Afrika Eurazië Antarctica Zuid-Amerika heel nieuw Antarctica Zuid-Amerika (Noord-Amerika Zuid-Amerika) Noord-Amerika Australië nieuw Antarctica Eurazië Australië als Afrika lijkt nieuw het Eurazië lijkt (nieuw lijkt) Afrika

auto (ik koop een auto en verdwijnt) een gebeurtenis (ik koop) verdwijnt duurt hoe ik (een auto en verdwijnt) mag en koop (hoe lang mag een gebeurtenis) lang verdwijnen een mogen auto lang (hoe lang mag een gebeurtenis dueren) gebeurtenis ik lang een gebeurtenis gebeurtenis en duurt verdwijnt hoe (dueren) een hoe mag kopen lang dueren ik een hoe mag verdwijnen een auto auto een ik een koop koopt duurt en en

kunnen dat er kunnen dat (kunnen willen dat) te en is is (meer geld en) en dat (minder te koop) willen (kunnen) minder willen iemand iemand (meer geld en minder) geld kan is meer dat iemand koopt wil iemand minder er te kunnen minder minder geld geld te is te meer koopt er (te koop) en en koopt (er iemand is) koop meer geld wil (willen dat er iemand is) er meer

in in wacht vervolg een wacht is in (blijven gaan) vervolg omgeving is een blijven een blijft (wacht tot het vervolg) voorbij (wacht tot het vervolg voorbij is) helder (blijven) gaan blijft tot tot gaan is blijven het wacht is vervolg voorbij (voorbij is) omgeving (in een heldere omgeving) helder tot omgeving helder het voorbij in gaan het een tot wachten gaan voorbij het (gaan in een heldere omgeving) vervolgt heldere omgeving

minder en koop koop koop en te geld en geld meer geld (meer) meer geld te en (meer geld) koop en koop (en minder te koop) koop meer te meer (meer geld en minder te) koop te (meer geld en minder te koop) geld meer minder meer te koop geld (koop) geld te en minder te minder meer (geld en minder te koop) minder minder minder te en en geld meer minder

met een een met met een doen alles doen de (alles doen met de het) alles de het de de met alles (alles) met een doen de met het een de doen met het (alles doen met) een de alles alles (doen met de het een) doet het een (een) het het (de het een) met de (alles doen met de het een) doen het doen alles een doen alles het alles

zeg (ik zeg) ik wat ik je ik je (ik zeg niet wat je hoort) ik wat hoort niet niet hoor ik ik je je hoort hoort wat niet (ik zeg niet) zeg (ik) ik hoor (zeg niet wat je hoort) zeg zeg wat je zegt (niet wat je hoort) niet je je (wat je hoort) je hoort horen hoort niet zegt niet niet zeg wat wat wat wat ik niet zeg

vijf (een twee drie vier vijf) vier drie zes vier zes (een twee) vijf drie vijf drie vijf (een twee drie vier) vijf vier twee een vier (zes) zes drie (een twee drie vier vijf zes) zes (vijf zes) een (drie vier vijf zes) twee vijf zes een zes vijf vier vijf vier zes zes een drie vier twee drie een twee twee vier een twee drie twee een twee een drie

en (verschillende groepen zoeken) in groepen alles (een gedeelde identiteit) gaat een heldere (en nu ben) alles omgeving hier (blijven gaan in) een doen het een identiteit een verschillend ik omgeving blijft de het met hier helder de zoekt een identiteit doet (ik weer hier) ben groepen gaan zoeken in gedeeld ik gedeeld nu en blijf (alles doen met de het een) ben (een heldere omgeving) weer nu met weer verschillen een

wat vier te twee koopt en te een (ik zeg niet wat) vier zeker zes hoort hoort
wat (je hoort) geld helemaal niet niet het geld minder weet ik (meer geld
en) weet (je) minder zes zeg drie vijf (minder te koop) en drie je koopt meer
een twee je zeker meer (een twee drie) het ik je vijf (vier vijf zes) je nooit
nooit (weet het nooit helemaal zeker) helemaal zeg

weer krijgt zich toeval krijgt noodzaak (het toeval wordt versterkt) mogelijk
een een versterkt zich het versterkt toeval krijgt mogelijk versterkte wereld
wordt (weer opent zich een mogelijke) wereld krijgt toeval (weer opent zich
een) toeval noodzaak wordt (mogelijke wereld) zich het (het toeval wordt)
wereld versterkt weer wereld noodzaak opent (wereld) wordt (versterkt
krijgt noodzaak) open open wordt mogelijk het noodzakelijke een mogelijk
weer zich opent (krijgt noodzaak) het een weer

ik ben nu je weer weer niet ik weer niet hoor (ik) ben wat (zeg niet wat je
hoort) zeg (ik zeg niet wat je) nu ben ik hoor en hoor nu (hoort) ik je (en)
weer ik (nu ben ik weer hier) en zeg hoor wat ik hier hier (en nu ben) en
hier ik nu niet zeg en je wat (ik weer hier) wat ik niet hier ben je zegt

gaan vier vier we leven vijf (blijven gaan in) blijven hoeveel heldere tellen
kan drie (we verwisselen de plek van) leven een plek verwisselen omgeving
een verwisselen van zes een een plek een hoeveel (een heldere omgeving)
blijft twee (hoeveel) van zes dingen omgeving dingen woorden heldere
drie (woorden kan een leven tellen) kunnen woorden een vijf in (een twee
drie vier vijf) in (zes) de tellen twee gaan (dingen) we de

niet hier plek (ik zeg niet wat je hoort) ik omgeving (we verwisselen de plek
van dingen) in zeg nu gaat weer van niet de heldere hoort dingen heldere
ben je weer van verwisselen hier gaan wat ben ik de dingen we (blijven
gaan in een heldere) nu we (omgeving) in (en nu ben ik weer hier) je een
wat zegt een verwisselen ik hoor blijf plek en blijven ik en omgeving

hoed wol mijn (is dit mijn hoed) mijn van (is dit mijn hoed van wol) hoed is
wol hoed wol (is dit) is (is dit mijn hoed van) wol mijn wol van is is van mijn
hoed van mij van wol hoed hoed hoed wol is is dit dit is dit van mij dit van
dit (wol) dit (van wol) wol van dit (mijn hoed van wol) mij mijn hoed is dit

ben ben nu ik weer nu weer ik en nu (en nu ben ik weer hier) ben nu en
ben (en nu ben ik weer) hier (en nu ben) weer en en weer weer ik en ik ik
(hier) hier (ik weer hier) en ben ik hier weer (en) ik nu en nu nu hier ben
ben hier hier weer nu hier ik hier (nu ben ik weer hier) weer ben en

wereld wereld weer mogelijk weer weer wereld een wereld mogelijk een
een (weer opent zich een) weer mogelijk een wereld wereld opent zich zich
opent open een zich wereld weer open (weer opent zich een mogelijke
wereld) een weer (weer opent zich een mogelijke) weer mogelijk (weer) zich
weer (opent zich een mogelijke wereld) een mogelijk mogelijk mogelijk
zich een mogelijke wereld opent zich opent (mogelijke wereld) opent zich
opent (wereld) zich

minder (een) het mogelijke zich minder boerderij weer een (holle linde bij
een boerderij) te lijken geld (meer geld) wereld nieuw geld wereld opent
(heel wat als het) mogelijk hol (weer opent zich een mogelijke) wat en
opent hol en een meer een (wereld) boerderij koopt meer te weer koopt als
het bij (en minder te koop) heel (nieuw lijkt) wat als een lijk zich heel een
bij een linde linde nieuw

Zuid-Amerika verwisselen wacht Zuid-Amerika verwisselen het Australië
tot drie vier de Noord-Amerika (een twee drie) wacht (wacht tot) de van vijf
(we verwisselen de plek van) tot Noord-Amerika (dingen) Afrika Eurazië
voorbij vervolg voorbij Antarctica dingen een Australië is (Afrika Antarctica
Australië Eurazië) zes (vier vijf zes) Afrika het wij plek drie plek wij twee
Antarctica (het vervolg voorbij is) Eurazië van vier vervolg zes vijf (Noord-
Amerika Zuid-Amerika) een is dingen twee

Amsterdam, februari 2007

INSPIRATIES

LUT DE BLOCK

OVER DE TEKST

De Grieken kunnen dan wel de origine van de westerse filosofie claimen – al mogen ze zich gelukkig prijzen dat denkoorden als Efese in Klein-Azië tot het Griekse rijk behoorden – de honneurs voor de eerste literatuur moeten ze zonder meer afstaan aan de Sumeriërs. In vergelijking met het 4000 jaar oude Gilgamesj-epos zijn Ilias en Odyssee snaakse broekjes van nog geen 3000 jaar oud. En dat epos, overgeleverd in het Sumerisch en het Akkadisch, is slechts het topje van de Mesopotamische letterberg. Daarnaast verbergt (vooral) de Sumerische literatuur nog een schatkamer aan onbekende pareltjes. Onderstaande mythe – nooit eerder vertaald in het Nederlands – is er één van. Dit 4000 jaar oude prozagedicht is van de hand van Enheduana, de oudste met naam gekende dichteres en priesteres uit Ur (Mesopotamië, het huidige Irak ong. 2300 BCE) -- [cf. Homeros: 800-750 BCE, Sappho 630-570 BCE]. Het gedicht is geschreven in het Sumerisch en overgeleverd in spijkerschrift op kleitabletten.

Enheduana was de dochter van koning Sargon van Akkad (2334-2279), hogepriesteres van de hemelgod An en fan van de godin Inana (de Sumerische godin van de oorlog en de seksualiteit). Zij is de vermoedelijke auteur van dit prachtig staaltje van oorlogspropaganda of hoe je met een vals excuus een oorlog kan legitimeren. [Noot: Vervang Inana door Bush en de god An door een Amerikaanse bevelhebber van het leger die de oorlogszuchtige (even) probeert tegen te houden alvorens Irak aan te vallen en de tekst wordt bijzonder actueel]. Excuses om een oorlog te beginnen lagen ook in die tijd voor het grijpen: het opstandige Ebih gedroeg zich niet ‘naar believen’ en zou een lesje krijgen. Het resultaat is dit mythische prozagedicht – hier met enkele (onvolledige en/of duistere) versregels ingekort wegens plaatsgebrek maar met behoud van de letterlijke weergave van de inhoud. Het begint en eindigt met twee lyrische passages: de proloog is een lofzang op Inana in haar kwaliteiten als oorlogsgodin en als epiloog volgt een zelfbewieroking. Het middendeel is het verhaal over een oorlog: Inana trekt ten strijde tegen de (gepersonifieerde) berg Ebih (de huidige Jebel Hamrin keten in het moderne Irak). Haar vader An probeert haar nog in te tomen, maar deze dulle griet avant la lettre is niet te bedaren. De slotregel is een huldebetoon aan de godin (Nisaba) van de schrijfkunst.

Wat het visuele karakter van deze literatuur betreft. Alle literaire creaties

– of het nu om pure poëzie, hymnen of mythisch proza gaat – werden, ook omwille van de materiële beperkingen van de kleitabletten – weergegeven in kolommen en in (soms rijmende) versregels.

Vertalingen proberen deze versregels te respecteren.

HOE INANA DE OVERWINNING BEHAALDE OP EBİH

[loflied op de godin]

Godin van de afschrikwekkende goddelijke machten,
gekleed in gramschap, gedreven door terreur, Inana,
gesterkt door het heilige a-an-kar wapen, bespat met bloed,
aanstormend in grote veldslagen, grote vrouwe Inana,
jij verwoest machtige landen met pijl en kracht en onderwerpt landen. In
de hemel en op aarde brul je als een leeuw en vernietig je de mensen. Als
een kolossale wilde stier triomfeer je over vijandige landen.
Als een afschrikwekkende leeuw hou je de weerspannigen en
opstandigen koest.

Hoogheid, we klinken op hoe je de hemel inpalmt,
meisje Inana, we klinken op hoe je de aarde evenaart,
op hoe je naar voren treedt als Utu de koning en je armen wijd open
spreidt,
op hoe je rondwaart in de hemel en er terreur zaait,
op hoe je zonlicht en glans op aarde brengt,
op hoe je door de bergketens trekt en lichtenstralen voortbrengt,
op hoe je de girin planten uit de bergen baadt in licht,
op hoe je de schitterende berg tot leven brengt, de berg, de heilige plaats,
op hoe sterk je wel bent met de strijdnuppel zoals een kerel, een
enthousiaste strijdheer,
op hoe dol van vreugde je bent in de strijd als een vernietigend wapen.
Ik zal de heerseres van de strijd prijzen, de grote dochter van Suen, het
meisje Inana.

[Inana]

“Toen ik, de godin, rondging in de hemel, rondging op aarde,
toen ik, Inana, rondging in de hemel, rondging op aarde,
toen ik rondging in Elam en Subir, toen ik rondging in de Lulubi bergen,
toen ik mij naar het land van de bergen keerde,
toen ik, de godin, de berg naderde, toonde hij geen respect voor me.
toen ik, Inana, de berg naderde, toonde hij geen respect voor me.
toen ik de bergketen van Ebih naderde, toonde hij geen respect voor me.
Aangezien hij me geen respect betoonde,

aangezien hij zijn neus niet naar de grond boog voor me,
aangezien hij zijn lippen niet in het stof wreef voor me
zal ik mijn hand opheffen tegen de opstandige berg en hij zal me vrezen.
Tegen zijn machtige flanken zal ik mijn machtige stormrammen
plaatsen,
tegen zijn smalle kanten zal ik mijn kleine stormrammen zetten.
Ik zal aanstormen en het 'spel' van de heilige Inana in gang zetten.
Op de bergkam zal ik de strijd aanwakkeren en de gevechten
voorbereiden.
Ik zal de pijlen klaarmaken voor de pijlkokers.
Ik zal de slingerstenen verzamelen voor de slinger.
Ik zal mijn speer oppoetsen. Ik zal de knuppel en het schild klaar
houden.
Ik zal de ondoordringbare wouden in brand zetten.
Ik zal de bijl aanzetten tot haar vernielend werk.
Ik zal terreur zaaien in de ontoegankelijke bergketen van Aratta.
Dat hij, zoals een door An vervloekte stad, nooit mag worden hersteld.
Dat hij, zoals een door Enlil geminachte stad, nooit meer durft op te
kijken.
Dat de berg mijn gedrag in acht neemt. Dat Ebih me eer betoont en me
looft.”

[verteller]

Inana, de dochter van Suen, trok haar koninklijk gewaad aan en
omgordde zichzelf in gratie.
Ze tooide haar voorhoofd met terreur en afschrikwekkende pracht.
Ze schikte haar kornalijnen rozetsnoer rond haar heilige hals.
Ze zwaaide haar zevenkoppig šita wapen krachtadig aan haar rechterzij
en gespte de riemen van lapis lazuli aan haar voeten.
Toen de avond viel stond ze vorstelijk te pronken aan de Poort van het
Wonder.
Ze bracht een offer voor An en richtte een gebed tot hem.
An keek verrukt naar Inana, stapte naar voren en nam zijn plaats in.
Hij troonde op de zetel van eer in de hemel.

[Inana]

“An, mijn vader, ik groet je! Leg je oor te luisteren naar mijn woorden.
Jij maakte van mij de afschrikwekkende, de terreurzaaiende onder de
goden.
Dank zij jou kent mijn woord geen rivaal in de hemel noch op aarde.
Dank zij jou leerde ik het machtige šita wapen hanteren dat buigzaam is

als een mubum boom,
de grond bedwingen met het zesvoudige juk, de dijen uiteen rukken met
het viervoudige juk.
Ik leerde moordende overvallen en grote militaire campagnes opzetten,
pijlen afschieten
en als de tanden van de sprinkhaan laten neerkomen op velden,
boomgaarden en wouden,
opstandige landen plunderen, de sloten van de stadspoorten verwijderen
zodat de deuren open staan...
Jij plaatste mij aan de rechterzijde van de koning om de opstandige
landen te vernietigen:
dat hij, met mijn hulp, hoofden uiteen doet spatten als een valk aan de
voet van de berg,
Koning *An*, en dat ik je naam doorheen het land mag doen weerklinken.
Dat hij het land moge vernietigen als een slang in een rotsspleet.
Dat hij ze laat uitglijden als een *sagkal* slang die van de berg naar
beneden komt.
Dat hij gezag over de berg mag doen gelden. Ik zal de andere goden
overtreffen.
Hoe is het mogelijk dat de berg mij niet vreesde in de hemel en op de
aarde,
dat de berg mij niet vreesde, Inana, in de hemel en op de aarde,
dat het bergland van Ebih mij niet vreesde in de hemel en op de aarde,
Omdat hij geen respect voor mij toonde,
omdat hij zijn neus niet naar de grond boog voor me,
omdat hij zijn lippen niet in het stof wreef,
zal ik mijn hand heffen tegen de opstandige berg en hij zal mij vrezen...
Laat me tegen zijn machtige flanken mijn machtige stormrammen
plaatsen,
laat me tegen zijn smalle kanten mijn kleine stormrammen zetten.
Laat me aanstormen en het 'spel' van de heilige Inana in gang zetten.
Laat me de strijd aanwakkeren op de bergkam en de gevechten
voorbereiden. Laat me de pijlen klaarmaken voor de pijlkokers.
Laat me de slingerstenen verzamelen voor de slinger.
Laat me mijn speer oppoetsen.
Laat me de knuppel en het schild klaar houden.
Laat me de ondoordringbare wouden in brand zetten.
Laat me de bij aanzetten tot haar vernielend werk.
Laat me terreur zaaien in de ontoegankelijke bergketen van *Aratta*.
Zoals een door *An* verwoeste stad, dat hij nooit mag worden hersteld.
Zoals een door *Enlil* geminachte stad, dat hij nooit meer durft op te

kijken. Dat de berg mijn gedrag in acht neemt.
Dat Ebih me eer betoont en me looft.”

[An]

An, de koning van alle goden, antwoordde haar:

“Mijn kleintje vraagt de verwoesting van de berg – waarom gaat ze zo tekeer?”

Inana vraagt de verwoesting van de berg – waarom gaat ze zo tekeer?

Ze vraagt de verwoesting van de berg – waarom gaat ze zo tekeer?”

De berg heeft vreselijke terreur gebracht in de woonplaatsen van de goden.

Hij heeft schrik gezaaid over de heilige verblijfplaatsen van de Anuna goden.

Hij heeft zijn terreur en geweld uitgestort over dit land.

Hij heeft zijn terreur en geweld uitgestort over alle landen.

Zijn arrogantie strekt zich hoog uit tot het middelpunt van de hemel.

Er hangen vruchten in bloeiende gaarden die baden in weelde.

Prachtige bomen, kronen in de hemelen, verbazingwekkend en een lust voor het oog.

In Ebih zijn de leeuwen talrijk onder het gewelf van de bomen met hun brede kruinen.

Wilde rammen en herten leven er vrij en in overvloed.

Wilde stieren doen er zich tegoed aan de rijke grassen.

Herten vermenigvuldigen zich ongedwongen tussen de cipressen op de bergheuvelds.

Je kan deze terreur en angst niet breken. De uitstraling van deze bergketen is geducht.

Meisje Inana, je kan hem geen tegenstand bieden.” Zo sprak hij.

[verteller]

De meesteres, in woede ontstoken, opende het arsenaal en duwde de lapis lazuli poort open.

Ze haalde uit met een indrukwekkend gevecht en riep de hulp in van een woeste storm.

De heilige Inana greep naar haar pijlkoker. Ze verwekte een aanzwellende overstroming met dodelijk slib. Ze ontketende een kwaadaardige, toornige wind met potscherven.

De meesteres plaatste zich tegenover de bergketen. Ze naderde stap voor stap. Ze sleep beide zijden van haar dubbeldolk.

Ze graaide Ebih's nek vast alsof het *esparto* gras was.

Ze plantte de tanden van haar dolk in zijn binnenste. Ze bulderde als de donder.

De rotsen die de romp vormden van Ebih kletterden langs zijn flanken. Langs alle zijden en spleten spoten dodelijke slangen hun gif.

Ze verdoemde zijn wouden en vervloekte zijn bomen. Ze liet de eiken door droogte wegwijnen.

Ze stookte vuur op zijn flanken en zorgde voor een dichte rook.

De godin liet haar gezag gelden over de berg.

De heilige Inana deed wat ze wou. Ze ging naar de bergkam van Ebih en sprak tot hem:

[Inana]

“Bergketen, omwille van je verhevenheid, omwille van je hoogte, omwille van je aantrekkelijkheid, omwille van je schoonheid, omwille van je heilige gewaden, omwille van je hunkering naar de hemel, omdat je je neus niet naar de grond boog, omdat je je lippen niet in het stof wreef,

heb ik je gedood en neergeworpen. Zoals bij een olifant heb ik je slag tanden geknot.

Zoals bij een grote wilde stier heb ik je bij je stevige horens naar de grond geduwd.

Zoals bij een stier heb ik je kracht onder bedwang gehouden en je achtervolgd.

Ik deed tranen opwellen in je ogen. Ik zorgde voor jammerklachten in je hart.

Treurvogels bouwen hun nest op je flanken.”

Voor de tweede keer, zich verheugend in haar afschrikwekkende terreur, sprak ze vrank:

“Mijn vader Enlil liet mijn grote terreur rijkelijk vloeien over het land van de bergen. Mijn woede, een eg met vele tanden, heeft de berg uiteengerukt.

Ik heb een paleis gebouwd en zoveel meer gedaan.

Ik heb een troon geïnstalleerd en de basis ervan stevig gemaakt.

In mijn overwinning overmeesterde ik de berg. In mijn overwinning overmeesterde ik Ebih.

Ik kwam aanzetten als een rijzende vloed, en als stijgend water overvloedde ik de dam.

Ik zegevierde over de berg. Ik zegevierde over Ebih.”

[epiloog]

Voor de vernietiging van *Ebih*,

de dochter van Suen, het meisje Inana, zij geprezen.
Nisaba zij geprezen.

Vertaling: Lut de Block

EDELE EENVOUD EN STILLE GROOTSHEID / DE LITERAIRE DJ

[...] what we are engaged in when we do poetry is error, the willful creation of error, the deliberate break and complication of mistakes out of which may arise unexpectedness. (uit 'Essay on what I think about most')

Anne Carson heeft twee tafels staan in haar bureau: één waaraan ze haar academisch werk als classica verricht en één waaraan ze haar creatieve werk schrijft. Blijkbaar staan deze tafels dicht bij elkaar, want haar teksten zijn doorvlochten met verwijzingen naar menig Grieks schrijver en andere studie-objecten.

De Canadese schrijfster gebruikt haar kennis van de Griekse oudheid als een natuurlijke kennis, zoals haar kennis van de natuur. Ze speelt ermee, trekt de oude Grieken in de hedendaagse wereld binnen – zonder hen op te hemelen. Ze zijn er gewoon. Soms zeggen ze iets, soms vormen ze een vergelijkingspunt, soms zijn ze personages in een verhaal. Ze vormen in elk geval een onuitputtelijke inspiratiebron voor Carson, die ze op een onovertroffen manier weet in te zetten om haar eigen teksten te verrijken, zonder ze te bezwaren of hermetisch af te sluiten. De Grieken zijn mooie metaforen geworden. Ze durft het aan om hen te confronteren met de moderne wereld, wat vaak ironische en grappige effecten oplevert. Haar gebruik van de westerse klassieken – ook van de Brontës en Catherine Deneuve, wat dat betreft – geeft haar teksten paradoxaal genoeg een zeer actueel karakter.

Zoals ze heden en verleden vermengt, weet Carson ook steeds een grote rijkdom aan literaire vormen in een poëtisch geheel samen te brengen: proza, verzen, scenario's, essays, dialogen, tango's... Ook haar woordkeuze en zinswendingen putten zowel uit poëzie als spreektaal en wetenschappelijk discours. Ze heeft een soort samptechniek, zowel inhoudelijk als stilistisch, waarmee ze als een poëtische dj de beste nummers van de voorbije drie millennia de revue laat passeren.

Het bijzondere aan Carsons werk is dat ze een enorm scala aan kennis, gaande van de Grieken en de bijbel over Akhmatova tot Antonioni, op een eenvoudige en levendige manier weet te verwerken in treffende observaties over het dagelijkse leven en persoonlijke emoties. Ze heeft ook

een bijzonder waakzaam oog voor het verschil tussen de seksen, dat ze tegelijk liefdevol en ironisch beschrijft. Zo is *'Just for the Thrill; An Essay on the Difference between Women and Men'* een dagboek over het ongemak van het reizen met een tent en een vent en nog zoveel meer.

Carson fladdert door de eeuwen, de wereldliteratuur en de hedendaagse realiteit heen en schrijft zowel cerebraal als vanuit de onderbuik. Geen stoffige intellectualistische beschouwingen over dode kunstenaars, maar levendige en ontroerende teksten die getuigen van een groot menselijk inzicht. Virginia Woolf komt weer tot leven, Catullus lijkt weer de vuilgebekte rapper die hij altijd al was, de stille Hopper spreekt. Dàt springt misschien nog het meest in het oog: Carson kent de menselijke ziel door en door en weet precies de vinger te leggen op die aspecten ervan die over de eeuwen heen niet veranderd zijn.

Wat voorafging: De verteller in het prozagedicht 'Glazen essay' bezoekt haar moeder in het noorden van Canada, een dagreis verwijderd van haar eigen woonst. Zij neemt een stapel boeken mee voor haar moeder en voor zichzelf haar favoriete lectuur 'The collected works of Emily Brontë'. Iedere keer als ze haar moeder bezoekt voelt deze vrouw zich een beetje als Emily. Ze heeft een ongelukkige relatie achter de rug met een zekere Law. Voor dag en dauw wordt ze wakker en maakt een wandeling door de natuur die daar in het noorden van Canada veel gelijkenissen vertoont met het landschap waardoor de Brontës omringd waren. Reflecties over zichzelf, haar verloren geliefde, de natuur en de Brontës lopen sierlijk door elkaar heen.

Wij (de vertalers) kozen voor een afgerond fragment uit het 'Glazen essay' dat begint in de keuken van de moeder van de verteller.

GLAZEN ESSAY

KEUKEN

Keuken is stil als een bot wanneer ik binnenkom.
Geen geluid uit de rest van het huis.
Ik wacht eventjes
en open dan de koelkast.

Schitterend als een ruimteschip wasemt ze koude verwarring uit.
Mijn moeder woont alleen en eet weinig maar haar koelkast zit altijd
stampvol.
Na het verwijderen van de yoghurtpot

van onder een kunstige stapel restjes van de
kerstmistaart
in zilverpapier en flesjes medicijnen
sluit ik de koelkastdeur. Blauwige schemer

vult de kamer als een weggeëbde zee.
Ik leun tegen de gootsteen.
Wit voedsel smaakt mij het best

en ik eet het liefst alleen. Ik weet niet waarom.
Ooit hoorde ik meisjes een May Day lied zingen dat zo ging:

*Lieselot in 't voorraadkot
kauwend op een schapenbot
Hoe ze kauwde
Hoe ze klauwde
als 't alleen zijn haar benauwde.*

Meisjes zijn het wreedst voor zichzelf.
Bij iemand als Emily Brontë,
die een leven lang een meisje bleef ondanks haar vrouwenlichaam,

was wreedheid in al haar barsten bijengewaaid als lentesneeuw.
We zien hoe ze die van zich afschudt op verschillende momenten
met een gebaar waarmee ze ook het tapijt borstelde.

Praat met hem en geef hem dan van de zweep!
was haar bevel (zes jaar oud) aan haar vader

betreffende broer Branwell.

En toen ze 14 was en gebeten werd door een dolle hond, beende ze
(zo vertelt men)
naar de keuken, nam roodgloeiende ijzers van achter
de stoof en
hield ze direct tegen haar arm.

Over het wegbranden van Heathcliff deed ze langer.
Meer dan dertig jaar in de tijd van de roman,
van de avond in april waarop hij wegloopt door de achterdeur
van de keuken
en verdwijnt in de moeren

omdat hij een halve zin van Catherine had opgevangen
(‘Ik zou mezelf verlagen als ik met Heathcliff trouwde)
tot de wilde ochtend

waarop de bediende hem morsdood en grijnzend
op zijn regendoorweekte bed boven in Wuthering Heights vindt.
Heathcliff is een pijnduivel.

Als hij lang genoeg in de keuken was gebleven
om de andere helft van Catherines zin te horen
(dus zal hij nooit weten hoeveel ik van hem hou’)

zou Heathcliff bevrijd geweest zijn.
Maar Emily wist hoe ze een duivel moest vangen.
In plaats van een ziel plantte ze in hem

het voortdurende koele vertrekken van Catherine uit zijn
zenuwbanen
bij iedere keer dat hij inademde of zijn gedachten bewoog.
Ze brak al zijn momenten doormidden,

met de openstaande keukendeur.
Dit half-leven is mij niet onbekend.
Maar er valt meer over te zeggen dan dat.

Heathcliffs seksuele wanhoop
werd niet ingegeven door een gelijkaardige ervaring in het leven van
Emily Brontë,

voor zover we weten. Haar onderzoek naar

de jaren van innerlijke wreedheid die iemand kunnen vervormen
tot een pijnduivel,
kwam bij haar op in een aangenaam warmverlichte keuken
(‘keuk’n’ in Emily’s spelling) waar zij

en Charlotte en Anne samen aardappelen schilden
en verhalen verzonnen met de oude huishond Keeper
aan hun voeten.

In een fragment

uit een gedicht dat ze schreef in 1839
(ongeveer zes jaar voor *Wuthering Heights*) staat:

*Die ijzeren man was geboren zoals ik
en hij was eens een vurige jongen:
hij moet in zijn kindertijd
de glorie van een zomerhemel hebben gevoeld.*

Wie is die ijzeren man?

De stem van mijn moeder snijdt door me heen,
vanuit de kamer hiernaast waar ze op de sofa ligt.

Ben jij dat schat?

Ja Ma.

Waarom steek je het licht daar niet aan?

Door het keukenraam kijk ik hoe de stalen aprilzon
haar laatste koudgele strepen
door een vuilzilveren hemel werpt.
Oké Ma. Wat eten we vanavond?

VRIJHEID

Vrijheid betekent verschillende dingen voor verschillende mensen.
Ik bleef nooit graag in bed liggen ’s morgens.

Law wel.

Mijn moeder ook.

Maar zo gauw het ochtendlicht mijn ogen raakt, wil ik
naar buiten -

wandelen langs de moeren
in het eerste blauwe stromen en het koude bewegen van
alles dat wakker is.

Ik hoor mijn moeder in de kamer hiernaast draaien en zuchten en
dieper wegzinken.
Ik trek de klamme kooi van lakens rond mijn benen weg
en ik ben vrij.

Buiten in de moeren is alles schitterend en hard na een vriesnacht.
Het licht duikt recht omhoog van het ijs naar een blauw gat
in de top van de hemel.
Bevroren modderig knerpen onder mijn voeten. Het geluid

doet me terugschrikken naar de droom die ik vanmorgen
had toen ik wakker werd,
één van die nachtlange zoete dromen waarin ik in Laws armen

lig als een naald in water – het vergt een fysieke inspanning
om mijzelf uit zijn witzijden handen weg te trekken
terwijl ze naar beneden glijden langs mijn droomheupen – ik

draai me om, het gezicht in de wind
en begin te lopen.
Kwelgeesten, duivels en dood stromen achter mij.

In de dagen en maanden nadat Law wegging
voelde ik mij alsof de hemel van mijn leven was afgescheurd.
Ik had niet langer een thuis in goedheid.

De liefde tussen Law en mij
te zien veranderen in twee beesten,
knagend en smachtend door elkaar heen
naar een andere honger, was vreselijk.

Misschien is dit wat mensen bedoelen met erfzonde, dacht ik.
Maar welke liefde kon er dan eerst zijn geweest?
Wat is eerst?

Wat is liefde?
Mijn vragen waren niet nieuw.
En ik had er ook geen antwoord op.

De ochtenden waarop ik mediteerde
kreeg ik een naakte glimp van mijn eenzame ziel te zien,
niet de ingewikkelde raadsels van liefde en haat.

Maar de Naakten staan mij nog duidelijk voor de geest
als stukken wasgoed die 's nachts aan de waslijn bevroren zijn.
Er waren er dertien in totaal.

Naakt nr. 2. Vrouw gevangen in een kooi van doornen.
Grote glinsterende bruine doornen met zwarte vlekken erop
hoe ze zich ook wentelt en keert,

niet in staat om rechtop te staan.

Naakt nr. 3. Vrouw met één enkele grote doorn in haar
voorhoofd geplant.

Ze grijpt hem vast met beide handen

en tracht hem eruit te wrikken.

Naakt nr. 4. Vrouw in een verwoest landschap
dat rood oplicht zoals Hieronymus Bosch.

Haar hoofd en bovenlijf zijn bedekt door een hels ding,
iets als de bovenhelft van een krab.

Met gekruiste armen, alsof ze een trui uittrekt,

spant ze zich in om de krab eraf te halen.

Het was rond deze tijd

dat ik aan Dr. Haw begon te vertellen

over de Naakten. Ze zei,

Wanneer je deze verschrikkelijke beelden ziet waarom blijf je
er dan bij hangen?

Waarom blijven kijken? Waarom niet

weggaan? Ik was verbaasd.

Weggaan naar waar? zei ik.

Dit lijkt me nog altijd een goede vraag.

Maar nu is de dag wijdopen en een vreemd jong
aprillicht

vult de moeren met gouden melk.

Ik heb het midden bereikt

waar de bodem afloopt naar een poel, die vol met
zompig water staat.

Het is bevroren.

Een stevig zwart venster van moerleven gevangen in het eigen
nachtgedrag.

Een aantal wildgouden hopen onkruid zijn zichtbaar
diep in het zwart.

Vier naakte elzenstammen rijzen er recht uit op
en wiegen in de blauwe lucht. Elke stam

straalt een zilveren spanningsveld uit waar hij het ijs binnendringt –
duizenden haardunne barsten vangen het wit van het licht
zoals een gevangen gezet gezicht

grimassen vangt door de tralies heen.

Emily Brontë heeft een gedicht over een vrouw in de gevangenis die zegt

*Een boodschapper van Hoop, bezoekt mij elke nacht
En biedt me, voor kort leven, eeuwige Vrijheid aan.*

Ik vraag me af welke Vrijheid dit is.

Haar critici en commentatoren zeggen dat ze de dood bedoelt
of een visonaire ervaring die de dood aankondigt.

Zij begrijpen haar gevangenis
als de beperkingen die door het negentiende-eeuwse leven
in een afgelegen parochie in een koude moer

in het noorden van Engeland, zijn opgelegd
aan de dochter van een predikant.

Zij verliezen hun geduld bij de extreme termen waarmee ze
haar gevangenisleven afschildert.

‘Op vele plaatsen in Brontë’s werk

wankelen de gedichten door de dramatiserende en poserende toon
op het randje van een potentieel pathetisch melodrama,’
zegt er één. Een ander

verwijst naar ‘het bordkartonnen sublieme’ van haar gevangen wereld.

Ik hield ermee op mijn psychotherapeute over de Naakten te vertellen toen ik besepte dat ik geen antwoord vond op haar vraag,

Waarom blijven kijken?

Sommige mensen kijken, dat is alles dat ik kan zeggen.

Er is geen ergens anders om naartoe te gaan,

geen richel om op te klimmen.

Misschien kan ik haar dat uitleggen als ik het juiste moment afwacht, als bij een heel lastige zus.

‘Op die geest konden enkel tijd en ervaring inwerken: voor de invloed van andere intellecten was hij niet ontvankelijk,’ schreef Charlotte over Emily.

Ik vraag me af welke gesprekken die twee hadden bij het ontbijt in de pastorie.

‘Mijn zuster Emily

was niet iemand met een demonstratief karakter,’ benadrukt Charlotte, ‘en wanneer ze zich terugtrok in haar gedachten en gevoelens, kon niemand er zonder toelating ongestraft in binnendringen,

zelfs niet haar naaste en meest geliefde personen...’ Ze trok zich vaak terug.

Op een herfstdag in 1845 schreef Charlotte

‘per toeval mijn oog laten vallen op een geschreven bundel gedichten in het handschrift van mijn zuster Emily.’

Het was een klein (10 x 15) notitieboekje met een donkerrode kaft, gemarkeerd 6d.

en het bevatte 44 gedichten in Emily’s minutieuze handschrift.

Charlotte wist dat Emily gedichten schreef

maar voelde zich ‘meer dan verrast’ door de kwaliteit ervan.

‘Helemaal anders dan de poëzie die vrouwen meestal schrijven.’

Er wachtten Charlotte nog meer verrassingen toen ze Emily’s roman las, niet in het minst door de schunnige taal ervan.

Ze ontleedt dit raadsel voorzichtig

in haar Redactioneel Voorwoord bij *Wuthering Heights*.

‘Een grote groep lezers zullen, eveneens, ernstig lijden
onder de introductie, in de bladzijden van dit werk,

van woorden gedrukt met al hun letters,
waarvoor het de gewoonte was geworden om ze enkel
weer te geven met de eerste en de laatste letter –
waartussen een lege spatie.’

Wel, er bestaan verschillende definities van Vrijheid.
Liefde is vrijheid, zei Law graag.
Ik zag dit meer als een wens dan als een gedachte

en veranderde van onderwerp.
Maar lege spaties zeggen niet niets.
Zoals Charlotte het stelt,

‘Het gebruik om met enkele letters te verwijzen naar die krachttermen
waarmee goddeloze en gewelddadige mensen gewoon zijn hun
betoog op te smukken,
treft mij als een manier van doen die,

alhoewel goed bedoeld, zwak en futiel is.
Ik weet niet waar dat goed voor is – welke gevoelens
het spaart – welk afgrijzen het verbergt.’

Ik keer terug op mijn stappen en begin aan de wandeling door de moeren
naar huis en het ontbijt.
Het is een tweerichtingsverkeer,

de taal van het ongezegde. Mijn favoriete bladzijden
uit *The Collected Works of Emily Brontë*
zijn de noten achteraan

waarin kleine veranderingen staan die Charlotte heeft aangebracht
in de tekst van Emily’s gedichten,
die Charlotte redigeerde voor publicatie na Emily’s dood.
‘*gevangenis* in plaats van *sterkst* [in Emily’s handschrift]
gewijzigd in *groots* door Charlotte.’

Vertaling: Lieve De Boeck en Leen Gyselinck

FRANK DE CRITS

MAX JACOB (1876-1944)

In het atheneum van Oudenaarde kreeg ik in 1958 van mijn leraar Frans Jacques Piette, Kortrijkzaan en Franstalig dichter, naast Artaud, Lautréamont, Beckett, Charles Cros ook “L'Amour du Prochain” van Max Jacob te lezen. Dit is één van de meest ontroerende gedichten, sorry prozagedichten die ik in mijn leven ooit las.

Jacob is sindsdien nooit meer uit mijn leven geweest. Alles wat over hem en van hem verscheen moest ik hebben, wat mij nooit gelukt is door geldgebrek en andere ziektes. Hij was een Joodse Bretoen geboren in Quimper, studeerde rechten in Parijs, zwierf rond, vooral in Parijs, kende Picasso, Apollinaire en zowat iedereen die vanaf 1900 iets met kunst te maken had. In 1922 publiceerde hij de bijbel van het prozagedicht: “Le cornet à dés” met een inleiding over hoe men die dingen moet maken. Leer Frans en leer die inleiding uit het hoofd. Zo kan een ordinaire dichter een uitzonderlijke prozadichter worden.

Max Jacob werd op 24 februari door de Gestapo aangehouden. Hij werd uit de kamer, die hij in Saint-Benoît-sur-Loire huurde bij Mme Persillard, gehaald en naar Orléans gevoerd. Hij belandde uiteindelijk in Drancy, waar hij op 5 maart stierf ten gevolge van een longontsteking.

Uit *'Le cornet a dés'* (1916)

DE OORLOG

's nachts liggen de buitenboulevards
vol sneeuw de bandieten zijn soldaten
ze vallen mij met gelach en sabels aan,
ze beroven mij: ik vlucht om in een ander
vierkant neer te vallen is het een binnen-
plaats van een kazerne of van een herberg
alleen maar sabels! alleen maar lansiers!
het sneeuwt! ze prikken me met een naald
een vergif om me te doden een doodshoofd
met een rouwsluier bijt in mijn vinger vage
straatlantaarns werpen het licht van mijn
dood op de sneeuw

La Guerre

FRONTISPICE

Ja, het is van het knopje van mijn tepel gevallen en ik
heb het niet opgemerkt. Zoals een schip met de matrozen
uit het rotsanker gaat zonder dat de zee weer trilt, zonder
dat de aarde dit nieuwe avontuur ruikt, is een nieuw gedicht
uit mijn Cybeletepel gevallen en ik heb het niet opgemerkt

Frontispice

MAANGEDICHT

Op de nacht liggen er drie paddestoelen die de maan zijn.
De koekoek van het uurwerk zingt zo bruusk, dat ze elke
maand om middernacht van plaats veranderen. In de tuin
staan er vreemde bloemen die op honderd liggende mensjes
lijken, het zijn de weerspiegelingen.
In mijn donkere kamer hangt er één pendellicht dat
rondzweeft, dan twee ... lichtgevende schepen,
het zijn de weerspiegelingen. In mijn hoofd zoemt een sprekende bij.

Poème de la Lune

LITERAIRE ZEDEN

Een handelaar uit Havana had mij een in goud
gewikkelde sigaar die een weinig opgerookt was,
opgestuurd. aan tafel zeggen de dichters dat het om
met mij te spotten was, maar de oude Chinees die ons
had uitgenodigd zegt dat dit om iemand te eren is, en
de gewoonte in Havana. Ik toonde twee prachtige dichters
die één van mijn geleerde vrienden op papier vertaald had,
want ik bewonderde de orale vertalingen van die gedichten.
De dichters zegden dat die gedichten heel gekend waren en
niets waard. De oude Chinees zegt dat zij die niet konden kennen,
aangezien ze maar in één handgeschreven exemplaar bestonden
en dan nog in het Pehlvi, een taal die ze niet kenden. Dan begonnen
de dichters, zoals kinderen, luidop te lachen en de oude Chinees bekeek
ons met droefheid.

Moeurs Littéraires

HET OORDEEL VAN DE VROUWEN

In de hel onderzochten Dante en Vergilius een spiksplinter-nieuwe ton. Dante draaiden er rond. Vergilius mediteerde. Welnu, het was maar een ton vol pekelharing. De altijd mooie Eva woonde daar, gebogen onder de wanhoop, ondanks het feit dat ze aan haar naaktheid de troost van een nimbus had. Eva kneep haar neus dicht en verklaarde : “Ach, wat ruikt dat slecht!” En ze verwijderde zich.

Jugements des Femmes

uit : ‘*Derniers poèmes en vers et en prose*’

NAASTENLIEFDE

Wie heeft die pad de straat zien oversteken? Het is een heel kleine man: geen pop is kleiner. Hij kruipt op zijn knieën: men zou zeggen dat hij zich schaamt! Neen! Hij is een reumalijder. Hij sleept een beetje met zijn been. Waar gaat hij zo naartoe? Hij kruipt uit de riool, arme clown. Op straat heeft niemand die pad gezien. Vroeger zag niemand mij op straat, nu spotten de kinderen met mijn gele ster. Gelukkige pad, jij hebt geen gele ster.

L'Amour du Prochain

STEFAAN VAN DEN BREMT

OVER LEEGTE, RUÏNES EN VERGETELHEID

Prozagedichten van Juan Manuel Roca, vertaald door Stefaan van den Bremt

Juan Manuel Roca, geb. 1946 in Medellín (Colombia), wordt wel eens gerekend tot de ‘ontgoochelde generatie’ dichters die debuteren in de jaren '70 van de vorige eeuw. Het sociale en politieke klimaat in Colombia wordt van dan af in toenemende mate bepaald door het niets ontziende geweld van de drugsmaffia en linkse guerrillabewegingen als de FARC. Roca werd in zijn land herhaaldelijk bekroond; voor de bundel *Las hipótesis de Nadie* ontving hij in 2004 de Colombiaanse staatsprijs voor poëzie (de bundel bevat naast prozagedichten ook poëzie in – vrije – verzen).

HUIZEN EN LEEGTE

Voor Luis Felipe Orozco

Dit zijn huizen, omheinde leegten. Diogenes' oude ton was een wijnvat, vandaar die geur van dode druiven die hem dronken maakten en zo gek om overdag bij het licht van een olielamp een mens te gaan zoeken.

En Jonas' huis. Jonas' drijvende huis, vochtige baarmoeder van prenatale landschappen, magazijn van schipbreuken.

En wat dan te zeggen van Crusoe's hut waar de tijd in het geheim verstrikt, of van de doden uit Comala wier verblijf lucht is?

Dit is het geschilderde huis, alleen bewoond door wie voorgoed zijn uitgedreven uit het paradijs, een huis zo denkbeeldig als de gevangnissen van Piranesi.

DE VERGEETVAKMAN

De tijd is van leegte bezeten. In vergeetwerkplaatsen slaat hij standbeelden op zonder armen.

De tijd blaast stof van doden in de boeken. Plundert gehuchten en gebouwen. Adieu neus van Cleopatra, de Nike van Samothrace gaat de mist in, het Romeinse aquaduct krijgt een patina, wég verentooi uit Tikal en Palenque.

Over viaducten van licht vliegen zijn vraatzuchtige motten. Op naar het huis van het boek! Ze knabbelen aan Montaigne, sparen Quevedo voor het diner. Zijn springtij overspoelt Zócalos en Partenons, sleept naar zee wat lappen eeuwigheid waren, laat een ruiter van Leonardo verbleken.

Niet dat de tijd de werken van de mens misprijst of geen onderscheid kan maken tussen het niets en de schoonheid; hem is het erom te doen de wereld van leegten te vervullen.

ADVIEZEN VAN DE RUÏNEBOUWER

De priester daalt de altaartreden af en deelt een portie eeuwigheid en een kruimel hemel uit.

Een man bouwt de gevel van zijn huis als iemand die de verte amputeert.

In zijn notitieboekje schrijft de ruïnebouwer:

‘De tijd, landmeter van het niets, minacht de eeuwigheid. Al zouden er geen berichten zijn over oorlog of rampen, puin is een stuk teruggevonden toekomst.’

‘Probeer uit te vissen wat ruïnes van gevangnissen zijn, wat ruïnes van het Paradijs.’

OPENBARING VAN DE STILTE

Na de aardbevingen en jaren die vluchten als hazewinden raakt de kathedraal van Managua bevolkt met vogels. Binnen haar ruïnes voel je de aanwezigheid van de leegte, ver geprevel, processies van afwezigen. Tussen woekerplanten heffen de krekels een rustiek gebed aan.

Een grasgeur loopt door hoofd- en zijbeuken, de preekstoel van de wind, een rijk van vocht en vergetelheid. Hagedissen ontnemen steen dat hybride, geven zijn stiltes een hartslag. Planten hebben hun invasiewerk verricht: plavuizen opgetild, langs zuilen opgeklommen naar een verborgen God. Over het marmeren altaar laten leguanen hun trage jade uit, hun heilige schitterglans, en de neergestorte klokken maken stilte tot gebed.

Managua, 1988

OPENBARING VAN DE SPIEGELS

Ik hield een wake bij mijn jeugd tussen kaarsen. Ik was ongedeerd gebleven tijdens haar dagen van vulkanische uitbarsting: bars waar flessen rondvlogen als vogels, vrouwen met tussen hun borsten een mes.

Mijn jeugd, die zich soms een weg baande tussen de menigte als Mozes in de rode zee, die soms op straat met zeisgezwaai het volk uiteen deed stuiven, lag nu tussen vier planken in de halfdonkere kamer.

Iemand gaf me met tegenzin een schoudertik: een bejaarde dook voor mijn ogen op als in een oude spiegel.

MIJN VERGEETACHTIGHEID IS KONING

Het is twee uur 's middags en tien uur 's niets.

HÉCTOR ROJAS HERAZO

Elke ochtend krijg ik, zoals alle bewoners van dit land, een klap van de spiegel. Maar amper zet ik een voet op straat, of van dat affront blijft geen spoor meer over: mijn vergeetachtigheid is Koning en duldt geen getreiter.

Ik ga naar de krant. Bots op collega's die het hebben over de doden van de dag. Vandaag waren er tientallen bloedvlekken op de lijst. Je slikt even, maar alles vervaagt, want mijn vergeetachtigheid is Koning. Een kruisvaarder van het doodzwijgen.

Ik weet niet wie de vergeetachtigheid tot mijn onverstoorbare vorst gekroond heeft, maar ik zie hem schrijden over rode lopers. Vorst vergeetachtigheid is nooit prins geweest, of graaf, of stoutmoedig ridder, maar vandaag is hij Koning. Ik voor mijn part galoppeerde slechts door een onzeker rijk – het lichaam als fatum – om onderhuidse veldslagen te leveren.

Mijn vergeetachtigheid is Koning. Mijn dagen: een orgie van dode uren die hem leenhulde brengen.

Soms hoor ik hoe in een uithoek van het land de slachting wordt hervat. Maar overeenkomstig een hoge investituur die toekomt aan mijn geslacht – Majesteiten der leegte, Keizers van het niets, Regenten op de duistere troon –, verschijn ik elke nacht weer op het banket van de vergeetachtigheid.

Op dit eigenste moment ken ik mijn standplaats evenmin als al wie in dit land geboren en getogen zijn.

KRONIEK VAN KONING EENOOG

(In het land van de blinden)

Dat in mijn linkeroog de zon schittert en in het andere de nacht huist is me genoeg om jullie monarch te zijn.

Sommige bastaarden drijven met mijn majesteitsschennis de spot en noemen me obscure Polyphemus, koninkje aan een hof van lammeren.

Ach, weldra vernemen jullie niets meer over het licht: nog even en ik ben mijn ene oog kwijt.

HAN VAN DER VEGT

GUST GILS' PARAPROZA

Tussen 1964 en 1989 bracht Gust Gils zeven bundels 'Paraproza' uit, (*Verbanningen, De Röntgenziekte, Dank voor de blijdschap, Binnenwaartse buitenstaanders, Geest in opdracht, Het zoemen van de bierkaai, Antwoordapparaat*): korte tot zeer korte prozastukken die slechts hier en daar onder de vlag 'verhaal' kunnen varen.

De paraprozastukken lopen sterk uiteen, qua onderwerp, stijl en kwaliteit. In hun totaal laten ze de indruk na van een tomeloze schrijfdrift en een buitengewoon vruchtbare fantasie. Ze hebben veel elementen van de groteske en van absurdistische literatuur. Humor is een vast weermiddel in de stukken, maar hoewel de toon vaak laconiek is schetst Gils een grillige, grimmige wereld waarin op elk moment alles mogelijk is.

Zeer bijzonder aan Gils' werk, en daarmee dus ook aan het paraproza, is het directe, haast onbezonnen karakter ervan, dat doet vermoeden dat Gils' methode dicht bij de *écriture automatique* stond. Dit geeft de suggestie dat we Gils' gedachten zich in real time zien ontwikkelen.

Gils liet zich beïnvloeden op de onbekommerde manier die we tegenwoordig met postmodernisme associëren. Zo is bijvoorbeeld de 'Apokrievige episode van de Sade' tegelijk pastiche, parodie en volledig Gils. De bijzonder komische gallicismen ('frottoleerde') maken de beelden niet minder verontrustend. 'Loodrecht glansden de martelpieken.' In ander paraproza maakt Gils even makkelijk gebruik van beelden en formuleringen uit detective romans, sciencefiction, nieuwsberichten en wetenschap.

Deze selectie maakt gebruik van de kortere stukken, om in een kort bestek toch een zo breed mogelijk overzicht te kunnen bieden van de veelzijdigheid van het paraproza.

Gils' eigenzinnige spelling is onverkort gehandhaafd.

HOOGKONJUNKTUUR

Dapper klom de konstabel in een hoge boom: 'Ik kom nooit weerom!' – Inderdaad hij had geen valscherf mee. Maar men dacht bij zichzelf: ach, kom. Ten onrechte dacht men zo! Want het was de konstabel ernst. Hij bemoeilijkte ja veronmogelijkte het naklimmen door het weghakken van takken en het oprichten – dwars op de vertikaal – van roodwitte versperringen compleet met stormlantaarns, zo om de twintig meter langsheen de kale stam. En eens daarboven aangeland, heel onbegrijpelijk hoog, ging hij in zijn dooie eentje aan autokrasie doen, voorzag hij op welke wijze ook in zijn levenssiklus, ving regenwater op in zijn uniformpet ongetwijfeld, had een moestuintje aangelegd wisten waarnemers met kijker te vertellen, en verschalkte wellicht ook vogels. Hij moest zelfs tabak hebben geplant, want zag men niet kilometers hoog, op de plaats waar zijn eenzatenhutje van takken temidden de hoogste uitlopers van de kruin gesinjaleerd was, elke avond bij zonsondergang het vlammetje oplichten waarmee hij de brand in zijn gezellig pijpje joeg, stegen niet kort daarna de blauwe kennelijke tabaksdampen op van tussen de bladeren, en daalde er weer een tijd nadien, bij het uitkloppen van zijn leeggerookte pijp, geen fijne zwarte stofregen over de uitgestrektheid van het hele dorp?

Waarom anders werd trouwens, in ditzelfde dorp waarin de konstabel het vertikte terug te keren, zijn rustige oude dag te komen slijten, het met kleine maar merkbare reuzenschreden toenemen van de vruchtbaarheid van de bodem toegeschreven?

APOKRIEVE EPISODE VAN DE SADE

Saint-Fond vond het beter het gezwollen scharlaken gezicht van het omgevallen meisje naast hem (een enorme lap huid, die anders door ziekte toch ook maar zou losgekomen zijn, kon als het deksel van een scheve kartonnen doos worden opgelicht) niet meer aan te kijken. Hij frottoleerde snel een van de andere maagden, hard tussen zijn kasseïge maaltanden ongeborenen vervloekend. Loodrecht glansden de martelpieken. De schurk wikkelde een tros van zijn slachtoffers in onverscheurbaar kunstmatig spinneweb, zodat hij er een bal van vormde die hij zo massief mogelijk in elkaar kneedde. Eerst dreef hij schuimbekkend deze sfeer met ongemeen brutale schoppen de zaal rond. Daarna wapende hij zich met een zes voet lange naald, voorzien van stevige zilverdraad, die hij vele malen dwars doorheen de menselijke massa prikte, er telkens zorg voor dragend de draad door de aldus gemaakte opening te halen en stevig aan te trekken, zodat er tenslotte een compact kluwen ontstond van zilver en gepijnigd vlees. Noirceuil, die bij het zien van dit alles in een toestand van de meest elektrische opgezweepte geraakte, konglomeriseerde Saint-Fond uit alle macht; deze laatste op zijn beurt beval Juliette onder zijn ogen twee van de andere vrouwen elkaar tot apostaze te laten brengen, en hij verlangde dat alle nog beschikbare meisjes hem kwamen omringen; hij gaf ze om beurt prikken met de naald van zes voet, waarvan echter het oog tijdens de voorgaande operasie afgebroken was, zodat hij deze subjecten niet met zilverdraad aan elkaar kon naaien, iets waarover hij zich luidop en bitter beklaagde. Om zich schadeloos te stellen grifte hij hun met de punt van de naald kabbalistiese tekens in de rug, zeggend dat deze de macht hadden hen het verstand te doen verliezen; en zozeer waren de meisjes van deze helse bedreiging onder de indruk, zozeer geloofden zij wat de booswicht hun voorhield, dat ze inderdaad waanzinnig werden nadat Saint-Fond had uitgevoerd wat hij van plan was; zij vielen zelfs op handen en voeten en knorden en beten als redeloze dieren, waarbij het kwijl uit hun lieftallige mondjes droop en hun ogen waarin de vroegere glans gedooft was verwilderd in de kassen draaiden.

Ha! riep Sant-Fond, en zijn knoedel kwam dreigend rechtop staan, tot deze staat zou ik het hele mensdom willen herleiden, mijn met deze schrikkelijke naald gewapende arm zou geen rust kennen eer de laatste van dat verachtelijke ras op handen en voeten door modder en drek ploeterde, gras en onkruid vretend en slijkerig water drinkend, en eindelijk de pretensie laten varen hebbend iets meer te zijn dan een hersenloos en gevaarlijk gedierte dat geen jager zou mogen nalaten op zicht te schieten als zijn leven hem lief is.

Hierna stond de libertijn er op dat hem een eind van de zilverdraad om de knoedel werd gebonden, en zo gepareerd was het dat hij voor de laatste maal op de slachtoffers van zijn knerpende lust aanviel om hun alledrie, briesend en huilend en met het schuim om zijn mond, zijn sperm als een lading gloeiend schroot onder de ruggegraat te jagen en hen zo onder de afschuwelijkste stuiptrekkingen de geest te doen geven.

DE BLOEDIGE ZEE

Sinds jij je intrek had genomen was er door alle ramen van het huis een hoge woelige zee te zien, een ongelooflijk blauwe bloedige zee omringde ons aan alle kanten.

Toch kwam er niet lang nadien een vreemde man en zei ‘u moet haar ekskuzeren’ en hij nam je mee in een veelbetekenende witte auto. En toen was je weg en bleef je verdwenen.

De bomen en het struikgewas van vroeger groeien nu weer rondom mijn huis. Alleen snachts hoor ik nog het stormen van je woelige bloedige zee. Een stuurloos schip met afgebroken mast en een lading koolmonoxide en jouw lichaam aan boord vaart snikkend in het rond, onophoudelijk.

En ik steek geen lichten aan want het schip is toch blind en mijn huis is toch de haven niet. Ik luister wel naar het weerbericht op de radio al maakt het geen verschil uit wat die man vertelt.

Verleden nacht na een geluidloze ontploffing is het schip opengereten en uitgebrand. Als jij vóór mij sterft kom me dan ook maar halen, had ik haar ooit gezegd. Natuurlijk heb ik geen woord gehouden

HET DODE DOOPSEL

Wanneer een kind op het moment van het doopsel een snijdende kreet slaakt, en het wordt blauw en paars, of verliest zijn kleur, en valt stuiptrekkend op de grond en beweegt weldra niet meer, dan heet dat, in de liturgie, het dode doopsel.

Was een boorling niet tegen het doopsel bestand, dan werd daar in vroeger eeuwen allicht een bovennatuurlijke verklaring voor gezocht. Een kind gestorven aan het dode doopsel werd toen beschouwd als van duivelse ouders. Met alle voorspelbare laaiende gevolgen voor deze laatsten.

Dank zij de rasse wetenschap weten wij nu beter. Zulk een pasgeborene heeft alleen het ongeluk, van een verkeerde scheikundige samenstelling te zijn. Hij verdraagt geen water. Bij al te hygiënische ouders haalt hij het doopsel niet eens.

Het dode doopsel, zoals het ook in de moderne geneeskunde nog wordt genoemd, komt weliswaar slechts éénmaal voor op elke drie miljoen geboorten. Toch is het veilig, vooraleer u uw baby voor de eerste maal gaat of laat wassen, de nodige testen te doen verrichten. Om zeker te weten of. Ach die kans is zo klein, denkt u, maar dat dacht mevrouw Zakusi te Zunlap ook, en haar flinke pasgeboren zoon van wel vier kilogram is onder ontwikkeling van bergen schuim jammerlijk in zijn badje opgelost.

DE ONTDEKKINGSREIZIGER

Gisteravond heb ik het middelpunt der aarde ontdekt. Het ligt niet diep onder de grond, zoals altijd werd aangenomen. Het echte middelpunt van een massa is immers haar zwaartepunt, en dat kan ver naar de buitenkant toe liggen, als gevolg van onregelmatigheden in structuur en soortelijk gewicht. In het geval van de aarde hebben berekeningen mij geleerd, dat haar middelpunt zich aan de oppervlakte moest bevinden! En niet eens zo ver hier uit de buurt! Naar uiteindelijk bleek, waar ik het laatst zou zoeken: in mijn eigen achtertuin. Ik hoefde maar een halve meter te graven – een tegenvoeter zou niet zo snel zijn klaar geweest! – en daar lag het dan, onder mijn rechtmatig trotse blikken: het middelpunt der aarde.

Natuurlijk heb ik er meteen de vlak van mijn nasie geplant!

Maar ik heb er wel een houten schutting moeten omheentimmeren. Als isolering tegen al die aantrekkingskracht die uit dat gat kwam.

BART VONCK

NOTITIES OVER HET PROZAGEDICHT IN HET SPAANS

Het vers is al een hele tijd niet langer conventie in de poëzie. Maar een prozagedicht is daarom nog niet een gedicht dat in proza geschreven is. Het prozagedicht stelt eigenlijk de vraag naar de poëzie: wat dat wel mag zijn, als het vers er niet meer de basis van is. In studies over het prozagedicht bewandelt men vaak de negatieve weg: wat het (prozagedicht) niet zou zijn, wat het van andere genres onderscheidt. En of het zelf wel een genre is. Gedicht en proza lijken elkaar uitsluitende termen. Een prozagedicht is geen poëtisch proza. Het prozagedicht ontstond uit de crisis van het vers (al dan niet op rijm gebaseerd). Maar dat is nu toch ook alweer een tweetal eeuwen geleden. We moeten dus proberen een meer sluitende definitie te vinden. Daarbij in het midden latend of er wel een definitie gevonden moet worden. De volgende drie begrippen vatten zulk een bepaling samen: tekstuele autonomie, eenheid, beknoptheid. Maar heel wat prozagedichten doen die omschrijving geen eer aan, wel integendeel. Wat men in alle bepalingen ook wilde overbrengen: een prozagedicht was een tekst die zo bedoeld was. Haast een gebed dus. Of het was een tekst die in paragrafen (dus toch een soort strofen?) geschreven was. Ten slotte komt men weer uit bij dezelfde redundantie: een prozagedicht is een gedicht in proza geschreven. En het heeft niets meer vandoen met het vers. Het leeft bij de genade van zijn eigen totstandkoming.

OORSPRONGEN

Het ontstaan van het prozagedicht zou in Frankrijk te situeren vallen, in de tweede helft van de negentiende eeuw¹. Of het zou typisch zijn voor de Duitse romantiek². In het fragment 116 van zijn *Athenäum* schreef Friedrich Schlegel (ik vertaal): “De romantische poëzie is een geleidelijk universele poëzie. Ze wil niet alleen alle gescheiden poëtische genres verenigen en poëzie met filosofie en retorica in contact brengen. Ze wil en moet poëzie en proza, genialiteit en kritiek, artistieke en natuurlijke poëzie vermengen en laten samensmelten (...).” Ook Wordsworth had het over dat ideaal in het woord vooraf van de tweede editie van zijn *Lyrical Ballads* (1800). In Novalis’ *Hymnen an die Nacht* (1797-1799) herkent men al de fysionomie van het prozagedicht. En in Frankrijk was Aloysius Bertrand met zijn *Gaspard de la Nuit* (1842) niet de minste trendsetter, gevolgd door de eerste grote meester van het genre, Charles Baudelaire, in zijn *Petits*

poèmes en prose (1862). De kenmerken die de auteur van *Les Fleurs du mal* in het prozagedicht legde, blijven ook vandaag grotendeels overeind: ironie, beschrijving, scepsis, steeds en marginale inspiratie, beknoptheid en verwantschap met verhalende modellen. Rimbaud is de leidsman van de meer avantgardistische schrijvers (het onvolprezen *Une saison en enfer* wordt in 1873 gepubliceerd, in 1886 gevolgd door de *Illuminations*). Ook Lautréamont (*Chants de Maldoror*, 1867-1870) behoort tot die bent. Haast alle schrijvers van prozagedichten bewegen zich tussen de twee polen die Baudelaire en Rimbaud vormden. Uit een historische beschrijving van het genre, kan men ook een soort bepaling van het prozagedicht bijeenprokkelen.

DE SPAANSE TRADITIE (1)

Hoe ziet het landschap van het Spaanse prozagedicht eruit? Binnen het bestek van deze bijdrage beperk ik mij (helaas!) tot de poëzie uit Spanje. De Latijns-Amerikaanse literatuur is zeker even rijk aan prozadichters als de Spaanse. Stof voor een volgend artikel dus.

Ik begin bij (de nu volop geherwaardeerde) Juan Ramón Jiménez (1881-1958), dé Spaanse dichter van de generatie van 1914 die veel heeft nagedacht over het poëtische genre en die aan het eind van zijn leven zelfs zijn hele poëzie in proza wilde omzetten! Maar ook vóór Juan Ramón was er natuurlijk al sprake van het prozagedicht. In de 19de eeuw hadden vele dichters proza “gepoëtiseerd”. Ik vermeld hier twee vrouwelijke dichters die het prozagedicht als een “schriftuur van het verschil” (2) exploreerden. In 1838 schreef Vicenta Maturana haar *Himno a la luna*, een lang prozagedicht (met toch nog heel wat narratieve inslag). En Carolina Coronado publiceerde haar *Anales del Tajo* (1875). Ook de bekende en onvolprezen Rosalía de Castro schreef in het Galicisch haar *Lieders* (1858).

Volgens Juan Ramón kon men literaire perfectie bereiken in een paragraaf of een pagina. Hij zocht altijd naar de “poésie pure”, in nauwe verwantschap met Paul Valéry. Als we Juan Ramón met het prozagedicht in verband brengen, moeten we twee ‘bundels’ vermelden: *Diario de un poeta recién casado* (1916), waarin hij het genre van het prozagedicht definitief in Spanje importeert en *Espacio* (1954), een bundel die met name in Spaans-Amerika heel wat invloed heeft gehad.

Daarna moeten we wachten op Luis Cernuda (1902-1963) die in twee boeken het genre alle eer aandoet: *Ocnos* (1963) en *Variaciones sobre tema mexicano* (1952). Cernuda publiceerde ook gedichten in proza in de derde

uitgave van *Los placeres prohibidos* (1958). Bij de Nederlandse uitgeverij IJzer publiceerde M. Vanderzee de verzamelde prozagedichten van Luis Cernuda onder de titel *De vogel poëzie* (Utrecht, 2002), een uitgave naar aanleiding van Cernuda's 100ste geboortjaar.

Prozagedichten ontstaan ook in allerlei literaire stromingen - avantgarde of niet - die de Spaanse traditie vernieuwen, in het 'creacionisme', het 'ultraïsme' (dat ook de beginnende Borges zou inspireren) en het surrealisme. Ik beperk mij hier tot Gómez de la Serna met zijn 'greguerías' en José María de Hinojosa met *La Flor de California* (1928). Eén van de hoogtepunten van het genre is ongetwijfeld *Pasión de la Tierra* (1935) van de latere Nobelprijswinnaar Vicente Aleixandre. En voorts teksten van Larrea, Lorca, Alberti, Guillén, Dámaso Alonso, Altolaguirre, Gerardo Diego, José Bergamín en zelfs Buñuel en Dalí. Na de burgeroorlog zetten Rosales, Muñoz Rojas, Cirlot en Blas de Otero zich nog aan het genre. Maar slechts weinig auteurs van de 'generatie van '50' zouden echt belang hechten aan het prozagedicht.

DE SPAANSE TRADITIE (2)

In de jaren '70 dient zich "een nieuwe vorm (...) van het lezen en herschrijven van de wereld"³ aan: "een nieuwe grammatica van de compositie, de 'collage', het verlaten van het autobiografische schrijfpatroon, en, thematisch, het overstijgen van de nostalgie onderworpen aan de naoorlogse categorieën van tijd en ruimte"⁴. Er stonden dan ook heel wat prozagedichten in de bloemlezing *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) en in de *Espejo del amor y de la muerte* (1971). Zelfbewust schreven de dichters Aníbal Núñez, José Miguel Ullán, Luis Antonio de Villena, Ana María Moix, Antonio Martínez Sarrión, Jorge Urrutia, Eduardo Haro Ibars, Francisco Ferrer Lerín, Leopoldo María Panero, Andrés Sánchez Robayna en Jenaro Talens gedichten in proza. Zo braken ze met het vervlakkende of oppervlakkige sociaalrealisme dat in de zogenaamde en door de media schandalig opgeklopte "poëzie van de ervaring" een intriest en weinig poëtisch vervolg zou kennen.

Ook oudere dichters (José Manuel Caballero Bonald, Angel Crespo en José Angel Valente - zie mijn bloemlezing⁵ uit Valentines poëzie van na 1950) zouden het prozagedicht in hun oeuvre een soms beperkte maar toch zeer relevante plaats geven. Ik vermeld overigens nog twee mijlpalen in de nieuwe waardering voor het genre: in 1992 krijgt José Angel Valente de Nationale Poëzieprijs voor *No amanece el cantor* dat helemaal uit

prozagedichten bestaat. En in 2003 publiceert Luis Antonio de Villena zijn bloemlezing 'jonge Spaanse poëzie', *La lógica de Orfeo*, waarin het prozagedicht als genre is opgenomen⁶.

Ik wil natuurlijk ook de eenzaat Antonio Gamoneda (die in 2006 de Reina Sofia-prijs voor poëzie kreeg en in 2007 de Cervantes-prijs voor zijn gehele oeuvre) vermelden die de traditionele vormen van het gedicht verlaten en opengedoken heeft⁷. Zo ontstond een nieuw soort 'prozagedicht' (?), een nieuwe poëtische grammatica tout court die perfect aansluit bij Gamoneda's hoogst originele poëtische inzichten, vormtechnisch, poëticaal én thematisch. In zijn bundel *Lápidas* (1977-1986 en 2003), maar ook in *Descripción de la mentira* (1975-1976 en 2003) staan teksten die vormtechnisch meer bij het prozagedicht aansluiten, hoewel Gamoneda altijd zichzelf blijft en voor zijn extreme poëtische gevoeligheid wel een nieuw soort tekst leek te moeten uitvinden.

De generatie van 1970 beoefende het prozagedicht omdat het genre subversief was of omdat het expressiever dan het 'versgedicht' kon zijn. Onder de dichters die het genre een belangrijke plaats in hun oeuvre gaven, vermeld ik José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Andrés Sánchez Robayna en Jorge Urrutia. In een al niet conventionele traditie banen zij nieuwe wegen. De dichters "van de ervaring" (of van "het andere sentiment" zoals Agudo en Jiménez Arriba ze in *Campo abierto* heel respectvol noemen) hebben weinig met het prozagedicht, wellicht omdat het als te experimenteel beschouwd wordt (hoewel Antonio Jiménez Millán daar weer een uitzondering op is en Luis García Montero debuteerde met *Ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, waarin veel prozagedichten opgenomen zijn).

In *Campo abierto* stellen de samenstellers het zo: "De nadruk die in de jaren tachtig gelegd werd op het maakbare (van 'factura': vervaardigen) van het vers, de weerstand van het figuratieve gedicht tegen de ontwrichting van het discours en de centrale en permanente aanwezigheid van een onderwerp dat een boodschap de wereld instuurt ("sujeto emisor"), gaan slecht samen met een genre dat vanaf het begin gespecialiseerd is in het doorboren van het moderne poëtische bewustzijn."⁸ *Campo abierto* publiceert dichters die sedert 1950 geboren zijn (zonder de generatie van '70 op te nemen) én dichters die nog niet tot de canon behoren (omdat ze pas later echt naar waarde geschat werden). Het uiteindelijke criterium blijkt "goede gedichten van niet geconsacreeerde dichters voor een nieuwe eeuw"⁹ te zijn. Uit mijn lectuur haal ik (zoals de samenstellers) volgende

conclusies: thematische diversiteit, diversiteit qua lengte van de teksten, onbezorgdheid over wat de esthetische implicaties van het genre zouden kunnen zijn, dat alles gedragen door het bewustzijn van een duidelijke definitie van het prozagedicht als poëtisch genre. Uit de gedichten blijkt hoe driftig het genre wel leeft. Men kan haast van een nieuwe traditie gewagen.

Aantekeningen:

1 Zie de inleiding bij *Poëzie in proza*. Een bloemlezing uit meer dan een eeuw Nederlandstalige prozagedichten. Samengesteld door Jan-Willem van der Weij, Inez van den Akker, Dorien Bellaar, Ria Essink-Van der Wijk, Nienke Vuijk. Amsterdam, Querido, 2005.

2 Zie de inleiding bij *Campo abierto*. *Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*. Edición de Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas. Barcelona, DVD poesía, 2005. Ik heb veel informatie voor mijn artikel gehaald uit het woord vooraf van Agudo en Jiménez Arribas (*ibid.*, pp. 11-32).

2 *Campo abierto*, p. 18

3 *ibid.*, p. 21

4 *idem*

5 José Angel Valente, *De compositie van de stilte*. Een bloemlezing uit de gedichten (1967-2000), gekozen en van aantekeningen en een nawoord voorzien door Bart Vonck. Wagner & Van Santen, Sliedrecht, 2003, 336 pgs.

6 Twee jaar geleden 'ontdekte' ik nog een andere, meer dan verdienstelijke bloemlezing van jonge Spaanse dichters: die van Alejandro Krawietz en Francisco León, *La otra joven poesía española (Igitur, 2003, 275 pgs.)* waarin veel prozagedichten opgenomen zijn en die bovendien uitstekende jonge dichters ontsluit.

7 Zie mijn vertaling van *Libro del frío*: Antonio Gamoneda, *Boek van de kou*. Vertaald, van nawoord en interviews voorzien door Bart Vonck. Uitgeverij P., Leuven, 2005, 128 pgs. In 2008 verschijnt bij dezelfde uitgever mijn vertaling van *Arden las pérdidas*.

8 *op.cit.*, p. 22

9 *ibid.*, p. 26

DRIE RECENTE SPAANSE PROZAGEDICHTEN VERTAALD

EÉN | ANGEL CAMPOS PAMPANO

Geboren in San Vicente de Alcántara (Badajoz) in 1957. Doceert Spaanse Taal- en Letterkunde in Lissabon. Directeur van het tweetalige tijdschrift 'Espacio/Espaço escrito'. Vertaalde heel wat Portugese dichters. Zijn laatste dichtbundel: *La semilla en la nieve* (2004). Een selectie van zijn gedichten werd opgenomen in de onvolprezen en polemische bloemlezing *Las insulas extrañas* (2002).

De dood van Caravaggio

I

Toen ze het me vertelden, voelde ik de kilte van een stalen blad in mijn darmen. Vragen ontweek ik. De wereld van de levenden is de opeenvolging van een tekort, de echo van een poging, een staat van wachten die opkomt om ons te wakker te houden. De wereld van de levenden kent niet de asgrijze bodem van de oogleden, de meervoudige stilte van de blik die zich vastklemt aan het licht, aan zijn heugenis, omdat hij weet dat binnenin alleen de opgevouwen waarheid heerst van de dood die met de dood overeenkomt.

II

Zijn schilderij was de hond, de adem van de hond, de blik van de hond - donkere en intense bloem -, altijd star in zijn ogen, tot zijn kwelling verlicht werd.

Het dier was de geheime loop van het licht dat schaduw aanbracht op het doek, het geklop van het licht dat alles liet ontstaan; en het was het leven, de kalmte, de duur, de goddelijke conditie die in de kamer huisde.

Daarom komen vandaag zonder zijn aanwezigheid de tranen op, de kille blik van de tranen of van de dood en ze doordenken alles: de kurkdroge papieren, het bot zonder zijn vlees, de penselen, twee kristallen potten vol aarde en met een kurk afgesloten...

Hij kan alleen nog in het paradijs wonen.

Ver van huis.
(onuitgegeven)

TWEE | AGUSTIN FERNANDEZ MALLO

Geboren in La Coruña in 1967. Licentiaat in Natuurkunde. Werkt in een project van nucleaire fysica met medische toepassing. Eén van de drijvende kracht achter het tijdschrift voor hedendaagse creatie 'Casatomada (revista dilettante de arte laxo)'. Laatst verschenen bundel: Creta Lateral Travelling (Eerste Prijs Café Món, 2004).

BORGES EN IK (*)

(1) een % geplagieerde versie

Het is de ander, Borges, die de dingen overkomen. Ik, AFM, loop door Isotope Micronation en ik treuzel, wie weet al werktuiglijk, om te kijken naar de boog van een betonnen koepel of naar de klavericoon die aangeeft: Radioactive Zone. Over Borges krijg ik nieuws via de post, en ik zie zijn naam staan bij een lijst beroemdheden van enkele webs, of in een biografisch lexicon dat ik nog bewaar en gebruikte vooraleer we in dit onderaardse labyrint gingen wonen. Ik houd van de muziek van Esplendor Geométrico, de pixelkaarten, de grofkorrelige typografie, de smaak van Cola-Cao Turbo en het Japanse proza van de 4de eeuw; de ander deelt die voorkeuren ook maar op zo'n visionaire manier dat ze hem, zelfs na zijn dood, veranderen in het meest beroemde personage van die esthetische stroming die zich apropiationisme liet noemen. Het zou overdreven zijn te beweren dat onze relatie vriendschappelijk of vijandig is, het enige wat geldt is: Borges leeft, laat zich leven, opdat ik in hem zou kunnen doorgaan met het beramen van mijn literatuur, en die literatuur rechtvaardigt mij. Ik kan zonder meer toegeven dat ik erin geslaagd ben verscheidene sympathieke of middelmatige bladzijden af te leveren, maar die bladzijden kunnen mij niet redden, wellicht omdat het goede al van niemand meer is, zelfs niet meer van hem, maar van de taal en de traditie. Voor het overige ben ik gedoemd definitief verloren te gaan, en maar een enkel ogenblik van mij zal in hem kunnen overleven. Stilaan sta ik alles aan hem af. Hij is op de hoogte van mijn perverse gewoonte om te vervalsen en te vergroten; daar hecht hij echter geen belang aan. De Groep-A beseftte dat alle dingen in hun wezen willen volharden; de steen wil eeuwig steen zijn, een tijger een tijger, een isotoop een isotoop, een viking een viking. Ik moet in Borges voortduren, niet in mijzelf (zo ik al iemand ben), en ik herken mij méér in

zijn boeken dat in het spel van mijn arme interpolaties. Jaren geleden heb ik geprobeerd mij van hem te bevrijden en ik ging over van de mythologieën van het videospel naar de spelletjes met de tijd en het oneindige in deze cementen ingewanden, maar die spelletjes zijn altijd van Borges geweest en ik moet er andere bedenken. Mijn leven is derhalve een vlucht en ik verlies alles en alles is vergetelheid, of van hem. Ik weet niet wie van ons beiden deze bladzijde schrijft.

(2) iconografische versie

of zoals de jojo die ze kochten voor je zevende verjaardag, die om zichzelf tolt en tegelijk op- en neergaat tussen je hand en het hoogste punt van de koord. Gezegende jojo, ego-ego, jojo.

(onuitgegeven)

(*). Deze tekst is een imitatie van de tekst *Borges y yo* ('Borges en ik') van Jorge Luis Borges (in *El hacedor*, 1960). AFM lijkt het schrijfavontuur te willen volgen dat Borges beschreef in Pierre Menard, schrijver van de *Quichot* (uit *De tuin van de paden die zich splitsen*, 1944): "Hij wilde geen tweede *Quichot* maken - wat eenvoudig is - maar *dé Quichot*. Onnodig hieraan toe te voegen dat hij nooit het werktuiglijk overschrijven van het origineel op het oog heeft gehad; hij stelde zich niet ten doel het te kopiëren. Zijn bewonderenswaardige ambitie was enkele bladzijden te produceren die - woord voor woord en regel voor regel - zouden samenvallen met die van Miguel de Cervantes." (vertaald door Barber van de Pol, in *Jorge Luis Borges, De Aleph en andere verhalen. Werken in vier delen. De Bezige Bij, Amsterdam, 1998, pp. 126-127*). Ook AFM produceert de tekst van Borges: hij laat grote stukken tekst ongewijzigd en last hier en daar actualiseringen in die naar de context van de schrijver/mens AFM verwijzen. In mijn vertaling van *Borges en ik* van AFM heb ik hetzelfde procédé gerespecteerd: ik schreef de vertaling van Borges' tekst door Barber van de Pol over (zie: *Jorge Luis Borges, Het verslag van Brodie en andere verhalen. Werken in vier delen. De Bezige Bij, Amsterdam, 1998, pp. 496-497*) en vulde aan met mijn vertaling van de nieuwe elementen die AFM in Borges' tekst aanbracht. Zo probeer ik niet alleen de tekst te vertalen maar ook de bedoeling van de auteur AFM die de bedoeling van Borges in zijn schrijfact imiteert. Als literatuur dan toch een cirkel zou zijn, dan is die cirkel hiermee rond. Of niet?

DRIE | JUAN CARLOS MESTRE

Geboren in Villafranca del Bierzo (Leon) in 1957. Is naast dichter ook visueel kunstenaar. Voor zijn gravures kreeg hij verscheidene prijzen. Laatst gepubliceerde poëziebundel: La tumba de Yeats (Jaén-prijs, 1999).

De vluchtelingen

Alsof niemand de doornen van de vogel van de barbarij hoort in de crypte van het hart, niemand is niemand. Niemand de senator van de elastische bretels. U bent niemand, hoed van de recepties, breedgerande vrouwenhoed van kwal met schuwe ogen van agaats. Niemand in de vermenigvuldiging zijn vandaag de gelukkigen, en niemand de zwervende antilope die in de onderhuizen danst. Ik ben niemand. Jij, de zanger in de moderne mond van niemand. En jij, poëzie, gans en weduwe van de grote parasols, lantaarn van de spionnen achter de limousine van de doodskisten.

Wat heeft datgene van de vlek van de geesten voor zin, waartoe dient het nu te beweren dat achter die onderdeur de ogen van de vluchteling nog op de dienbladen janken. Als men het zo zegt, zijn plezier en ijsbeker corruptie in de muziekruimten, data in het geheugen van het noodlot.

Ooit wordt wat ik nu schrijf begrijpelijk. Ooit, in de omtrek van de bekende dingen, wordt het tijdperk van de beproevingen die de markt van de wonden zichtbaar maakten, begrepen als het tijdperk van een kapot laken, omloop van onze naaktheid bedekt met insecten zoals een stervende reuzenvistong.

Als niemand al niemand is in het fossiele gebit van het universum, en als niemand, dat betekent, wij, de herkauwers in de pijn van de overlevenden, het woord lotsbestemming van de wortel afgerukt hebben om naar medelijden te verwijzen, de vrachten van mededogen en de uitwerpselen van hyena's begraven hebben, laagheid als tijdsgedrag aanvaard hebben. Als niemand al niemand meer is en er geen sporen van niemand meer overblijven noch vruchten van niemand op de markten van het denken, zal men dat vergeten, en moet dat ook vergeten worden door de luchtmicrofoon van de weg die de kosmos aflegt, en de rotte troep van onze stilte en de bijouerieën van de diplomaten rondom de massagraven.

Niemand is niemand, schriftuur van de welbespraakte cijfers die pijn bij smaad optellen, blauw lint van de mappen van de pietepouterigheid.

Niemand is niemand onder de lens van de archieven. Niemand met zijn handvol aarde, de aanbieder en de scherpzinnige, de lening van de onzichtbare hoge piet in ons, die wegvluucht in de taxi van het geweten van de rookkolommen.

Waarom serveer je dan poëzie van de bladeren die de vliegassen van het gerecht in brand staken, oude poëzie van de herbaria, mosterd van de consuls die het ochtendgloren predikten. Waarheen, naar wie, eerbiedwaardige Whitman, dompelt de vrouw naast de vredige stroom van heilige gedachten haar schepsel vóór de verassing in het water onder.

Alsof niemand de doornen van de vogel van de barbarij hoorde, lijkt het wel dat niemand hier niemand is. Niemand de stilte en haar kalkketel over de vermisten. Hebzucht, dat is wat hier het woord hebzucht zegt.

(in Serta 2)

Nederlandse vertaling: Bart Vonck (2007)

EPILOOG

ALAIN DELMOTTE

PSYCHOLOGIE OF LUK GRUWEZ EN HET PROZAGEDICHT

De postbode is de portier van het schimmenrijk, waar brandende brieven krakelen met loze babbels, saaie handelscorrespondentie, gulzige vorderingen en facturen. Uit zichzelf weet hij nauwelijks iets, maar hij verschaft toegang tot alles. Hij brengt het juiste woord naar de juiste vrouwen. Hij brengt, volleerd in de luimen van het lot, het eerste en het laatste woord, wat begint en wat ophoudt. Maar zelfs de expresbrief die hij bezorgt, bevat eigenlijk maar één belangrijke boodschap: eeuwigheid kent geen haast; wij huren ons lijf; er gaat geen dag voorbij of het wordt nacht.

Bovenstaande tekst is van Luuk Gruwez. Wie vertrouwd is met zijn werk, herkent zijn stilistische vingerafdruk meteen. En toch twijfel je een beetje. Deze tekst had een klassiek gedicht kunnen zijn, indien Gruwez die regels tenminste in versvorm had geschreven. En vreemd, met een paar handige ingrepen, een deugddoend enjambementje, een binnenrijm, een beetje zus en zo verschuiven, desnoods wat schrappen en hola zie daar: je had een fris klinkend gedichtje voor je staan waarvoor Gruwez nog alleen maar een titel had moeten verzinnen. Maar Gruwez schreef geen gedichtje. Hij schreef een doorlopend tekstje. Dergelijke passages liggen in al de prozaboeken van Gruwez met hopen voor het rapen. Omdat die teksten niet autonoom zijn maar deel uit maken van een langer geheel (in dit geval betreft het een fragment uit een brief naar Joke van Leeuwen – ‘Kunnen brieven vliegen?’ te lezen in ‘Het land van de wangen’) ben je dus vervloekt om dergelijke fragmenten met tegenzin als poëtisch proza te bestempelen. Uit al zijn boeken zouden we zeker een kleine bloemlezing kunnen samenstellen met dergelijke fijne ‘lyrische’ passussen. Ze voegen eigenlijk niets essentieel aan het verloop van de tekst toe. Ze zijn een soort intermezzo’s. Redundantie die je best zou kunnen schrappen. Gelukkig schraapt Gruwez niet.

Geen prozagedicht dus, wat we daar lezen over de postbode. We verzoenen er ons mee. Toch stellen we in de ontwikkeling van Gruwez iets raars vast. Grosso modo zou je kunnen stellen dat het narratieve aandeel in zijn gedichten steeds groter wordt terwijl het lyrische/het talige ook steeds belangrijker wordt in zijn proza. Dat moet botsen. Dat moet barsten. En inderdaad er implodeert iets in zijn laatste publicatie. Maar op de manier

waarop we Gruwez kennen: niet al te onstuimig, zichzelf loyaal blijvend en net even luchtig, jongensachtig en ondeugend als in zijn andere boeken. Met 'Psilo' opent Gruwez nieuwe mogelijkheden en perspectieven in zijn werk. En het zou jammer zijn als zijn lezers hem hierin niet zouden volgen.

Poëzie is wat we zelf zo noemen. In de eerste instantie is het echter de dichter die daarover beslist. Maar hij kan zich vergissen. Wat de dichter als poëzie benoemt, daar kunnen lezers en recensenten anders over denken. Zelden gebeurt het omgekeerde. Tenzij nu: de bundel 'Psilo' wordt door Gruwez en zijn uitgever nergens als een bundeling prozagedichten of als poëzie omschreven, terwijl ik als lezer, deze teksten wel degelijk als prozagedichten en poëzie zou durven duiden.

Ik kan het niet bewijzen, want het prozagedicht (dit nummer toonde het aan) valt niet onder één noemer te vatten. Toch heb ik als lezer, wel persoonlijke verwachtingen ten aanzien van het prozagedicht. Binnen dat verwachtingspatroon vind ik dat een prozagedicht aan de volgende voorwaarden of kenmerken zou moeten voldoen. (Ter verduidelijking: ik heb over 'het prozagedicht' in strikte zin, niet over een mengvorm. Ik blijf de nadruk leggen op het feit dat het om persoonlijke verwachtingen gaat. Ik poneer niet dat elk prozagedicht aan die normen moet voldoen. Ik ben me ervan bewust dat tegenover elk van die kenmerken, een hele resem uitzonderingen naar voren geschoven kunnen worden.):

1. Doorgaans lijkt de typografie van een prozagedicht op een gewone prozatekst: de regels worden noodgedwongen door de kantlijnen van het blad afgebroken. Maar dit hoeft het spel met de typografie (hoe breed die kantlijnen moeten zijn of het opdelen in paragrafen bijvoorbeeld) niet uit te sluiten.
2. De teksten zijn kort en staan autonoom.
3. Het discursieve (dat onder meer beschouwend of verhalend van aard kan zijn) verloopt niet rechtlijnig maar langs allerlei kronkels en schokjes. Soms is van het discursieve zelfs helemaal geen sprake. Het geheel laat daarom vaak een dubbelzinnige, paradoxale tot zelfs groteske indruk na.
4. Het spanningsveld speelt zich vooral op het niveau van het taalweefsel af. Het taal- of woordspel maakt verfijnd de dynamiek van de tekst uit.

Kenmerk 1. Indien we dit even toetsen aan het werk van Gruwez, dan komen we al vlug tot de vaststelling dat de typografie van 'Psilo' aan een doordeweekse prozatekst beantwoordt. Er is zoiets als een opdeling in paragrafen die echter nooit door een witregel maar door een insprong wordt weergegeven. Waarbij een indruk ontstaat dat heel de tekst een

onverbrekkelijk geheel vormt. De typografie wordt hier niet als een expliciet stijlmiddel aangegeven. Bij Gruwez was dat overigens tot nu toe nog nooit het geval. Experimenteerzucht is hem vreemd.

Kenmerk 2. Deze teksten zijn kort. Ze hebben de lengte van zo ongeveer een Jip en Janneke verhaaltje (gemiddeld zo'n anderhalve bladzijde). Elk 'verhaal' geeft blijk van een soort eenheid, zij het flinterdun. Rode draad in die verhalen is 'Psilo', een personae, een masker, dat echter zo diffuus blijft dat je Psilo bij elke tekst opnieuw leert kennen of met een ander (onverwacht-onberekenbaar) aspect van zijn persoonlijkheid wordt geconfronteerd. De consequentie is dat je het boek dan ook niet chronologisch hoeft te lezen (al ben ikzelf niet zo een grote voorstander om op die manier boeken of dichtbundels te lezen). Indien ik verwijs naar Jip en Janneke dan is dat niet toevallig. Er wordt in het boek expliciet verwezen naar Annie M.G. Schmidt. En sommige illustraties van 'cordelia' Ilah brachten me met wat goede wil en waarschijnlijk ook vanwege de grafische zwart-wit weergave Fiep Westendorp in herinnering. 'Psilo' heeft iets (ik bedoel in de 'toon') van een uit de hand gelopen kinderboek. Deels ook omdat ze een grote voorleespotentie hebben. Niettegenstaande een hier en daar fiks en in lange slierten uitgebouwde syntaxis die een wat diepere ademhaling vereist.

Kenmerk 3. Spot en zelfspot. Ironie beduvelt de lezer. Ironie is de spelbreker. Deze teksten lijken discursief maar de subtiliteiten en de intelligentie van Gruwez zorgen ervoor dat onopgemerkt het discursieve voetje wordt gelicht. Vaak gebeurt er wel eens iets kwalijks en snedig op het taalniveau. Ik kom erop terug. Gruwez speelt een spel met de letterlijke en figuurlijke betekenissen van woorden. Ironie zet hier waarden op zijn kop. Het hogere en het lagere spelen elkaar parten, struikelen over elkaar. Het gestileerde stoot tegen het boertige aan (als je die teksten leest, heb je het gevoel dat je in een botsautootje zit – deze bundel is een grote kermis). Dit soort zaken vinden we elders in het werk van Gruwez terug. Zeker. Alleen gebeurt dat hier in een andere context, die ik dan (koppig zoals ik ben) de context van een prozagedicht zou willen noemen. Ironie doet de tekst naar links en naar rechts zwenken en aan het einde van de tekst kom je vaak in een cul-de-sac terecht: het gevoel dat je met deze tekst eigenlijk geen stap vooruit bent geraakt. De ironie ontkracht het discursieve. De groteske dwaasheid van deze teksten bestaat er in dat ze geen enkele bestaansreden hebben en dat is nu net de bestaansreden van deze teksten – wat hun dwaasheid relatief maakt. Wat in al deze teksten steevast wordt ondermijnd is uiteraard het psychologische: op het figuurtje Psilo past geen sjabloon. Deze teksten verspreken zich, het zijn lapsussen: Gruwez heeft het over 'psilologie'. In elk verhaal blijft 'Psilo' even onvatbaar en in zijn onvatbaarheid verbazingwekkend en (dit is de paradox) ook wel even

banaal, want nergens raakt Psilo uit zijn eigen ‘wereldje’ los tenzij (en tot ons leesplezier) onhandig, zielig en rampzalig. Psilo is eigenlijk een meewarig figuurtje. Omdat Psilo – hoe onvatbaar ook – zich van zijn eigen doen en laten niet los kan worstelen. Hij reduceert zichzelf vaak tot alleen maar getuige en grijpt zelf niet in. Een Oblomowje. Daarmee is Psilo niet uitsluitend een mogelijk spiegelbeeld van Gruwez, maar ook van ons.

Kenmerk 4. Wat zou het verschil zijn tussen een verhaal en een gedicht? Als ik het grofweg mag uitdrukken: een verhaal kan je navertellen, een gedicht moet je citeren. Daarmee wil ik niet zeggen dat de verwoording bij het vertellen van een verhaal van geen belang zou zijn. ‘*Madame Bovary*’ kan je best navertellen maar nooit zo prachtig als Flaubert dat doet – je moet het boek gewoonweg lezen! (Zou het toeval zijn dat in sommige referentiewerken Flaubert als ‘*poète*’ wordt aangesproken? Een lot dat hij deelt met bijvoorbeeld Proust en Joyce.) Wat ik wel wil duidelijk maken is dat de verwoording, het zoeken naar de juiste, de enig mogelijke verwoording nu net de queeste uitmaakt bij het schrijven van een gedicht. *Le démon du mot juste*. Het valt en het staat daarmee. De test kan je gemakkelijk zelf doen: neem lukraak een verhaaltje uit Psilo en probeer het na te vertellen. Het lukt je niet: elke tekst is te nauw verwant aan de manier waarop het werd verwoord. De verhaallijn is dunnetjes om niet te zeggen flauw. Er wordt een taalspel gespeeld waarbij vooral het woord het roer in de handen neemt. Meestal steekt in de titel van de tekst de aanhef. Gruwez stapt aan boord van een woord, laat zich roetsjen en gaat freewheelen. De tekst volgt de weg van de woorden. Hij laat zich leiden daar allerlei lexicale en klankassociatieve speelruimtes. Soms is het voortdurend herhalen van een woord de (ritmische) drijfkracht achter de tekst. Beweren dat dit zou gelden voor alle teksten is dan weer te ongenueanceerd. De gebruikte techniek (het vakmanschap van Gruwez) is te gradueel, te fijngevoelig om dit te betogen. Maar uit een groot deel van deze teksten valt dit principe af te lezen. De twee ‘verhalen’ die hierbij volgen heb ik gekozen op basis van de hier geformuleerde stelling.

Wat is hier nu de relevantie van?

Wat maakt het uit of het hier nu al of niet om prozagedichten gaat? ‘*Het is mij allemaal gelijk*’ zei Gruwez toen ik hem vroeg of hij er iets op tegen had indien ik deze teksten als prozagedichten benaderde. Ik moet toegeven dat het inderdaad au fond niet zo belangrijk is tot welk genre deze teksten behoren: ze worden er kwalitatief gesproken niet beter of slechter op. Niettemin geeft het voor mij wel een kader aan: ik kan deze Psilo-teksten als prozagedichten daarmee beter situeren. Ik kan ze plaatsen in een traditie (die de Nederlandstalige tradities overigens overschrijdt). Ik kan

ze plaatsen binnen een bepaalde poëtische lijn. Het staat me vooral toe om deze flutverhaaltjes niet als flutverhaaltjes maar als gedichten te lezen. En hoe meer ik 'Psilo' lees als een verzameling gedichten, hoe meer ik er van overtuigd raak dat het gedichten zijn wat ik lees. Dit zijn persoonlijke vaststellingen en motivaties die passen bij dezelfde betrachtning die me aanzette om dit nummer te helpen samen te stellen. Met name: het is hoog tijd dat we dit soort teksten uit hun isolement halen, want binnen het preutse en het kunstmatige dat het canon van de Nederlandstalige literatuur uitmaakt, worden dit soort boekjes te vaak naar het rariteitenkabinet verwezen. Samuel vriezen verwoordde het onlangs zo: *'Poëzie is de restcategorie van het proza, zeker in Nederland, waar nauwelijks een traditie van grootschalig poëtisch proza bestaat (anders dan bijvoorbeeld in de VS of in Frankrijk).'* Met andere woorden: men ervaart het niet als volwaardig. Dat daar stilaan verandering in komt, kan je niet tegenspreken. In 2006 behoorde de bundel 'Kleine lichamen' (waarin prozagedichten en mengvormen) van Peter Ghysaert tot de genomineerden voor de fameuze VSB-poëzieprijs. Bij mijn weten een uniek feit. Dit nummer wenst verder tot die groeiende waardering bij te dragen.

Maar ik wijk af. In welke traditie zie ik 'Psilo' nu passen? Ik zal me beperken tot twee verwijzingen naar twee andere dichters. Of Gruwez het nu zo bedoelde of niet, in de naam 'Psilo' hoor ik andere woorden en namen naklinken. De naam Psilo zou volgens de achterflap, ontleend zijn aan Psiloritis, de hoogste Berg in Kreta. (Een woord waaruit Gruwez de maximale dubbelzinnigheid weet te halen.) Het belet me niet om, de toon van Gruwez' bundel naproevend, in het woord 'psilo' de woorden 'spleen' en 'Plume' te horen vibreren. *'Le spleen de Paris'* en *'Un certain plume'*. Baudelaire en Michaux. (En 'psilo' of 'kaalkopje' is ook de naam voor een geestesverruimende champignon wat de band met (de notoire kaalkop) Henri Michaux die vaak met dergelijke spulletjes experimenteerde om daar dan boeken over te schrijven, wellicht ongewild en op een grappige manier strakker maakt.)

'Le spleen de Paris' is een bundel prozagedichten waarmee men doorgaans het verhaal van het moderne prozagedicht laat beginnen. Maar Baudelaire had zo zijn voorlopers. De belangrijkste zijn Aloysius Bertrand (met zijn *'Gaspard de la Nuit'*) en de moralist Alphonse Rabbe, auteur van het bizarre *'Album d'un pessimiste'* waarin een aantal teksten zijn opgenomen die Rabbe *'POEMES EN PROSE'* doopte. Wat deze drie verschillende geesten typeert is hun zwaarmoedigheid, hun melancholie. In zijn eerste levensjaren draagt het genre dat verder in zich mee tot in zijn eerste bloeiperiode met name tijdens het symbolisme. Later slijt het melancholische levensgevoel

in prozagedichten weg, maar een aantal auteurs blijven het embryonaal meedragen tot op vandaag. ‘Psilo’ druipt van de melancholie. Er is een traditie die stelt dat het prozagedicht meer allegorische dan metaforische potenties heeft. Mocht dit kloppen (de discussie hierover blijft duren) dan zie ik de figuur van Psilo als een soort allegorie voor de (postmoderne) melancholie. De teksten uit Psilo hebben vaak ‘vervreemding’ tot thema: de melancholicus ziet geen verbanden meer, alles is poreus, verbrokken en alles is van alles ontkoppeld. De dingen en wereld. Psilo en zijn lichaam. Het lichaam en de ledematen. Dit zou wel echt zwaarmoedig kunnen worden verwoord. Maar Gruwez – zoals we dan van hem gewoon zijn - doet dit met veel ludieke ironie. Trouwens is het niet de ironie die in zijn uiterste consequentie de weg vrij maakt naar de melancholie? Of is het omgekeerde het geval? Ironie en melancholie? Wat was er het eerst? De kip of het ei? Ook bij Baudelaire vinden we ironie terug. Deze van Gruwez is echter eigentijdser met iets slapstickachtigs erin, met minder *dédain*, met meer zelfkritiek. Maar melancholie en ironie zijn niet de enige elementen die Gruwez met Baudelaire bindt. Ze vinden elkaar ook in het beschouwende. Om het kort te houden: achter menig stukje uit Psilo schuilt een moralistische beschouwing. De figuur van Psilo is maar een excuus om het wezenlijk te hebben over bijvoorbeeld de hebzucht, de ijdelheid, de (eigen)liefde, het hiernamaals, het libido etc. Als schrijver is Gruwez een onverbeterlijke moralist. Weliswaar niet van de pedagogische maar van de zure soort (zoals Alphonse Rabbe er een was – en voor wie Baudelaire als moralist grote bewondering had). Deze teksten zijn doorspekt met allerlei maximes. Op elke bladzijde staat wel een rake uitspraak. Ik sla ‘Psilo’ lukraak open en ik lees: *‘Het leven is te kort om te sterven. Hoewel! Het leven is eveneens te kort om te leven. Wat zullen we dan maar? Leven en sterven? Allebei zijn zij even vermoeiend.’*

En dan ‘Plume’. ‘*Un certain Plume*’ is een van beroemdste teksten van de onvergelijkelijke Henri Michaux. Verwantschap met Gruwez vinden we in het feit van de ‘*personae*’. Ook Plume is een typetje dat ontstaan is uit het een amalgaam van mentale spiegelbeelden en weerkaatsingen. Een allegorie? Ja, maar voor wat, is niet zo meteen duidelijk bij Michaux. Zowel ‘Plume’ en ‘Psilo’ hebben de warrigheid, het onvatbare gemeen. En de gelatenheid. En de kleinburgerlijkheid. Ze blijven beiden machteloos toekijken op wat hen overkomt (in de taal) – ingrijpen doen ze niet, ze laten zich (in de taal) begaan. Plume is wat avontuurlijker van aard. Psilo gaat nauwelijks het huis uit, hoewel hij dat wel eens wil. Stilistisch verloopt het bij Michaux duidelijk gesmeerder: alles gaat in duizelingwekkende vaart. Bij ‘Psilo’ is het tempo eerder deinend. Wat monotoon zeker als je alle stukken na elkaar leest. Achter deze twee tekstwerelden steken twee

komieken. Bij Michaux is dat Charlie Chaplin, bij Gruwez is dat Woody Allen. Chaplin, met zijn frivole, extreem soepele lichamelijkheid. Allen die met het cerebrale zit opgescheept, steekt in hem houderig makende paradoxen vast. Chaplin leest geen boeken, Allen heeft er te veel gelezen. Maar de grootste verwantschap zie ik in wat ik daarnet de 'ontkoppeling' tussen Psilo en zijn lichaam noemde. Het lichaam wordt als iets knellend ervaren. Als een last, een hindernis waaruit je je moet proberen vrij te maken. Ontkoppeling. Ont-dubbeling. Metamorfose. Dat is zowat de weg die Michaux aflegt. Gruwez gaat niet zo ver. De draagkracht van Michaux's werk is hallucinanter en grootser dan bij Gruwez. Maar ongetwijfeld moet Gruwez zich herkennen (en herkennen we veel van 'Psilo') uit volgende verspreide citaten uit het werk van Michaux: *'On n'est pas seul dans sa peau'* (we zijn niet alleen is ons vel), *'on est né de trop de mères'* (we zijn uit teveel moeders geboren) en *'on est peut-être pas fait pour un seul moi'* (we zijn misschien niet gemaakt voor één ik).

LUUK GRUWEZ

PSILO – met illustraties van Ilah –

Uitgeverij de Arbeiderspers, Amsterdam, Anwerpen, 2007, 9789029564847/NUR 301

PSILO EN ZIJN KLOON

Psilo denkt soms dat hij Psilo niet is maar zijn kloon. (Of erger nog een kopie van zijn kloon.) En dat hij zich allang niet meer in het leven bevindt, maar in een of ander oersaai supertruttig hiernamaals. (Of erger nog: in een vervelende prothese van dat oersaai supertruttig hiernamaals, de aarde op een foto van een foto van een foto.) Het hiernamaals is volgens hem een soort plekloze plek waar alle klonen van wie zich ooit in het leven hebben bevonden, een reünie houden en de champagnekurken laten knallen en – als het om mannen gaat – gore grapjes vertellen over hun virulente geslachtsleven of – als het om vrouwen gaat – opscheppen over hun jurken, hun kennissenkring, hun vakanties aan een of andere dure zee.

Het valt Psilo op dat de collega-klonen die hij hier treft, over het algemeen niet wars zijn van enig dedain. Meewarig kijken zij op hun voorgeslachtelijkheid neer, als de kopie die zij thans zijn, onnoemelijk veel beter is dan het origineel van lang geleden. En is dit niet exact de definitie van menselijke hoogmoed, vraagt Psilo zich af, dat de kopie eeuwig en onveranderlijk van mening is dat zij beter is dan het origineel? Eigenlijk vinden alle klonen het knap vervelend dat er ooit een origineel is geweest. Liever waren zijn van top tot teen uit het niets ontstaan. De grootste frustratie van klonen is namelijk dat zij zich niet op uitzonderlijkheid kunnen laten voorstaan. Klonen willen hun roots uit alle macht ontkennen en slagen daar maar zeer ten dele in.

Telkens als Psilo denkt dat hij zijn eigen kloon is, meent hij tegelijk dat hij zich van andere klonen onderscheidt. Dat alle klonen die overtuiging hebben, dringt niet meteen tot hem door. Het woord 'kloon' doet hem overigens onmiskenbaar aan 'clown' denken, en zowel een clown als een kloon kan niet bestaan zonder nabootsing. Al het verdriet en al het plezier van de wereld: zij bootsen het voortdurend na. Psilo wil zichzelf net zo lang nabootsen tot hij ten slotte zichzelf geworden is, een eeuwigheid lang. Op dit cruciale punt van zijn redenering beland, krabt Psilo zich betekenisvol in het kruis. Hier moet het bewijs te vinden zijn. Hebben klonen kloten, vraagt hij zich af? En vooral: waartoe zouden die dan dienen?

PSILO WIL WEG

Psilo wil weg. Waarnaartoe? Weg uit zijn lijf, het logge harnas vol gaten dat hem onvoldoende beschutting biedt. Weg uit zijn heden, al weet hij niet waar zijn toekomst ligt en al wil hij zijn verleden beslist niet verliezen. Weg van zijn demonen die hem in een wurggreep houden, maar die hem tenminste doen beseffen dat hij bestaat. Hij wil, om kort te gaan, weg uit zichzelf, maar tegelijk wil hij zichzelf niet kwijt.

Hele dagen zit Psilo te dubben over de plekken waar een man van zijn eruditie, zijn teergevoeligheid en zijn culturele portee optimaal weg kan zijn. Hij hoort de lokroep van de wilde ganzen boven de Noorse fjorden. Hij ziet in de Westelijke Sahara een karavaan bedoeïenen aan zijn geestesoog voorbijtrekken. Hij ruikt de seringgen in de tuinen van zijn geboortedorp. Van zijn eerste lief, dat al zo lang dood is, maar dat hem desondanks nog wenken blijft, voelt hij de vingertoppen op zijn vel en het donshaar op haar armen. Psilo wil wel weg, maar de dagen verstrijken hoe langer hoe meer in eendere monotonie. Wordt hij stilaan te oud om weg te gaan? Voor elke man en elke vrouw die ouder wordt, is er een wezen ingehuurd dat niet anders hoeft te doen, dat niet anders hoeft te zeggen, dag in dag uit, dan dit: 'Koest! Zitten blijven!'

Maar dan, ineens, begin mei, staat de gewoonlijk al matineuze Psilo nog voor het ochtendgloren op en hij vertrekt. Hij heeft zich in zijn sportiefste outfit gehesen en duikt met ware doodsverachting achter het stuur van zijn wagen. Op de radio de jingle van het eerste journaal. Er zijn bij terroristische aanslagen her en der doden gevallen, in Frankrijk is een politiek schandaal losgebarsten rond de premier en in eigen land wordt voor een schrale perenoogst gevreesd. Hij begint te rijden over snelwegen die hem onbekend zijn, door bos- en heidegebieden waarvan op dit uur een immense voorwereldlijke betovering uitgaat. Nog nooit is hij zo jong en zo gelukkig geweest. Het lijkt wel of hij van de amanita muscaria heeft geproefd. De lucht kleurt ultramarijn en kanariegeel en aardbeirood en biljartgroen en poepbruin en poedelnaakt en alles, alles tegelijk. De wereld heeft zin in zo veel mogelijk onzin. Dit is een dag uit het leven van Psilo. Het is dé dag van zijn leven en nog altijd – is het ooit anders geweest? – weet hij niet eens waar hij naartoe zal gaan. Telkens als hij ergens dreigt aan te komen, geeft hij plankgas. Aankomen wil hij niet. Psilo wil zich uitsluitend bezighouden met vertrekken.

BIOGRAFISCHE NOTITIES

RUTGER H. CORNETS DE GROOT (1963) is commercieel vertaler en schrijft over poëzie en film. Werk van hem verscheen in o.m. *Raster*, *Tirade* en *Yang*. Schrijft essays en recensies voor *Awater* en *Poëziekrant*. Op www.cornetsdegroot.com bezorgt hij het volledige werk van zijn vader, de essayist Rudy Cornets de Groot. Verder publiceert hij artikelen over uiteenlopende onderwerpen op <http://blogger.xs4all.nl/cornets5>.

LUT DE BLOCK (1952) is licentiate in de wijsbegeerte. Als wetenschappelijk medewerker aan de Universiteit Gent bereidt ze een doctoraal proefschrift voor over de godin Inana uit de Sumerische literatuur. Voor het Poëziecentrum stelde ze in 2005 een bloemlezing samen: *Nooit te vangen met haar eigen pen, de vrouwelijke stem in de Nederlandstalige poëzie in 200 gedichten*. Bij De Arbeiderspers verschenen de bundels *Entre deux mers* (1997), *In de luwte van het late middaguur* (2002), en *Het onverborgene* (2006).

LIEVE DE BOECK (1950) studeerde germaanse filologie en is al sinds decennia betrokken bij *De Brakke Hond*. De laatste jaren verdeelt ze haar tijd en energie tussen België en Hongarije.

JOHAN DE BOOSE (1962) is doctor in de Slavische talen en Oost-Europakunde. Hij werkte als journalist, regisseur, acteur, vertaler, docent en radiomaker. Nu fulltime schrijver. Recente publicaties: *Alle dromen van de wereld*, een sentimentele reis door Polen, *De Grensganger*, en de roman *Noem het middernacht* (Meulenhoff/Manteau). In de loop van volgend jaar verschijnt zijn derde dichtbundel.

FRANK DE CRITS (1942) is secretaris van de middagen poëzie & proza in Brussel. Hij publiceerde een zevental dichtbundels en vertaalde Franstalige dichters uit België.

DIDI DE PARIS (1957) is dichter, performer, auteur en politiek campagneleider. Zijn blogs: <http://didideparis.wordpress.com> en <http://cocagnes.wordpress.com>.

JEAN MARIE DE SMET (1944). Schrijft poëzie, theater en proza. Na enkele dichtbundels publiceerde hij in 2004 bij Poëziecentrum *Dierbare Melancholie*, een verzameling prozagedichten.

ALAIN DELMOTTE (1957): Medewerker aan *Poëzierapport*, *Poëziekrant*, en *Dichter*. Organiseerde lange tijd poëzieavonden in het Kortrijkse (1978-2000), en redigeerde het tijdschrift *Facture Baroque* (1996-2001). Recente publicaties: *Warhoofd* (Poëziecentrum, 2002), *Lieve Wislawa* (Groeninghe, 2003), *Al de onhebbelijkheden van de dichter* (Het zinkend schip, 2006), *Verstekelingen* (Groeninghe, 2006).

HÉLÈNE GELÈNS (1967) is dichter en filosoof. In 2006 verscheen in de Sandwich-reeks van Gerrit Komrij haar debuutbundel '*niet beginnen bij het hoofd*', die onlangs werd genomineerd voor de C. Buddingh'-prijs 2007.

PETER GHYSSAERT (1966) is auteur en musicus. Zijn laatste bundel *Kleine lichamen* (Querido) werd genomineerd voor de VSB-poëzieprijs en de Herman de Coninckprijs.

KOENRAAD GOUDESEUNE (1965) publiceerde *Vuile was* (verhalenbundel), *Onuitsprekelijk is wat wij over de liefde zeggen* (brievenboek), en de poëziebundels *Dat zij mij leest* (1998) en *Zen uit eigen werk* (2005) bij uitgeverij Atlas.

HANS GROENEWEGEN (1956) publiceerde de dichtbundels *grondzee* (2000), *lichaamswater* (2002), en *gingen uit sterven* (2005). Essay over poëzie bundelde hij in *Schuimen langs de vloedlijn* (2002) en *Overvloed* (2005). Hij stelde de bloemlezing *Vrede is eten met muziek* samen en was als redacteur verantwoordelijk voor essaybundels over het werk van Hans Faverey, Lucebert en Kees Ouwens. Website met een dagelijks ontwikkelend zelfportret in citaten en een gedichtenlabyrint: www.hansgroenewegen.nl.

LEEN GYSELINCK (1972) studeerde klassieke filologie en audio-visuele kunst. Ze is werkzaam als scenariste en regisseur van experimentele kortfilms.

LUCAS HIRSCH (1975) studeerde Geschiedenis en Amerikanistiek en rondde in augustus 2002 zijn studie af met een studie naar de verschillen en overeenkomsten tussen de Beat Generation en de Vijftigers. Na publicaties in diverse tijdschriften en in een aantal bloemlezingen debuteerde hij in 2006 bij De Arbeiderspers met de bundel *familie gebiedt*.

CHRIS HONINGH (1951) is van opleiding docent tekenen; hij is dichter en schrijver van korte verhalen, hij publiceerde bij uitgeverij Querido De uitvinder (1991), *Een kwestie van balans* (1993), *Hoogtijdagen* (1995), *De rinkelbom* (1998), *Reis naar Vallentgod* (2000) en *Een hoed van panamastro* (2004)

PHILIP HOORNE (1964) publiceerde de dichtbundels *Niets met jou*, *Inbreng nihil* en *Het ei in mezelf*. In 2007 verschijnt zijn prozadebuut *Het vlees is haar*. Hij is poëzierecensent voor *Knack*, oprichter van de website Poëzierapport en losse medewerker van diverse tijdschriften.

ROLAND JOORIS (1936) debuteerde in 1956 met de bundel *Gitaar*. Zijn jongste bundel, *Als het dichtklapt*, verscheen in 2005 bij Querido. Hij evolueerde van experimentele naar meer sobere poëzie. Voor de verzamelbundel *Gedichten '58 - '78* ontving hij de Jan Campertprijs en met de bundel *Gekras* werd hij in 2004 bekroond met de Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor Poëzie. Naast gedichten schrijft hij veel over beeldende kunst.

MARC KREGTING (1965) schreef negen boeken, waarvan de dichtbundel *Dood vogeltje* (Wereldbibliotheek) en de poëzie-essays *Laden en lossen* (Vantilt) de recentste zijn.

RUTH LASTERS (1979) beschouwt schrijven als de verrukkelijkste variant van piekeren. Zij debuteerde in 2006 met de roman *Poolijs* bij Meulenhoff/Manteau. Haar poëziebundel *Vouwplannen* verschijnt in september bij dezelfde uitgeverij.

FRÉDÉRIC LEROY (1974) publiceert sinds 2004 poëzie in diverse literaire tijdschriften. In 2006 verscheen zijn bundel *Gedichten in de Contrabasreeks* (BnM Uitgevers). <http://fleroy.skynetblogs.be>

THOMAS MÖHLMANN (1975) organiseerde programma's in literair theater Perdu en was medeoprichter van poëzietijdschrift *Zanzibar*. Hij is poëziemedewerker van het Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds, hoofdredacteur van *Awater* en redacteur van www.literairnederland.nl. Zijn debuutbundel *De vloeibare jongen* (Prometheus, 2005) werd in 2006 genomineerd voor de C. Buddingh'-prijs en bekroond met de Lucy B. & C.W. van der Hoogt-prijs 2007.

PATRICK PEETERS (1967) werkt voor een wetenschappelijke uitgeverij. Hij is redacteur van *Nieuw Zuid* en *Poëziekrant* en publiceert geregeld over hedendaagse Nederlandstalige poëzie.

XAVIER ROELENIS (1976) was hoofdredacteur van het literaire tijdschrift *en er is*, stelde met Maarten De Pourcq de bloemlezing *Op het oog. 21 dichters voor de 21ste eeuw* (Uitgeverij P) samen en organiseerde Het Uitzaaierend Kaf - poëziefestival voor jong talent. Gedichten verschenen in diverse tijdschriften. In juni 2007 verschijnt bij uitgeverij Contact zijn debuutbundel *Er is een spookrijder gesignaleerd*.

ARNE SCHOENVUUR (1981) studeerde germaanse filologie in Gent en daarna journalistiek in Brussel. Werkt als copywriter bij het unieke choco (chocoweb.be). Publiceerde in diverse tijdschriften, waaronder De Brakke Hond. Open werkplek: <http://arneschoenvuur.blogspot.com>.

STEFAN VAN DEN BREMT (1941) is dichter, essayist en vertaler van onder andere Bertolt Brecht, Emile Verhaeren en Octavio Paz. Recente poëziebundels zijn *Stemmen uit het laagland* en de verzamelbundel *In een mum van taal - Gedichten 1968-2002* (Lannoo).

HAN VAN DER VEGT (1961) is dichter, essayist en vertaler. Hij heeft vier dichtbundels gepubliceerd. Vorig jaar verscheen zijn sciencefictionepos *Exorbitans*, een episch gedicht van ruim 1200 regels.

JAN-WILLEM VAN DER WEIJ (1960) promoveerde aan de Vrije Universiteit Amsterdam op het proefschrift 'Beweging en bewogenheid. Het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw'. Een door hem samengestelde bloemlezing *Poëzie in proza. Een bloemlezing uit meer dan een eeuw Nederlandstalige prozagedichten* verscheen in 2005 bij Querido. Momenteel werkt hij aan de digitale publicatie van een historisch-kritische editie van het omvangrijke prozagedicht 'Menschen en bergen' van Lodewijk van Deysse.

ELMA VAN HAREN (1954) heeft acht bundels op haar naam, waarvan twee gedichtenbundels voor kinderen. In 1988 ontving zij voor haar debuut *De reis naar het welkom* geheten de CJ Buddinghprijs en in 1996 de Jan Campertprijs voor *Grondstewardess*. Zij werkt en woont afwisselend in Amsterdam en Brussel als beeldend kunstenaar en dichter.

DIRK VEKEMANS (1962) is sinds 1999 actief als webdesigner-programmeur. Daarnaast produceert hij sinds 2005 lopende code op <http://vilt.skynetblogs.be> en is hij auteur van de *Neue Kathedrale des erotischen Elends*, een netverschijning met materiële verwickelingen op <http://vilt/nkdee>. Binnen afzienbare tijd verschijnt *Spelen dat het donker wordt*, zijn papieren poëziedebuut, in de Contrabasreeks (BnM Uitgevers).

HERLINDA VEKEMANS (1961) is dichtster. Ze publiceerde *Versneden* (2005) en *Buiging* (2006). Redactielid van *De Brakke Hond*. Doceert medisch en academisch Engels aan studenten en onderzoekers van de K.U.Leuven. Webstek: <http://www.herlindavekemans.be>

BOUKE VLIERHUIS (1976) studeerde Luchtvaarttechnologie en werkte enkele jaren in de IT. Tegenwoordig is hij voltijds huisman en schrijft daarnaast poëzie, proza, columns, recensies en tijdschriftartikelen.

BART VONCK (1957) is dichtster, literair vertaler en criticus. Hij publiceerde vijf dichtbundels, waarvan de laatste, *Schaduwwerk*, in 2006 bij Uitgeverij P. verscheen. Daarnaast is hij actief als poëzievertaler, onder meer van werk van César Vallejo, José Angel Valente, Federico García Lorca, Pablo Neruda, François Jacqmin, Guy Vaes en vele andere dichtsters uit het Spaans en het Frans.

SAMUEL VRIEZEN (1973) componist, pianist, perdist.

IGNACE VAN INGELGOM (Gent, 1954) is beeldend kunstenaar. Hij behaalde met zijn performance 'The Universal Speech' een finale plaats in Poëzie 2005.

Deze performance werd sindsdien regelmatig met succes opgevoerd op verschillende locaties, o.a. in het Muhka in Antwerpen, op De Nachten in de Singel in Antwerpen, in het Mamac te Luik en in het Marta-Herford Museum in Duitsland op uitnodiging van Jan Hoet.

Naast installaties, muurschilderingen en video's plaatst Van Ingelgom regelmatig enigmatische tekstboodschappen (messages) in de openbare ruimte en diverse media, onder andere in de tweemaandelijksse kunstkrant de Witte Raaf.

Sinds 2006 publiceert hij driewekelijks een tekstwerk in het kunsttijdschrift H'art.

ignace.van.ingelgom@skynet.be

COLOFON

Los nummer

België € 9 | Europa: € 12

Jaarabonnement

België € 32 | Europa: € 40 | buiten Europa: € 50

Storten op rekening 001-1183840-31, vzw De Brakke Hond

Voor buitenland IBAN BE04 0011 1838 4031, BIC- code GEBABEBB

Abonnementendienst en redactie

Postbus 388, 2800 Mechelen 3

e-mail

info@brakkehond.be

website

<http://www.brakkehond.be>

Kopij in zevenvoud of 1 diskette of via e-mail.

Antwoordzegels + biografie bijvoegen.

Geen aangetekende zendingen.

Auteurs zijn zelf verantwoordelijk voor hun tekst.

Vooraf zelf een selectie maken is gewenst.

Kopij wordt niet teruggestuurd.

Verantwoordelijke uitgever

Peter Pauwels, Hogeweg 90, 2800 Mechelen

Druk

EPO, Berchem

Vormgeving

Jan Hendrickx, www.grammar.be

ISSN 0771-7260

De Brakke Hond kwam tot stand mede door subsidies
van het Vlaams Fonds voor de Letteren



