

Dichters op reis

Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland

Lage Landen Studies

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In deze serie verschijnen monografieën en thematische bundels die het resultaat zijn van zowel individuele studies als van samenwerkingen tussen wetenschappers werkzaam op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert internationaal onderzoek naar de taal, literatuur en cultuur van de Lage Landen.

Laatst verschenen:

- LLS 8 *Minoes, Minnie, Minu en andere katse streken. De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts Minoes*
Jan Van Coillie & Irena Barbara Kalla (red.)
ISBN 978 94 014 4493 4
- LLS 9 *Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling*
Désirée Schyns & Philippe Noble (red.)
ISBN 978 94 014 5245 8
- LLS 10 *Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*
Lut Missinne & Jaap Grave (red.)
ISBN 978 94 014 5211 3
- LLS 11 *Dichters op reis. Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland*
Irena Barbara Kalla & Dirk de Geest (red.)
ISBN 978 94 014 5292 2

Centrale redactie

Annika Johansson, Universiteit Stockholm, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland
Alfred Schaffer, Universiteit Stellenbosch, Zuid-Afrika

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit Utrecht
Trans 10 / kamer 2.37
3512 JK Utrecht
Nederland
bureau@ivn.nu

Dichters op reis

Moderne Nederlandstalige poëzie
over het buitenland

Irena Barbara Kalla & Dirk de Geest (red.)

Lage Landen Studies 11



ACADEMIA
PRESS



GPRC

Guaranteed
Peer Reviewed
Content

www.gprc.be

Academia Press
Ampla House
Coupure Rechts 88
9000 Gent
België

info@academiapress.be
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediatelevisie van
Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 5292 2
D/2018/45/230
NUR 620

Irena Barbara Kalla & Dirk de Geest (red.)
Dichters op reis. Moderne Nederlandstalige poëzie over het buitenland
Gent, Academia Press, 2018, 196 p.

Vormgeving cover: Kris Demey
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© De afzonderlijke auteurs & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

*Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van
druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.*

Inhoud

Vertrekkensklaar	3
IRENA BARBARA KALLA & DIRK DE GEEST	
Metamorfofen: beeld en woord over Berlijn	17
JAAP GRAVE	
Menno Wigman in Berlijn: autofictie in poëzie?	33
RALF GRÜTTEMEIER	
‘een of ander Oostenrijk’	47
<i>Oostenrijk in de Nederlandstalige poëzie, een geval van januskoppigheid</i>	
CARL DE STRYCKER	
Ver weg dicht bij huis	63
<i>Dwalen in Praag</i>	
ALBERT GIELEN	
Reisgids voor Arcadië	85
<i>De Franse gedichten van Hedwig Speliers</i>	
PETER THEUNYNCK	
Dichters onder de Italiaanse zon	101
JOHAN REIJMERINK	
Het koninkrijk van dit Extremadura in de gedichten van Sacha Blé.	123
MARÍA JOSÉ CALVO GONZÁLEZ	
‘Hetzelfde // is anders’	139
<i>Universalia in Hester Knibbes gedichten over Griekenland</i>	
BRAM LAMBRECHT	
‘Reizen’ naar Indonesië in Nederlandse gedichten	157
IDA MURSIDAH	

INHOUD

Reizen met Awater 175
YVES T'SJOEN & CARL DE STRYCKER

Over de auteurs 189

VERTREKKENSKLAAR

Irena Barbara Kalla & Dirk de Geest

(Wroclaw – Leuven, heen en terug)

Reisliteratuur is de jongste decennia niet alleen *big business* geworden in de boekenverkoop, het is ook een van de meest intrigerende genres om de functie en de werking van literatuur in onze (laat)moderne tijd te onderzoeken. Belangrijke kwesties die daarbij aan de orde komen, zijn onder meer de relatie tussen informatie en verhaal, tussen feit en fictie, tussen amusement en lering. Literairwetenschappelijk gaat het daarbij lang niet enkel meer om studies van bepaalde teksten of oeuvres, maar om een heuse bloei van interdisciplinaire *Tourism Studies*. Ook in het Nederlandse taalgebied is de belangstelling voor reportages en reisverhalen de jongste jaren aanmerkelijk toegenomen.

In die zin mag het toch wel verwonderlijk heten dat aan reisgedichten nauwelijks enige aandacht is geschonken. Ook internationaal betreft het een corpus dat stiefmoederlijk is behandeld. Tijdens het IVN-congres in Leiden lanceerden wij daarom het voorstel om een bundel samen te stellen met essays rond actuele Nederlandstalige dichters over buitenland. Bij die eerste verkenning van een veelzijdig genre opteerden wij doelbewust voor een brede benadering – zonder veel theoretische dwang of een vooraf nauwlettend afgebakend corpus –, maar tegelijk wel voor een coherent perspectief. Het moest gaan om poëzie waarin dat ‘buitenland’ een expliciete rol speelt, meer dan een louter occasionele verwijzing dus. Het ligt voor de hand om daarbij te denken aan gedichten met een soort van ‘toeristisch’ karakter, geschreven tijdens of naar aanleiding van een bezoek. Verzen die bepaalde toeristische trekpleisters of belangrijke historische en geografische mijlpalen oproepen, zijn vanzelfsprekend uitgelezen voorbeelden, maar er kan evenzeer sprake zijn van gedichten die ontmoetingen met mensen beschrijven, die expliciet verwijzen naar kunstenaars of schrijvers, die poëtisch reflecteren op monumenten of bepaalde historische gebeurtenissen. Geografisch mikten wij op een aantal Europese staten, maar ook andere ruimten konden aan bod komen, zeker landen die historisch verbonden waren en blijven met Nederland en België. Hoe dan ook wilden wij dit verkennende boek bewust niet beperken tot uitsluitend gecanoniseerde

dichters en overbekende gedichten. Ook in dit opzicht hebben wij gestreefd naar een stimulerende mix van gevestigde namen en nieuwe of minder bekende geluiden. Op die manier hopen wij aandacht te vragen voor dichters die minder in de kijker lopen maar toch een boeiend oeuvre hebben gerealiseerd. Tegelijk hangt deze verzameling essays daardoor een gevarieerd maar samenhangend beeld op van de actuele Nederlandse literatuur.

Tot slot is er de kwestie van de temporele afbakening. Dit boek legt de klemtoon op de hedendaagse periode door (vrijwel) uitsluitend gedichten te presenteren die na 1989 werden gepubliceerd. De val van de Berlijnse Muur beschouwen wij als een historische cesuur, ook al door de daaruit voortgekomen hertekening van de Europese kaart. De actuele geografische opdeling van Europa in staten en regio's als basisindeling van deze bundel wordt echter meermaals gecompenseerd door de bewust 'internationale' belangstelling van heel wat dichters. Voor hen zijn 'internationale' (Europese of zelfs mondiale) perspectieven niet strijdig met een 'nationaal' of zelfs een 'lokaal' perspectief. Het plaatselijke opent niet enkel de ogen voor geheel particuliere decors, monumenten en gebruiken. Vaak biedt het een spiegel op wat elders gebeurt. In dit opzicht is het boeiend om na te gaan hoe een soort van 'retoriek van het regionale' tot stand wordt gebracht, met topoi en formules die als het ware zo concreet mogelijk worden ingevuld maar die tegelijk zoveel mogelijk herkenbaar gemaakt worden voor buitenstaanders.

Eenheid in verscheidenheid

Het opgeroepen beeld mag dan wel verschillend zijn, dat neemt niet weg dat enkele aspecten in (vrijwel) alle bijdragen aan bod komen. Die hebben deels betrekking op poëtische kwesties, deels op historische omstandigheden, deels op methodologische aanzetten. Wij vermelden ze hier kort bij wijze van eerste smaakmaker.

In de eerste plaats lijkt het aannemelijk dat er een zeker verband bestaat tussen enerzijds de keuze en de uitwerking van bepaalde 'buitenlandse' gedichten en anderzijds de literatuuropvatting van een auteur en de literaire constellatie en traditie waarbinnen hij of zij werkzaam is. Een bepaalde geografische ruimte (een plaats, een monument, een kunstwerk) kan bij verschillende dichters leiden tot sterk uiteenlopende interpretaties en gevoelens. Zo een confrontatie kan ons veel leren over de specifieke invalshoek van dichters, maar ook over de relatieve onbestemdheid of de meerduidigheid van locaties en gebeurtenissen.

Belangrijk is daarbij zeker het postuur van de dichter in kwestie, de wijze waarop een dichter zichzelf aanwezig stelt in zijn poëzie en in de communicatie daarover. Het dichtertelijke ik is vaak expliciet aanwezig in wat wordt opgeroepen, maar niet altijd treedt het daarbij even sterk op de voorgrond. Ziet of 'gedraagt' het dichter-

lijke ik zich bijvoorbeeld allereerst als een toerist, een buitenlander, iemand die als vreemde in een andere wereld terugkomt? Wil hij die wereld begrijpen of volstaat het niet-begrijpen (zoals bijvoorbeeld in een postmodern perspectief nogal eens het geval is)? Leidt dat misschien tot een vertekening of een vervorming, waarbij het ‘andere’ als het ware vertaald wordt in het ‘bekende’ en het ‘eigene’? Een boeiende uiting hiervan vormen uiteraard de talrijke stereotypen rond een land, rond bepaalde landschappen, rond mensen, een cultuur en een geschiedenis. Een volstrekt andere houding is daarentegen die van de ‘antropoloog’, die zoveel mogelijk als neutrale waarnemer optreedt of tot een soort van diepe inleving tracht te komen in het andere. Soms bewaart het dichterlijke ik een zekere afstand, beperkt het zich tot een quasiwetenschappelijke observerende dan wel analytische blik. Omgekeerd komt het evenzeer voor dat het lyrische ik zoveel mogelijk wil smensmelten met dat ‘andere’, zich de cultuur en de (beelden)taal eigen maakt (en zijn oorspronkelijke identiteit zelfs gedeeltelijk lijkt te vergeten). In plaats van een toeristische brochure of een historisch verhaal komt dan een zo rechtstreeks mogelijke getuigenis, misschien zelf via de mond van een personage en diens oorspronkelijke taal. Tussen die uitersten zijn er uiteraard allerlei schakeringen en combinaties mogelijk.

In de praktijk stellen wij inderdaad vast dat dichters op sterk uiteenlopende manieren omgaan met het materiaal dat de buitenlandse ervaring hun aanbiedt. Sommigen opteren voor herkenbare realia, maar zelfs dan kunnen die verzamelde indrukken erg verschillen. De toeristische blik concentreert zich vooral op het pittoreske en exotische detail, de antropologische blik gaat veeleer op zoek naar het eigene van een exotische samenleving, de historische blik richt zich op de sporen van het verleden in het landschap. Dit zijn uiteraard niet alle manieren om naar ‘een buitenland’ te kijken. Daarbij reikt het oog van de dichter dieper en ziet meer dan andere toeristen, wat in de gedichten meermaals expliciet wordt uitgedrukt. De zintuigelijke indrukken zijn vaak een aanleiding tot reflecties over het eigen perspectief ten opzichte van dat van andere toeristen, over de eigen (dichterlijke) identiteit in relatie met het andere en de ander en over het eigen verleden.

Bestemming Midden-Europa: de reis naar het verleden en andere confrontaties onderweg

Om dat complexe beeld van de reiziger te illustreren kijken wij kort naar enkele gedichten waarin de regio van Midden-Europa, en met name Polen, aan bod komt. Een van de steeds terugkerende thema’s in de Nederlandstalige gedichten over Polen is niet verwonderlijk de turbulente geschiedenis van het land. In veel gedichten over Polen, en zeker in teksten die voor de val van de Muur werden geschreven,

is de traumatische Tweede Wereldoorlog een constante. Tot bij de jongste generatie vormt de confrontatie met de concentratiekampen en de verwoeste getto's een nauwelijks te vatten realiteit. Een recent voorbeeld van die historische fascinatie, gekoppeld aan de manier waarop de samenleving achteraf met die inzichten omgaat, vormt de tweedelige reeks 'Ergens in Polen' uit de jongste bundel van Charles Ducal (*De buitendeur*, 2014). Het eerste gedicht heet 'Zomer 1941', het tweede gedicht draagt de titel 'Zomer 2011'. De dichter projecteert zo als het ware twee tijdslagen op dezelfde, niet nader geconcretiseerde ruimte ('ergens in Polen'). Enkel de kat die de beide gedichten met elkaar verbindt, lijkt tijdloos, net als de herinnering aan mensen die in de Tweede Wereldoorlog omgekomen zijn. Zoals vaak bij Ducal wordt die actualisering van het verleden nauw verbonden met het geloof in de kracht van de poëzie:

Zomer 2011

Onder de linde op de ligstoel slaapt de kat
op een zomerjurk, lang uit de tijd.
Het ratelt op het spoor, maar zonder trein.
Iedereen opgestapt, naar een of ander doel.

In het café staan glazen nog halfvol getapt,
hoeden wandelen in de lucht over het plein
op zo'n vertrouwde hoogte dat ze er nog zijn,
en toch weer niet. Begrijp je dat?

Een schroothandel rijdt door de lege straat
met in zijn laadbak kachels, wastrommels en radio's
waaruit muziek, geklots en vlammen slaan.
Ook een rol prikkeldraad, gloednieuw.

Voor hen die niet kunnen volgen
is er een winkeltje met ansichten en poëzie.
Spoel daar je ogen. Misschien dat je dan ziet.
De mensen die hier woonden zijn verzwolgen.

Maar verdwijnen kunnen ze niet. (Ducal, 2014, p. 62)

Interessant is wel hoe het ik zich hier positioneert buiten de doordeweekse toeristen, die 'niet kunnen volgen'. *Hij* ziet het winkeltje met poëzie wel en *hij weet* dat poëzie helpt om buiten de tegenwoordige tijd heen te kunnen kijken. Het illustreert treffend de dubbele (om niet te zeggen, dubbelzinnige) positie van de dichter: hij maakt deel uit van de gemeenschap en de mensheid, maar tegelijk moet hij

zich daarvan losmaken om de werkelijkheid te kunnen doorgronden en poëtisch overbrengen.

Dat geldt ook voor Michel Bartosik, die in zijn bundel *Sunt lacrimae* (1990) op zoek gaat naar zijn familiale wortels. In het gedicht ‘Ostrów Tumski’ gaat het bijvoorbeeld om het Kathedraaleiland in Wrocław. De Kathedraal en de kleine Mariakapel corresponderen met de ik-figuur en zijn zoon, met wie hij over het eiland wandelt, maar ook met het kind dat hij zelf ooit geweest is, want plots waant het ik zich zo klein als zijn zoon. De houding van het lyrische ik (hij heeft geen verwachtingen) en de omgeving maken deze ervaring des te intenser:

[...] ik zocht niets, gestorven
 trasporen bloeiden gewillig uit in distels
 en dagdagelijks gras, kasseialleeën
 omarmden beschaduwd gedachteloos een
 kathedraal die samenhiel met een mariale
 kapel [...] (Bartosik, 2013, p. 192)

Het ik stelt zich hier duidelijk op als een toerist met een open houding. Hij zoekt niet naar de loutere bevestiging van een tevoren al gevormd beeld van het land dat hij bezoekt. En toch, wat hij registreert in zijn gedicht spreekt deze bewering eigenlijk tegen. Hij ziet distels in doodlopende trasporen en heeft geen bewonderend oog voor de monumenten, reflecteert niet op bijvoorbeeld de rijke geschiedenis van het Kathedraaleiland. Het gedicht is, met andere woorden, geen gids door Ostrów Tumski. Het bezoek aan het Kathedraaleiland resulteert vooral in de intense confrontatie met het eigen verleden en met het verlies van het geloof.

Die spanning tussen het lyrische ik en de geografische omgeving is een wel vaker voorkomend verschijnsel in poëtische teksten over Midden-Europa. De toenmalige, als ouderwets, vervallen en veelal ook als achterlijk gestereotypeerde ‘Oostbloklanden’ lijken bij uitstek geschikt voor dergelijke confrontaties bij dichters-toeristen uit het Westen, want de maatschappij en het landschap daar lijken nog sprekend op hun eigen, verloren gegane kindertijd. Dat observeren wij bijvoorbeeld in het volgende gedicht van Joris Denoo over Hongarije, ‘dood van vijftigers’:

Het was mijn Hongarije, lijdensweg en fuik.
 En wat ze verborgen hield voor de dichter
 en dromer in mij: een Fransman die zerken kapte,
 een koppel overlevende joden, twee vrouwen aan de drank,
 een hoedenmaakster en een hoer, een blinde,
 een mager dood meisje in een sportwagen.

En tenslotte ikzelf, vastgebonden aan een schooltas,
die altijd Sans Famille dacht te zijn. (Denoo, 2002)

Hongarije staat hier symbool voor wat de dichter zelf in feite heeft verloren. Het betreft daarbij een amalgaam van afzonderlijke indrukken die verbonden zijn met zijn eigen vroegere identiteit. Het ik ziet zichzelf daarbij romantisch als ‘dichter’ en ‘dromer’, maar tegelijk ook als een eenzame vondeling (via een allusie op de beroemde roman van Hector Malot, *Alleen op de wereld* – oorspronkelijk *Sans Famille*, zonder familie). Avontuur en romantiek blijken daarbij te overwegen, want de meeste indrukken hebben betrekking op raadselachtige maar tegelijk bij uitstek fascinerende personages.

Bij de jongste generatie dichters zijn evenwel duidelijk signalen aanwezig van een gewijzigde perceptie van de voormalige Oostbloklanden. Ze verzetten zich daarbij vooral tegen de stereotypen die de oude generatie graag in stand hield. Charlotte Van den Broek relateert bijvoorbeeld het gangbare clichébeeld van Roemenië:

Boekarest

Sommige plaatsen zijn zo klein
dat ze in een vingertop passen.
Ik probeer te wijzen waar alles is geweest
maar ik weet het zelf nog amper.

Tussen het puin van het vergeten staat de boekenkast
van mijn grootvader en de zondagmiddag
waarop we samen de atlas lazen, zijn vinger
op de hoofdstad van Roemenië.

Dat men daar ‘een schitterende verzameling hoertjes’ had
en dat ik dacht, dat een hoer zoets als de Eiffeltoren was
en hem verweet dat hij daarvan nooit
een miniatuurversie voor mij meebracht.

Later bleken landsgrenzen en grootvaders relatief
enkel die middag staat in reliëfalfabet
in de pagina’s van de atlas, als de middag
waarop ik in hem nog een uitstekend gids zag. (Van den Broek 2015, p. 11)

Fascinerend materiaal voor onderzoek leveren voorts ook gedichten waaruit het dichtelijke beeld van de inwoners naar voren komt. Onovertroffen blijft hier voor

ons ‘De reis naar Polen’ van Hugo Claus. Het gedicht lijkt stilistisch wel een fragment uit een reisgids, genomen uit een hoofdstuk waarin de exotische aard van de inlanders uit de doeken wordt gedaan. Dat beeld wordt evenwel in dit gedicht karikaturaal vertekend. Bekende stereotypen als onder meer ‘alle Polen zijn dieven’ worden hier creatief verwerkt. In Claus’ gedicht heet het: ‘In Polen volgen de inbrekers / les in alpinisme’. Daarnaast wemelt de tekst van eigengemaakte, vindingrijke en grappige clichés:

De reis naar Polen

En Pologne, c'est-à-dire nulle part

ALFRED JARRY

Een Pool staat midden op straat.
 Kalm, bijna teder, slaat hij met zijn voorhamer
 op een rij schedels.
 In de basiliek luistert een Pool
 naar de biecht van zijn vrouw
 in de rococo-biechtstoel.
 Een Pool schreit twaalf minuten per dag
 maar zelden ziet men zijn tranen.
 Op elk moment van de dag wil
 een Pool weten waar hij zich bevindt.
 (Een ontzaglijke voorraad zonnepijlers
 op het kerkhof.)
 Een Pool houdt je hand vast
 terwijl hij knipoogt. Ook met een glazen oog.
 Als een Pool een muntstuk vindt in de goot
 geeft hij het aan zijn moeder.
 Heeft hij geen moeder meer,
 dan slikt hij het in.
 In Polen volgen de inbrekers
 les in alpinisme.
 Als er raven over een Pools dorp vliegen,
 vluchtend voor de winter,
 vallen de Polen in elkaars armen.
 De Poolse filosofen in de Aula Leopoldica
 slapen met open ogen.
 De roodharige Poolse
 met haar gebit van zink of tin.

De Pool, zegt het reisboek,
heeft een fenomenaal geheugen.
Daarom kijkt de Pool zo verwonderd! (Claus, 2004, p. 416)

‘De reis naar Polen’ combineert zo een vertekenend beeld van de Pool met typische Claus-thema’s als katholicisme, hypocrisie, de problematische relatie ouder-kind, in het bijzonder moeder-kind, met de ironie en het groteske als stijlmiddelen bij uitstek om deze thema’s te behandelen.

Een ander voorbeeld van uitvergroting die in stereotypen uitmondt, is het gedicht van Johan de Boose, ‘*Hoe Poolse vrouwen zuchten...*’. Het dichterlijke ik stelt: ‘Hoe Poolse vrouwen zuchten – / daarmee gaat een luchtballon omhoog’ (2001, p. 56). De uitvergroting van dat Poolse, vrouwelijke zuchten neemt verderop nog meer groteske trekken aan. De zucht van de Poolse vrouw wordt zelfs ‘Een straalstroom / die klimaten wijzigt / en vliegtuigen doet schrikken’ (ibidem). De zich voordoende mondiale klimaatverandering is blijkens dit gedicht ogenschijnlijk te wijten aan het zuchten van de Poolse vrouwen. Door de ironie en uitvergroting heen schemert ook in dit gedicht de volgens De Boose karakteristieke ‘Slavische ziel’ door.

De metafysica van het Noorden

Onze tweede korte casus is geheel tegengesteld aan die specifieke, haast anekdotische uitwerking van een ‘buitenland’. In het werk van de Vlaamse dichter Claude van de Berge neemt de verre ruimte van het hoge Noorden (vooral IJsland en Groenland) niet meteen concrete geografische contouren aan, maar belichaamt ze bij uitstek het abstracte ‘andere’. Dat resulteert in een ingrijpende confrontatie van het lyrische ik met die vreemde, soms ronduit onherbergzame omgeving. In die zin zijn de reizen die de dichter onderneemt telkens vooral een zoektocht naar de eigen identiteit in confrontatie met dat ‘vreemde’ landschap. Dat project sluit helemaal aan bij het streven van Van de Berge, die eertijds zijn literaire carrière aanving als een van de vertegenwoordigers van het zogenaamde ‘andere proza’. Net zoals Ivo Michiels of Mark Insingel geldt Van de Berge daarbij als een pleitbezorger van de ‘persoonlijke stem’ en het lyrische taalgebruik, met sterk retorische, om niet te zeggen magisch-bezwerende teksten. Het klassieke onderscheid tussen proza en poëzie wordt in zijn werk gedeeltelijk ondergraven. Ook thematisch is de dichter op zoek naar het transcenderen van verschillen en tegenstellingen. Dat in se mystieke project heeft hem, zoals gezegd, de jongste twintig jaar (en haast vanzelfsprekend) herhaaldelijk gevoerd naar het hoge Noorden.

IJsland en Groenland vormen de aanleiding voor meerdere dichtbundels, doorgaans geïllustreerd met een groot aantal landschapsfoto’s van Arlette Walgraef (de

vrouw van de auteur). Het gemeenschappelijke vertrekpunt vormt het Noordse landschap, dat vooral via de foto's voor de lezer een concreter karakter krijgt. Ook de verwijzingen in titels van afdelingen naar elementen uit de betreffende culturen (onder meer via toponiemen en woorden in die talen) onderstrepen dat 'andere'. Tegelijk echter zijn er nauwelijks concrete anekdotische verwijzingen in de afzonderlijke gedichten. Zelfs een titel als *IJsland* (1996) verwijst niet in de eerste plaats naar het betreffende land, maar naar de poëtische evocatie daarvan, als een ijs-land, een onmetelijke vlakte van ijs. Het feit dat de daarop volgende bundel over hetzelfde decor de vervreemdende titel *Asland* (1998) meekreeg – naar aanleiding van de verwoestende uitbarsting van de vulkaan Vatnajökull – geeft aan dat het Van de Berge uiteindelijk te doen is om een zoektocht naar de essentie van de aarde en het heelal, eerder dan om een geografische (laat staan toeristische) verkenning. In die zin onderzoekt een bundel als *IJsland* het 'ijs' als fundament en drager van uiteenlopende betekenissen. Het is een spiegel en een glad oppervlak, maar tegelijk ook een beeld van de transformatie van vloeistof in vaste stof en een symbool voor de achterliggende mysteries. Water en land vormen twee van de vier elementen die de kosmos uitmaken, en als zodanig zijn ze centrale thema's in Van de Berges hele oeuvre. *Asland* confronteert het dichtelijke ik en de lezer dan weer met de keerzijde daarvan: de vernietiging door vuur en de inwerking op de aarde, maar tegelijk is er de huiveringwekkende, fascinerende wijze waarop uitersten als vuur en ijs samengaan. Geografie, geologie en de eeuwige inwerking van de vier elementen op elkaar vormen in dit oeuvre één hecht netwerk van beelden en motieven.

De zoektocht van de dichter is weliswaar enkel in dat specifieke Noordelijke landschap succesvol mogelijk, maar tegelijk ambieert Van de Berge veel 'meer' dan de loutere evocatie daarvan. Het gaat de dichter immers om een metafysisch project, een zoektocht naar de fundamenteën van het leven en het levenloze, en zelfs het opheffen van de grens tussen die beide categorieën. In die zin is Van de Berge wat men zou kunnen noemen een 'numineuze' dichter. IJsland, Groenland en, algemener, het hoge Noorden figureren in zijn oeuvre bij uitstek als beelden van het elementaire, van *deep time*, van het onmenselijke en daardoor ook van de sublieme ervaring. Dat is een ervaring die de dichter blijkbaar nergens anders kan opdoen in zo'n intensiteit – wat de noodzaak verklaart om te vertrekken en elders te verblijven –, maar anderzijds wordt het landschap ontdaan van zijn anekdotische eigenheid, om het uiteindelijk te kunnen herleiden tot een universele thematiek: de wiselwerking van wereld, onderwereld en vooral bovenwereld. Dat project heeft, met andere woorden, zowel poëtische als algemeen-menselijke repercussies.

Ook de schaarse ontmoetingen met mensen zijn erop gericht om die diepgang verder te achterhalen. De Inuit incarneren voor de westerse dichter bij uitstek die ultieme harmonie met de kosmos, die uitmondt in een open houding van ontvan-

kelijkheid en gelatenheid. Bij hen staan niet het antropocentrisme en de rationaliteit centraal maar de verbinding. Ieder spoor, iedere atoom is in die visie verbonden met het al en het alles, met de gehele kosmos. In die zin verdwijnt niet enkel het op zichzelf gerichte subject, maar ook de traditionele tegenstelling tussen subject en object. De wereld verschijnt als een belichaamd en vitaal organisme, terwijl omgekeerd de mens tot op zekere hoogte wordt ‘gemarginaliseerd’, teruggebracht tot zijn ware proporties. Dat in die optiek ook de collectieve mensheid primeert spreekt voor zich. Vaak resulteert dat in een soort van anonieme lyriek, die tegelijk wordt uitgesproken door een sterk persoonlijke stem. Op sommige ogenblikken krijgt die transformatie van de mens echter ook expliciet aandacht, zoals bijvoorbeeld in het volgende korte vers uit de bundel *Arctica* (2000):

De sneeuwster beklimt de berg.
De scherven van de stilte, witter dan ijs,
Weerkaatsen haar.

Openspattend als een kreet op een rotswand.

We zijn de ijsmensen.
We kunnen slechts bestaan zonder beeld.
We kunnen slechts bestaan als spiegel van het eindeloze.

We delen de verbanning met hem.
En wat blijft van ons?

Het heelal zweefstof in de ogen van de steenvis.
Versplinterde sneeuw in ons schaduwgezicht.

De sneeuwstem van het stuifstof.

De ijsbewaarde echoscherven. (Van de Berge, 2000, p. 15)

De reis is zo een pelgrimstocht naar de menselijke bestemming. De stap van uitwendigheid naar verinnerlijking wordt hier tot een climax gevoerd. Op die manier vertegenwoordigt Claude van de Berge een poëtische visie die het ‘buitenland’ grondig exploreert, maar die confrontatie vooral ziet als een uitgelezen middel om tot een dieper inzicht omtrent de wereld en het dichterlijke ik te komen.

Wegwijzers en plaatsbeschrijvingen

In *Dichters op reis* is een aantal beschouwingen gebundeld die de hele scala van poëtische visies en praktijken bestrijken. Het initiële project mag dan wel enige consis-

tentie bezitten, het resultaat is allerminst eentonig of zelfs voorspelbaar. Daarvoor verschillen de geselecteerde dichters al te zeer van elkaar: terwijl sommigen zich op de informatieve dimensie hebben toegelegd, streven anderen naar inzicht of een dieper begrip van het buitenland. In zeker opzicht geldt dat evenzeer voor de auteurs van de essays. Ieder van hen – afkomstig uit het eigen taalgebied of uit één van de betreffende ‘buitenlanden’ – legt eigen accenten, presenteert een eigen selectie van gedichten en een specifiek perspectief om die te benaderen.

Jaap Grave neemt de gedichten van Maria Barnas en de aquarellen van Arjan Helmond uit de bundel *Gute Nacht Einsamkeit* (2017) onder de loep en gaat in zijn bijdrage in op de representaties van Berlijn. Hij situeert zijn onderzoek in het kader van de sociologie van de vreemdeling. Het resultaat is een reflectie over de fundamentele ambivalentie van de grote stad: enerzijds staat de metropool voor anonimiteit, massaliteit en eenzaamheid, anderzijds eveneens voor vrijheid, een groot cultureel aanbod en tal van mogelijkheden tot individuele ontplooiing. De confrontaties met buurtbewoners en met hun taal leiden er in de besproken gedichten toe dat het ik zich overgeeft aan het vreemde. De dichter als vreemdeling blijkt in deze casus een cultureel hybride persoon, iemand die actief op zoek gaat naar de vreemde taal én naar de eigen dictie. Berlijn is eveneens het referentiepunt in de bijdrage van Ralf Grüttemeier. Hij past het concept van autofictie, zoals het door Lut Missinne voor proza is ontwikkeld, toe op de poëzie en onderzoekt in dat verband de Berlijnse gedichten van Menno Wigman uit diens bundel *Mijn naam is Legioen* (2012). Grüttemeier schenkt aandacht aan de relatie tussen referentialiteit en de ontwikkeling van het dichterlijke ik. De stad waar het ik door de vreemde taal omringd is, intensiveert zijn relatie met de eigen taal. Zowel de schrijver, die in zijn gedichten en in zijn dagboeknotities verslag doet van zijn verblijf in Berlijn, als het lyrische ik dat de beperkingen van taal en poëzie gebruikt om een band te creëren met de wereld daarbuiten en met de ander, ervaren de stimulerende invloed van Berlijn. Aan de hand van Wigmans ‘specifiek Berlijnse ervaring van referentialiteit’ laat Grüttemeier mooi zien dat het autofictie-concept ook bruikbaar is voor de benadering van poëzie.

Dichterlijke reizen naar Oostenrijk vormen het thema van de bijdrage van Carl De Strycker. De referentialiteit fungeert hier als een basiscriterium om het corpus af te bakenen. Naast gedichten waarin clichés over Tirol worden gethematiseerd, worden poëtische teksten besproken van onder andere Anna Enquist, Anneke Brassinga, Peter Nijmeijer, Erik Spinoy en Stefan Hertmans. Een belangrijk referentiepunt in hun gedichten vormt uiteraard de hoofdstad Wenen met haar sfeer van decadentie, dood én conservatisme. In sommige gedichten fungeert Wenen niet zozeer als een specifieke geografische ruimte maar veeleer als een achtergrond, die de dichter ertoe aanzet te reflecteren over de totstandkoming van betekenis. De

Nederlandse poëzie over Oostenrijk laat uiteraard een grote bewondering zien voor de provocatieve kracht van kunstenaars als Egon Schiele, Franz Xaver Messerschmidt, Ernst Jandl en anderen. De hedendaagse kunstenaars voelen zich echter niet altijd op hun gemak in de stad. Uit deze beschouwingen komt zo een dubbel beeld van Oostenrijk naar voren: als het land van hoge cultuur, maar evenzeer van extreme politieke opvattingen waar de nationalistische, conservatieve ideologie die tot de gruwel van de Tweede Wereldoorlog heeft geleid, nog altijd tastbaar is. De tastbaarheid van het verleden is eveneens te lezen in de gedichten over Tsjechië van Jacques Hamelink en H.H. ter Balkt. Albert Gielen licht de historische, culturele en geografische achtergrond van deze gedichten toe en hij toont aan hoe uiteenlopend de dichters omgaan met twee periodes uit de moderne Tsjechische geschiedenis, tevens de tijdstippen waarop hun gedichten tot stand kwamen. Terwijl de gedichten van Ter Balkt een protest formuleren tegen de verstikkende sfeer van het communistische regime, snijdt Hamelink in zijn allusieve gedichten veeleer universele thema's aan die bij de Tsjechische context aansluiten.

Peter Theunynck bespreekt vervolgens een aantal gedichten van Hedwig Speliers over Frankrijk. Zijn bijdrage biedt een kijk op de postuur van de dichter en op de genese van zijn gedichten, die een soort van lyrisch dagboek vormen waarin de schoonheid van de minder toeristische natuur bezongen wordt. De dichter focust daarbij niet zozeer op toeristische trekpleisters als wel op details die menige andere reiziger dreigen te ontgaan. Theunynck besteedt tevens ruim aandacht aan de formele dimensie van deze poëzie om te tonen hoe de Franse gedichten van Speliers alleen al aan het idioom te herkennen zijn. Speliers' taallandschappen lijken op die manier het Franse landschap te weerspiegelen. De bijdrage van Johan Reijmerink heeft daarentegen juist gedichten over Italiaanse toeristische toppers als onderwerp. De auteur toont hoe de Italiaanse cultuur en het Italiaanse landschap leiden tot een soort van metafysische of esthetische ervaring, die in gedichten van Ad Zuiderent, Mark Van Tongele, Willem Jan Otten en Peter Theunynck wordt geanalyseerd. Onze reis door het Zuiden wordt vervolgd in de bijdrage van María José Calvo González over Spanje. De auteur benadert de gedichten van Sacha Blé vanuit het perspectief van de lezer die zelf nauw vertrouwd is met het in zijn bundel opgeroepen rijk van dieren, planten en delfstoffen. Het Spanje van Blé, meer bepaald Extremadura, neemt in zijn gedichten utopische proporties aan; het wordt een plek waar zich de dichter meer thuis voelt dan elders. Tezelfdertijd geven deze gedichten uitdrukking aan een zoektocht naar volstreekte harmonie, naar wat niet alleen in het eigen thuisland ontbreekt, maar ook in zichzelf. Calvo González toont ook hoe de sfeer, de levensstijl en het landschap van Extremadura illustratief zijn voor de poëtica van Blé. De laatste bijdrage over het Zuiden illustreert dat de harmonie paradoxaal ook te vinden is in een poging tot verzoening van gelijkenis en verschil. Bram

Lambrecht toont dit aan de hand van de poëzie van Hester Knibbe, waarin de reis naar Griekenland een veelzijdige leertocht wordt die uiteindelijk leidt tot een catharsis. Met zijn cultuur en met zijn landschap waaraan de archeologische opgravingen een karakteristiek tijd-ruimtelijk reliëf verschaffen, blijkt Griekenland een impuls te geven aan een dichterlijke odyssee naar universalia, naar kenmerken van de mens en het menselijke bestaan die zowel de geografische en culturele als de temporele grenzen overstijgen. Die poëtische reis resulteert, volgens Lambrecht, bij Knibbe in een klassieke poëtica die eveneens postmoderne sporen vertoont.

Indonesië als reisdoel van Adriaan van Dis, Ernst Jansz, Marion Bloem en Klara Smeets, Indische dichters van de tweede en de derde generatie, wordt in de bijdrage van Ida Mursidah behandeld. In de door haar geselecteerde gedichten wordt een werkelijke of imaginaire terugkeer gethematiseerd naar het land van de voorvaders, waarbij de identificatie van het ik met de vader of grootvader essentieel is, al dan niet in confrontatie met het traumatische verleden. Voorts worden in deze bijdrage ook teksten besproken van enkele dichters die om andere redenen naar Indonesië reisden. Hun verzen tonen vooral de poëtische confrontatie met het exotische, het vreemde en met de ander waarin het ik vaak zichzelf herkent.

In de laatste bijdrage gaat het om Awater en zijn soortgenoten, reizigers die bij de waarnemers allerlei gevoelens en associaties oproepen, van een intense sympathie tot een dubbelzinnige afstand. Carl De Strycker en Yves T'Sjoen onderzoeken de intertekstuele relaties met Nijhoffs beroemde vers 'Awater' in drie lange reisgedichten van Ed Leeftang, Dirk Van Bastelaere en Mark Boog. Niet zozeer een reële reis maar een algemene levensreis wordt hier gethematiseerd waarbij de gedichten vragen stellen naar de grondslagen van het menselijk bestaan. Tevens geven de auteurs aandacht aan het genre reispoëzie dat ook theoretisch nadere bestudering verdient. Uitgaande van verschillende definities en pogingen tot omschrijving van het fenomeen 'reisliteratuur' en 'reisgedichten' in het bijzonder reiken ze enkele perspectieven aan voor verder onderzoek. Hun programma is bijgevolg een niet mis te verstaan pleidooi voor een vervolgonderzoek. Maar eerst is er vanzelfsprekend deze bundel: goede reis!

Bibliografie

- Berge, C. van de (2000). *Arctica*. Leuven: Uitgeverij P.
- Boose, J. de (2001). *De moed om te falen. Gedichten*. Gent: PoëzieCentrum.
- Broek, Ch. van den (2015). *Kameleon. Gedichten*. Amsterdam / Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Claus, H. (2004). *Gedichten 1948-2004. Deel II*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Denoo, J. (2002). 'dood van vijftigers'. *Krakatau* 15 (juni), z.p.
- Ducal, Ch. (2014). *De buitendeur*. Antwerpen / Amsterdam-Antwerpen: Houtekiet / Atlas contact.

METAMORFOSEN: BEELD EN WOORD OVER BERLIJN

Jaap Grave

ABSTRACT

The painter Arjan van Helmond and the poet Maria Barnas are both foreigners in Berlin and take the city as their artistic object. Van Helmond portrays a tiny part of the urban landscape: the backyard of a house in East Berlin's neighbourhood Prenzlauer Berg. Barnas, in turn, focuses on a small portion of Kreuzberg, a comparable locality in West Berlin. In this chapter, I first discuss representations of Berlin in poetry and then draw on Rudolf Stichweh's theory to examine the sociology of the stranger. Subsequently, I analyse the watercolours by Van Helmond and the poems by Barnas from the volume *Gute Nacht Einsamkeit* (2017) in order to identify and explore relationships between the paintings and the verses.



De presentatie van de bundel *Gute Nacht Einsamkeit* van Maria Barnas (°1973) en Arjan van Helmond (°1971) vond plaats op 29 januari 2017 in het Noord-Hollandse Bergen, in het Luceberthuis, het voormalige atelier van Lucebert, waar de kunstenaar Van Helmond artist in residence was. De bundel bestaat uit twaalf aquarellen van Van Helmond en acht gedichten van Maria Barnas die beiden in Berlijn hebben gewoond en gewerkt. Door de afwisseling van de titelloze gedichten en aquarellen ontstaat een intense relatie tussen woord en beeld.¹ De gedichten en aquarellen hebben Berlijn als onderwerp, en dat past uitstekend bij Lucebert die in 1955-1956 met zijn gezin op uitnodiging van Bertolt Brecht diens 'Meisterschüler' in Oost-Berlijn was. Luceberts dochter Henny Swaanswijk ging in het vraaggesprek tijdens de presentatie van de bundel uitgebreid in op die periode die voor het gezin weinig gelukkig was.

Ook de auteur van dit artikel heeft banden met Berlijn: ik woon er niet alleen al geruime tijd, maar gedurende een jaar of zeven ook op hetzelfde adres als Van Helmond – en dit adres in Berlijn bestond uit tien woningen, verdeeld over begane

grond en vier verdiepingen. Ik zal de aquarellen van Van Helmond in *Gute Nacht Einsamkeit* ten dele met mijn kennis van deze gezamenlijke tijd beschrijven, want daarop zijn de tuin achter het huis en de omringende huizen afgebeeld. Terwijl het gezin Van Helmond op de begane grond woonde, keek ikzelf vanaf de vierde verdieping naar dezelfde huizen waarvan de achterkant te zien is. Noodgedwongen verlieten we het huis in hetzelfde jaar: het pand was verkocht, werd grondig opgeknapt en de helft van de bewoners zag zich na huurverhogingen van soms honderd procent genoodzaakt te verhuizen. Daardoor viel er een hecht netwerk van bewoners uiteen, van wie sommigen in het huis geboren waren en er meer dan veertig jaar hadden gewoond.

Een uitzondering waren we niet. Berlijn was al voor het jaar 2000 bijna failliet, had torenhoge schulden en de infrastructuur was in verval. In vergelijking met steden als Londen, Parijs, Amsterdam en Brussel waren de prijzen van appartementen laag. De Duitse hoofdstad was volgens de toenmalige burgemeester Klaus Wowereit ‘arm, aber sexy’ (2003) en tal van kunstenaars vonden goedkope ateliers in leegstaande fabrieken en kantoorpanden, veelal in het oosten van de stad. Tijdens en na de financiële crisis rond 2008 ontdekten speculanten en internationale financiële fondsen Berlijn: ze kochten huizen, knapten ze, vaak met overheidssteun, op en door het veranderde imago groeide het aantal bewoners, verdween de leegstand en stegen de prijzen. De structuur van de stad veranderde radicaal. De politici keken toe: sommigen tevreden, anderen machteloos.

Maar dit wordt geen nostalgische terugblik of een artikel over stadssociologie en gentrificatie. Dit gaat over de verbeelding van de metropool Berlijn in twee disciplines. De beschreven ruimte in de poëzie is Kreuzberg, de West-Berlijnse wijk; de afgebeelde ruimte op de aquarellen van Van Helmond is de tuin van een huis in Prenzlauer Berg, een wijk in Oost-Berlijn. Beide wijken hebben overeenkomsten. Kreuzberg, van oudsher een arbeiderswijk, ontwikkelde zich vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw tot een plek waar zich zowel migranten als studenten vestigden. Het lag aan de rand van West-Berlijn, tegen de Muur, en er bloeide een alternatieve, linkse cultuur. Daar komt nu verandering in: toeristen vinden hun weg naar de wijk en de prijzen van woonruimte stijgen. Ook Prenzlauer Berg was een arbeiderswijk; door het gebrek aan materiaal vervielen de huizen in de DDR en door de leegstand en lage huren ontwikkelde zich daar een alternatieve artistieke cultuur.

Wat mij interesseert in het werk van Barnas en Van Helmond is de metropool Berlijn die zij daar ieder op hun eigen wijze als vreemdeling beschrijven en afbeelden. Om dat te verduidelijken zal ik eerst ingaan op de representatie van Berlijn in de poëzie en daarna op de sociologie van de vreemdeling. Dit is het kader waarbinnen ik, ten slotte, de aquarellen van Van Helmond en de gedichten van Barnas zal analyseren.

Poëzie over metropolen

Poëzie over metropolen kent positieve en negatieve motieven, maar de negatieve domineren naarmate de steden groter worden, er een proletariaat ontstaat en verschijnselen als werkloosheid, armoede, geweld en prostitutie zichtbaar worden. Ook de grootstedse massaliteit, anonimiteit, vervreemding en snelheid van verkeers- en communicatiemiddelen worden in gedichten gethematiseerd. Het tempo in de stad ligt hoog, groot is het aantal prikkels.

In het naturalisme en expressionisme is de metropool met zijn schaduwzijden een dankbaar onderwerp.² Een bekend voorbeeld is het expressionistische gedicht 'Berlijn' (1922) van Hendrik Marsman (1899-1940), gepubliceerd nadat de stroming in het Duitse buurland al over het hoogtepunt heen was:

Berlijn

De morgenlucht is een bezoedeld kleed
een bladzij met een ezelsoor
een vlek

de stad
een half ontverfde vrouw

maar schokkend steigert zij den hemel in
als een blauw paard van Marc in 't luchtgareel

Berlijn

de zon is geel. (Marsman, 1941, p. 23)

In het eerste deel van het gedicht overheerst het onzuivere, met typische elementen van de grote stad, in het tweede deel het utopische, dat buiten de ruimte van de metropool ligt. Toch biedt de massaliteit van de grote stad niet alleen ellende en triestheid, maar ook voordelen: er zijn meer mogelijkheden voor ontplooiing en individuele vrijheid, er is een groot cultureel aanbod en ze biedt de mogelijkheid om verschillende rollen in diverse netwerken uit te proberen en te spelen.

Waltraud Wende citeert in de inleiding van haar anthologie *Großstadtlyrik* (1999) met instemming enkele opvattingen uit het essay 'Die Großstadt und das Geistesleben' (1903) van de Duitse socioloog Georg Simmel. Hij betoogt daarin dat bewoners van metropolen strategieën ontwikkelen om zich tegen de overdaad aan prikkels te wapenen. Een daarvan is dat het verstand als het ware eelt op de ziel van de bewoners kweekt, een pantser creëert, waarmee zij onverschilligheid, distantie en gereserveerdheid uitstralen (Wende, 1999, p. 8). Er is nog een andere moge-

lijkheid: de bewoners maken een dorp van hun deel van de stad. De Berlijners gebruiken voor hun eigen omgeving (in een wijk) het woord ‘Kiez’. Veel mensen verlaten hun eigen woonomgeving alleen als het noodzakelijk is. Erik Lindner, die een tijd in Berlijn heeft gewerkt, noemt de stad in de inleiding van het tijdschrift *Terras* ‘niet alleen een nog steeds verdeelde stad, het is ook een conglomeraat van levendige en verlaten stukken’ (Lindner, 2013, p. 9). Met de woorden ‘levendige [...] stukken’ lijkt hij naar de diverse ‘Kiez’-en te verwijzen die verspreid door de stad liggen.

De titel van de bundel, *Gute Nacht Einsamkeit* (‘Welterusten eenzaamheid’), past bij de ambivalentie van de grote stad, vooral als ik bij de interpretatie ook gebruikmaak van de zeefdruk die bij deze editie hoort: ‘een glow-in-the-dark-zeefdruk: als het licht in je kamer is gedoofd, blijft de tekst GUTE NACHT EINSAMKEIT nog lang nagloeien...’²³ Eenzaamheid is bij uitstek een motief in gedichten over de grote stad. De lastig te beantwoorden filosofische vraag luidt of de eenzaamheid verdwenen is als een persoon in slaap is gevallen.

De vreemdeling

Er zijn in de loop van de geschiedenis veel kunstenaars en schrijvers uit Nederland en Vlaanderen in Berlijn woonachtig en werkzaam geweest, die ieder hun eigen visie op de stad hadden en er een plaats probeerden te vinden. Een onvolledig overzicht vanaf het eind van de negentiende eeuw laat zien dat August Vermeulen er studeerde, Herman Heijermans voet aan de grond probeerde te krijgen in de theaterwereld en in 1912 de Berlijnse roman *Duczika* publiceerde, Augusta de Wit er werkte, Paul van Ostaïen er veel inspiratie opdeed, Hendrik Marsman niet alleen het eerder geciteerde gedicht ‘Berlijn’ schreef, maar ook de roman *Vera* (1931), waarvan de setting grotendeels Berlijn is. Veel later werkte Armando er, vertegenwoordigde F. Springer Nederland in de DDR als diplomaat onder zijn naam Carel Jan Schneider, schreef Cees Nooteboom een boek direct nadat de Muur was gevallen, en in 2016 verbleef Anneke Brassinga er met een beurs van de DAAD, net als Armando en Nooteboom enkele decennia eerder. Arjan van Helmond, Tjebbe Beekman, Lidwien van der Ven en andere kunstenaars uit Nederland trokken na het jaar 2000 naar Berlijn, enkele zijn gebleven, andere inmiddels teruggegaan naar Nederland. Het netwerk en de positie van de mensen die ik hiervoor noemde, verschilde sterk. Wat zij gemeen hebben, is dat zij vreemdelingen waren. Maar wat is precies een vreemdeling? En is dat begrip nog bruikbaar aan het begin van de eenentwintigste eeuw? Ik geef hier twee opvattingen weer: een van de Duitse dichter Jan Wagner en – uitgebreider – van de Duitse systeemtheoreticus Rudolf Stichweh.

Wagner leerde Barnas in 2004 kennen tijdens een workshop in Keulen, waar zij op basis van interlineaire vertalingen elkaars gedichten hebben vertaald. Hij betoogt in een korte inleiding bij de vertaling van enkele gedichten van Barnas dat iedere dichter de positie van buitenstaander ('der Blick des Außenseiters') moet blijven innemen. Hij waarschuwt voor het gevaar dat dichters

mit der Begeisterung des Touristen an der Oberfläche [...] verharren, um dann das zu verfassen, was man böse als Baedeker-Lyrik bezeichnen könnte. Das große Versprechen hingegen ist, dass der Blick des Außenseiters das Eigentliche wahrzunehmen vermag, dass gerade die Flüchtigkeit des Aufenthaltes die Sinne schärft für all das, was für die Einheimischen längst zur Gewohnheit geworden ist. Es ist ja dieser fremde, staunende Blick, der eine der Voraussetzungen für jegliche Poesie ist, und so bleibt eine der Herausforderungen beim Schreiben von Gedichten denn die, auch in den eigenen vier Wänden ein unermüdlich Reisender zu bleiben (Wagner, 2016, p. 67).

Hij vermeldt in dit citaat drie categorieën. Allereerst is er de enthousiaste toerist die bij de beschrijving van zijn indrukken niet verder komt dan de oppervlakte. Blijft een schrijver aan de oppervlakte, dan is zijn proza (of poëzie) vergelijkbaar met dat in reisgidsen. Vervolgens zijn er de mensen die al langer in een stad wonen; zij zijn afgestompt door wat zij dagelijks zien. De derde categorie zijn de echte dichters, althans volgens de normatieve en vrij algemene opvatting van Wagner: hun vreemde blik, hun verbazing, is een van de voorwaarden voor poëzie van een authentieke dichter, die oorspronkelijk is omdat hij 'das Eigentliche wahrzunehmen vermag'. De dichter moet volgens Wagner een reiziger zijn, een buitenstaander en een vreemdeling, zelfs als hij thuis blijft.

De klassieke sociologie heeft, aldus Stichweh in zijn studie *Der Fremde* (2010), veel onderzoek gedaan naar de vreemdeling en is tot een aantal kenmerken gekomen. Het ligt allereerst voor de hand dat de vreemdeling, in tegenstelling tot de oude bewoners, nog maar korte tijd in de voor hem nieuwe plaats is. Verder maakt de klassieke sociologie verschil tussen een vreemdeling en een 'marginal man'; de laatste bevindt zich in de periferie van een sociaal systeem. Een combinatie van beiden is een cultureel hybride persoon, eveneens een 'marginal man', die toegang heeft tot twee cognitieve werelden, maar zich om uiteenlopende redenen niet alleen aan de nieuwe cultuur wil hechten. Deze positie biedt kansen voor creativiteit en innovatie. Een derde punt betreft de identificatie met bijvoorbeeld een sociaal systeem: die verloopt van innerlijke distantie, gedeelde loyaliteit (de marginale intellectueel, de cultureel hybride persoon) tot afwijzing door het systeem

waarvoor de vreemdeling kiest. Die laatste zal ook als ‘marginal man’ een weg vinden, maar op een minder positieve manier dan als cultureel hybride persoon. Het laatste punt betreft de participatie aan twee culturen zonder dat er sprake is van wrijvingen of conflicten. Dit behoorde, aldus Stichweh, nauwelijks nog tot het onderzoeksgebied van de klassieke sociologie. Wat er wel deel van uitmaakte, was bijvoorbeeld een indeling naar typen van economische activiteiten en inbedding. De al eerder genoemde Simmel betoogde bijvoorbeeld dat de vreemdeling geen grondbezitter maar altijd handelaar was, tussen culturen stond, en veel, vaak oppervlakkige, contacten had. Het gaat bij al deze categorieën om mensen die naar een ander land emigreren of binnen een land verhuizen (Stichweh, 2010, pp. 9-18). Ten slotte wijst Stichweh nog op een specifieke categorie vreemdelingen, een ‘globale populatie’ die als een netwerk wordt beschouwd, ‘dat in deze vorm van een globaal netwerk de vorm van de vermaatschappelijking zelf verandert. De populatie die een globaal netwerk vormt, verleent de wereld een vorm van samenhang die er eerder op deze wijze niet is geweest’ (Stichweh, 2010, p. 19).⁴

De sociologie over de vreemdeling is, schrijft Stichweh, een onderdeel van de sociologie over inclusie, waarbij de vraag moet worden beantwoord op welk systeem de inclusie betrekking heeft. In de vooraf beschreven constellaties is de vreemdeling altijd een vreemde ten opzichte van de natiestaat, waardoor er ‘geen rekening wordt gehouden met de historische evolutie van sociale structuren’. Er zijn maatschappijen met sociale structuren die door families worden bepaald, andere door steden, en vanaf halverwege de achttiende tot halverwege de twintigste eeuw wonnen de natiestaten terrein. Stichweh ziet de ‘Weltgesellschaft’ (‘wereldmaatschappij’) daarvoor in de plaats komen en die is volgens hem ‘de eerste sociale organisatie, die geen corresponderend begrip van de vreemdeling voortbrengt’. Want dat wat ze negeert of ontkent, kan ze niet uit het systeem sluiten en er is ‘in het binnensysteem een geringe graad van homogeniteit’. Dat betekent niet dat er geen interne conflicten zijn, maar de wereldmaatschappij moet het, schrijft hij, ‘vermoedelijk zonder vreemden doen in de betekenis van de in de historische semantiek en klassieke sociologie uitgewerkte opvatting van het begrip’ (Stichweh, 2010, pp. 20-22).⁵

Oost-Berlijn, Prenzlauer Berg

Op de aquarellen van Van Helmond zijn een tuin en de omringende huizen afgebeeld. Doordat de huizen als het ware een muur rond de tuin vormen, en er ook tussen de tuinen muren staan en de tuin van de buitenwereld is afgesloten, ontstaat hier een ‘hortus conclusus’ en/of een ‘hortus deliciarum’: de eerste geïnspireerd door de paradijselijke Hof van Eden, de tweede door het Hooglied. De ‘hortus con-

clusus' werd in de Griekse traditie als metafoor beschouwd voor 'female sexuality and fertility', de christelijke leer in de Middeleeuwen nam dit met enkele wijzigingen over: de afgesloten tuin werd nu geïnterpreteerd als 'the intact "closed" body of the Virgin Mary who blesses with virtues and who bears the fruit of Christ' (Ross, 2008, p. 111) of, profaan in de hoofse lyriek, als 'ideaalbeeld van het lustoord [...]' (Van Bork et al., 2012). In de wetenschap dat op de aquarellen een tuin met omringende huizen en muren in Oost-Berlijn staan afgebeeld, krijgen de muren nog een andere betekenis. In de geschiedenis van Berlijn scheidde immers in de jaren 1961-1989 een muur West- van Oost-Berlijn. De regering van de DDR liet in 1961 een muur rond West-Berlijn bouwen om te verhinderen dat de eigen bewoners zouden blijven vluchten. Het communistische paradijs bleek voor velen een gevangenis te zijn. Voor hen lag het paradijs achter de muur, niet alleen op het grondgebied van de Bondsrepubliek, maar ook binnen het ommuurde gebied, in het westelijke deel van de stad. Ook de communistische elite van de DDR verschanste zich in afgesloten gebieden, in vestingen, zoals in een aantal straten van de Berlijnse wijk Pankow en in Wandlitz. Dit is geen nieuw fenomeen, want dit soort 'gated communities' onstond al halverwege de negentiende eeuw. Nu de tegenstellingen tussen arm en rijk weer toenemen, is er in de steden een terugkeer van afgesloten huizenblokken waarneembaar.

Van Helmond toont ons op de aquarellen het gezicht op de ommuurde tuin vanuit een raam in het trappenhuis, van boven naar beneden en van linksboven naar rechtsonder. Een grote blinde muur staat daarbij centraal. Die verwijst in de Berlijnse context vrijwel altijd naar de gevolgen van bombardementen in de Tweede Wereldoorlog, waardoor achterhuizen – soms twee, soms tot aan de andere straat – zijn verdwenen, de resten zijn afgebroken en de restanten van de keldermuren zijn bedekt met aarde waarop inmiddels gras groeit. We zien de bovenste verdieping van een huis, een groot deel van de bedekte hemel en een deel van de blinde muur met diverse nuances geel, blauw en rood (1). Aan de bovenkant daarvan zijn bakstenen zichtbaar, het pleisterwerk is vervallen. Vervolgens is een deel van de schoorsteen zichtbaar (2), daarna de rechterkant van de blinde muur (3), een berkenboom en het huis daarnaast, eveneens de vierde verdieping (4). We gaan terug naar links en zien de vierde verdieping van het huis, waarvan de buitenmuur begroeid is, de ramen weerspiegelen de wolken, de gevel neigt naar zwart en op de blinde muur zijn zwarte strepen te zien, wellicht klimop (5), maar het grootste deel ervan is onbegroeid en het hele vlak kent tinten van licht (boven) naar donker (beneden), als een felle zon boven een bos in herfstkleuren (6). Dan wordt een struik zichtbaar die tegen de muur groeit en een boom ernaast (7), en vanaf een grotere afstand zien we opnieuw de boom en de struik, die een wijnstok blijkt te zijn (8). Daarna volgen de tuin, een deel van de blinde muur met de wijnstok, de

tweede en derde verdieping van het huis erachter, een zandbak en een waslijn (9). Verder naar rechts wordt nog een waslijn zichtbaar, waaraan iets hangt en waartussen een voorwerp staat, vermoedelijk een mand (10). De elfde afbeelding concentreert zich op de waslijn rechts, waarvoor een betegeld pad loopt. Ook de begroeide blinde muur is zichtbaar. Nog verder naar rechts zien we opnieuw een waslijn, de berkenboom die achter de muur, op het grondstuk van het huis ernaast blijkt te staan, en het huis rechts van de blinde muur, verder naar achteren, aan de andere straat. In een van de kamers lijkt licht te branden, een teken – net als de mand – van menselijke activiteiten (12). Op de laatste afbeelding voegt Van Helmond de voorafgaande twaalf aquarellen samen: de luchten, de blinde muur die aan de randen vervallen is, de huizen links en rechts ervan, een grote wijnstok klimt tegen de muur op, in de tuin staan een zandbak, waslijnen, een rond voorwerp, vermoedelijk een mand, en een berkenboom (13).



Arjan van Helmond, zonder titel (*Gute Nacht Einsamkeit*) 2016, aquarel en inkt op papier, 72 x 48 cm (12 delen), courtesy Arjan van Helmond. Dit is nummer 13, een collage van de 12 voorafgaande aquarellen.

Terwijl elke afzonderlijke afbeelding realistisch is, vormen de twaalf aquarellen aaneen – drie rijen van vier – een beeld waarin de realiteit verschoven is. De afbeel-

ding ‘klopt niet’: het dak van de blinde muur sluit op de bovenste afbeeldingen niet aaneen, terwijl de huizen links en rechts daarachter wel op dezelfde hoogte staan. Maar door de aansluiting van de afbeeldingen daaronder zijn de ramen van de woningen op de vierde en tweede verdieping van het huis aan de linkerkant groter dan de andere, en in het huis aan de rechterkant sluiten ze evenmin aaneen. Ook de wijnstok die tegen de blinde muur opgroeit, krijgt een grillige vorm, en dat geldt eveneens voor de berkenboom, waarvan de kruin verdrievoudigt. De tuin biedt een chaotische aanblik: er is weliswaar nog een zandbak te zien, maar er staan plotseling vijf waslijnen achter elkaar.

De fragmenten zijn bijgevolg realistisch, de collage als geheel is vooral verontrustend. Het is de kijker die tevergeefs blijft proberen de twaalf fragmenten tot een geheel aaneen te smeden. Terwijl in diverse theorieën vanaf het begin van de twintigste eeuw (Ernst Mach, Sigmund Freud) werd beweerd dat het ik een fictie of gefragmenteerd is, zijn in dit werk van Van Helmond de fragmenten wel realistisch, maar het geheel niet. De ‘hortus conclusus’ is allesbehalve een beschut lustoord, er heerst veeleer de dreiging van naderend onheil of, een andere mogelijkheid, Van Helmond toont wat het kwaad inmiddels al heeft aangericht: in een wereld gemaakt door en bedoeld voor mensen zijn de mensen verdwenen. Hun attributen of sporen – alledaagse dingen als een mand, waslijnen, een zandbak, licht in een van de kamers – zijn nog zichtbaar in de ruimte, maar mensen en andere levende wezens zijn afwezig en het is onduidelijk waar zij zijn.

Wie een ‘hortus conclusus’, ‘a virginal place’, binnendringt, pleegt volgens de middeleeuwse christelijke leer een symbolische aanslag op de ‘corporeal and textual integrity of Mary’ (Ross, 2008, p. 137). Op het biografische niveau van de schilder Van Helmond en van de auteur van dit artikel was het huis belangrijk: het was weliswaar oud en kende veel gebreken, maar de tuin was een prettige ruimte waar wij en de andere bewoners ’s zomers regelmatig buiten zaten, waar vrienden en kennissen welkom waren, waar de kinderen speelden, verjaardagen werden gevierd en huisfeesten werden gehouden. Er woonde ook een andere kunstenaar die een belangrijk spoor op de aquarellen van Van Helmond heeft achtergelaten. Het betreft de componist Christfried Schmidt, vertegenwoordiger van Nieuwe Muziek, die in 1993, het geboortjaar van zijn dochter, een kleine, tere wijnstok in de grond plantte, tegen de blinde muur.⁶

Op een dag werd het huis verkocht aan een grote, mondiale investeerder, die zich in de media wist te presenteren als ondernemer met een sociale ader en die de reputatie had een kunstmecenas te zijn. Niet lang daarna werd er gesproken over verbouwen, saneren en forse huurverhogingen. Vervolgens rukten bouwtroepen binnen. Aan de idylle kwam een eind. De overval was succesvol.

West-Berlijn, Kreuzberg

Barnas draagt acht titelloze gedichten bij aan *Gute Nacht Einsamkeit*. Ze zijn chronologisch geordend en vormen een onderlinge samenhang. Het lyrische 'ik', dat met haar man en een of meer kinderen in Berlijn woont, creëert in het eerste gedicht een wereld: de eerste twee woorden van de vijf strofen zijn telkens 'Het is', een variant op 'Het was' in Genesis (1: 1-31), waar ook een wereld vanuit het niets wordt geschapen. In de laatste strofe klinkt het laconiek: 'Het is de stad waar ik wel wil leven' (I). Kreuzberg is de wijk waar de 'ik' woont en door de straatnamen die zij vermeldt, wordt duidelijk dat het gebied waar zij zich beweegt vrij beperkt is. Zij scheidt zo een dorp in de stad – een beproefde strategie van bewoners van grote steden om zich te wapenen tegen de anonimiteit, onverschilligheid en onoverzichtelijkheid. Haar 'Kiez' bevindt zich tussen de Gneisenaustraße, Nostitzstraße, Bergmannstraße en zij bezoekt het Deutsche Technikmuseum, het Park am Gleisdreieck ('het futuristische park tussen de sporen', VII) en het Viktoriapark, alles bij elkaar een oppervlakte van een paar vierkante kilometer.

De 'ik' schrijft, ze is een vreemdeling en heeft de ambitie Duits te leren door *Der Untergeher*, een roman uit 1983 van de Oostenrijkse schrijver Thomas Bernhard, te lezen. Ze streept er woorden in aan of blijft steken bij een woord als '*Klavierradikalismus*', een neologisme. Bernhards roman, schrijft de 'ik', is de 'eerste roman / die ik lees in het Duits / waarin ik als waren het vloeibare vazen / mogelijkheden in de kantlijn blijf plaatsen' (I). *Der Untergeher* is overigens een opvallende en ambitieuze keuze voor iemand die Duits wil leren en een eigen wereld schept: het woord verwijst immers naar de ondergang, naar de zelfmoord van het personage Wertheimer, een van de virtuoze pianisten in de roman. Bovendien staan stijl en zinsbouw van Bernhard ver van de Nederlandse en Engelse traditie, wat het lezen voor een beginner allerm minst eenvoudig maakt. Het zijn niet alleen woorden op papier die haar helpen om de taal te leren en zodoende een werkelijkheid te scheppen, zij gaat ook naar buiten, actief op zoek naar taal. Woorden worden gesprokkeld of opgehaald, bezigheden die verwijzen naar zorgvuldigheid, selectie en het aanleggen van voorraden: 'Het is de taal die ik mij woorden / sprokkelend in *Kreuzberg* eigen maak' (I) en 'Ik raap enkele woorden op / bij *Kita Sonnenschein*' (IV). Het enjambement zorgt hier voor een pauze tussen 'woorden / sprokkelend' en 'raap enkele woorden op / bij *Kita*', waardoor de 'ik' als het ware de tijd neemt om even iets van de straat te pakken en de lezer er getuige van is en de tijd met haar deelt. Berlijn, symbool voor het 'leven', beschouwt de 'ik' als een boek, al vraagt zij zich af 'welk leven ik heb / ontweken want tussen de regels / van Berlijn lees ik niets dan leegte' (VI). Een fragment van de zinnen die zij noteert, wordt de titel van de bundel: '*Gute Nacht Einsamkeit ich bin so gern allein mit dir*' (I). Alle Duitse woorden in de

gedichten, inclusief straatnamen, krijgen extra nadruk doordat ze cursief zijn gezet. Voor de vreemdeling die zij in Berlijn is, zijn dit vreemde woorden.

De 'ik' heeft een potlood en een boek van de *'Berliner Büchertisch'*, een coöperatie waar goedkoop boeken verkrijgbaar zijn en mensen overbodige boeken kunnen achterlaten. Het boek biedt de mogelijkheid 'om langzaam in te verdwijnen' en ze is zich ervan bewust dat dit 'het leven ontwijken is'. Dat stelt zij vast via een blik op andere vrouwen, 'grauwe vrouwen die in de *U-Bahn* / achter een opengeslagen kaft schuilgaan' (V). Al dan niet geveinsde onverschilligheid is een houding die andere mensen op afstand moet houden. Dat betekent dat men contact vermijdt, in het bijzonder en hier blikcontact, door zich achter een opengeslagen boek te verbergen. De 'ik' schrikt als andere vrouwen in haar een bondgenoot in deze strategie herkennen: 'kan ik tot mijn schrik een haast / onmerkbare knik van verstandhouding ontwaren' (V).

Een van de attracties van metropolen is de schitterende warenwereld. Voor de 'ik' is de warenwereld in de stad onduidelijk en ze kent verrassingen. De pracht en luister van fel verlichte etalages met onbereikbare producten komen in de gedichten niet voor. De 'ik' beweegt zich in een wereld waar spullen opnieuw worden gebruikt, zoals het boek dat ze leest. Ook de wereld van gebruikte dingen is een wereld van overdaad: 'spullen zwemmen / in spullen' in een uitdragerij in een kelder. En het is een wereld met eigen wetmatigheden want als ze vraagt naar de prijs van een lamp, luidt het antwoord *'heute dreißig Euro'*; kennelijk verandert de prijs dagelijks (II). Ze heeft onvoldoende geld om de lamp te kopen, en haar ergernis daarover komt tot uitdrukking in de vele eenlettergrepige woorden met de donkere a-klank: 'Ik heb niet eens de helft daarvan / in mijn zak om ham voor mijn man / van te kopen' (II). Verrassende producten vindt de 'ik' in de 'Tchibo', een winkel in de supermarkt 'Kaiser's'. Die biedt tal van begerenswaardige dingen aan, waardoor een keuze moeilijk is: 'twijfel tussen de dubbelwandige mok / de beha met transparante plastic bandjes / en de sokken met noppen' (III). Ook bij deze regels vertraagt het enjambement de tijd en biedt het zo ruimte aan de twijfel. De 'sokken met noppen' zijn volgens de 'ik' bedoeld voor de kinderen: ze kunnen ze dragen als ze in het appartement spelen en het verhindert dat ze uitglijden. Buitenspelen vinden de kinderen vanwege de vele auto's niet prettig, het is gevaarlijk. Dit is een verwijzing naar het razende verkeer in de metropool, een motief dat vooral in het expressionisme vaak voorkomt: 'de *Gneisenaustraße* / die brullend en zonder omwegen / naar het einde van Duitsland leidt' (III). Ook de S-Bahn 'jaagt' 'dwars / door de onderste verdieping' van een huis (VIII). Bij een ander vervoermiddel in de metropool, de metro (V), gaat het niet om de snelheid, maar om het vermijden van contact, het bewaren van anonimiteit en afstand.

Zoals eerder bleek is ook het verval een vaak voorkomend motief in poëzie over de grote stad en ook in de gedichten van Barnas komt het regelmatig terug. Het sluit allereerst aan bij de titel van Bernhards roman *Der Untergeher*. Het verval is verder zichtbaar op een muur: ‘lees ik ook *Kobl und Holz* / in een gotische letter die afbladdert’ (II). De ‘ik’ heeft niet alleen aandacht voor het materiële en zichtbare verval door de tijd, zij neemt ook nare geuren waar. In de crèche ruikt het ‘naar zure bloemkoolsoep’ en de ‘kleuterleidster’ is onverzorgd, een situatie die naar haar verwachting onveranderd zal blijven: zij ‘wast zich niet en waarom ook / ze stinkt al zo lang en haar haren plakken aan haar / schedel daar hoeft ze helemaal niets aan te doen’ (IV). Verder neemt zij waar dat de eerder genoemde ‘grauwe vrouwen’ in de metro ‘tweedehandsschoenen’ dragen, wat weliswaar niet naar verval verwijst, maar naar armoede of naar de overtuiging dat men zich tegen de consumptiemaatschappij moet verzetten (V). Het Viktoriapark, aangelegd op een natuurlijke heuvel in Kreuzberg, kan haar vanwege de zichtbare verloedering niet bekoren: ze neemt de ‘achteringang [...] van het welvende park’, ‘waar alles wat smeult en gist en alles / wat straalt in Berlijn samenstroomt’ (VI). De begrippen ‘smeulen’ en ‘gisten’ zijn tekenen van verandering; ze brengen onaangename geuren met zich mee, zijn meestal negatief en ze hebben niet alleen betrekking op vaste en vloeibare stoffen, maar ook op mensen die hun levensomstandigheden willen veranderen. Het begrip ‘gisten’ verwijst allereerst letterlijk naar schuimen en opbruisen en naar de overgang van suiker in alcohol, ten tweede naar het figuurlijk schuimen van personen, waarbij er sprake is van ongecontroleerd, grensoverschrijdend gedrag. Het park is volgens de ‘ik’ ‘wild en romantisch’ in negatieve zin (positief is voor haar de verbinding met Goethe), want het wordt niet onderhouden en mensen gooien er flessen kapot: ‘omdat niemand er onkruid wiedt of scherven scheidt’ (VI). De geestelijk ontwortelden die in groten getale deel uitmaken van de grote stad, dwalen hier rond en dragen bij aan de onrust: ‘De vrouw die flessen stuksmijt op de paden / en tegen de auto’s aan de rand van het park / krijst dat ze ons nog komt halen’ (VI). Ook een andere man ‘die iets weet over Jezus / met alle gevolgen van dien’ (VII) boezemt haar angst in. Hij staat voor de ‘dm’, een drogist, en drinkt alcohol, wat een verbinding maakt met het werkwoord ‘gisten’ en een ontsnapping aan tijd en ruimte symboliseert: ‘De hemel klokkend in zijn keel’ (VII).

Twijfel aan de realiteit

Het laatste motief waaraan ik hier aandacht wil besteden, is de twijfel. Zoals eerder bleek, zijn Van Helmonds afzonderlijke aquarellen wel realistisch, maar in de collage van zijn aquarellen maakt hij de twijfel aan de realiteit duidelijk. Dezelfde opbouw valt in de gedichten van Barnas te vinden. Ze zijn tot het slotgedicht realis-

tisch, maar eerder al zijn er diverse elementen die twijfel aan de realiteit duidelijk maken. Dat geldt allereerst voor de roman van Bernhard. Een van de personages in *Der Untergeher* is bijvoorbeeld Glenn Gould, een al overleden pianovirtuoos. De setting van de roman is onder andere Salzburg, een stad in Oostenrijk, waar Gould volgens verteller van de roman samen met hem en Wertheimer bij Vladimir Horowitz heeft gestudeerd. De afzonderlijke details zijn, net als op Van Helmonds aquarellen, juist: Gould was een pianovirtuoos, Salzburg is een stad in Oostenrijk, Horowitz was een wereldberoemde pianist. Maar de combinatie van de details – de fragmenten – levert een beeld op dat ‘niet klopt’: Gould heeft immers niet in Salzburg bij Horowitz gestudeerd en Horowitz heeft daar niet gedoceerd. De herinneringen van de ik-verteller zijn onjuist maar feit en fictie zijn nauw met elkaar verbonden.

Feit en fictie, werkelijkheid en fantasie, spelen ook een rol voor de ‘ik’ na een ontmoeting met een man voor wie ze bang is. Het betreft de eerdergenoemde man die voor de drogist staat:

Met de uitslaande angst
 dat de werkelijkheid mij levend begraaft

ontken ik dat de wereld is bedacht
 en dat ik rondsluip in dit verhaal
 als een moeizame lezer (VII).

Het moment van angst is een existentiële situatie. Filosofen wier opvattingen tot het existentialisme worden gerekend – van Kierkegaard tot Sartre – beschouwen deze momenten als vrijheid voor mensen om nieuwe keuzes te maken. De verandering wordt al in het eerste gedicht aangeduid, want daar is sprake van ‘mogelijkheden’ die zij tijdens het lezen in de kantlijn schrijft (I), waardoor fictie kan leiden tot een heroriëntatie in haar nieuwe, zelf geschapen werkelijkheid. Eerder werd de tegenstelling tussen lezen en leven genoemd, waarbij lezen ‘het leven ontwijken is’ (V), aldus de ‘ik’. De ‘ik’ is bangelijk, beschouwt de stad niet meer als een ‘verhaal’, en zichzelf niet meer als een ‘moeizame lezer’ en ziet haar inzicht overall bevestigt: ‘het futuristische park tussen de sporen / [...] en de joggers / die geen rondjes maar rechthoeken lopen’ (VII), het eerder genoemde ‘huis waar de *S-Bahn* dwars / door de onderste verdieping jaagt’ (VIII) of het ‘technisch museum’ waar een machine staat waarin je munten kunt gooien maar het doel ervan onduidelijk is. Haar ervaring in het ‘*Prinzenbad*’, een openluchtwembad in Kreuzberg, is bij dat alles essentieel. Hier vindt een metamorfose plaats: de ‘ik’ maakt een keuze en geeft zich over. Het bad is vol ‘als pruimen / op een *Torte* met hoofden die loom en bedeesd /

lachen' (VIII). Twee fundamentele levensbehoeften water (het zwembad) en brood (in de vergelijking met de bovenbenen) worden genoemd:

De bleke bovenbenen van de grauwe vrouwen
rusten als platte broden op de plastic stoelen

Wanneer ze langzaam rijzen
staan de stoelen als steden
met andermans leven in de huid.

Losjes rollen de vrouwen me
in een sneldrogende handdoek van *Tchibo*
en nemen me onder de arm geklemd mee (VIII).

Ook dit laatste gedicht kan, net als de laatste aquarel van Van Helmond, als een collage worden beschouwd, waarin enkele elementen uit de voorafgaande gedichten terugkeren: de 'grauwe vrouwen' zochten eerder al in de metro contact met de 'ik', waar zij van schrok. De '*Tchibo*' met zijn wonderbaarlijke warenaanbod keert terug, het betreft hier een 'sneldrogende handdoek'. Barnas' gebruik van alliteraties valt op en het dubbelzinnige gebruik van het werkwoord 'rijzen': het verwijst zowel naar de bovenbenen die op broden lijken en groter in omvang worden als naar de vrouwen die opstaan. Deze 'grauwe vrouwen' handelen resoluut: ze rollen de 'ik' in een handdoek en nemen haar mee. Ze wordt als een wikkkelkind behandeld en dat biedt veiligheid, rust en geborgenheid. In de situatie van angst nemen anderen het initiatief – en de 'ik' laat het ook toe – om opnieuw te beginnen, als een klein kind dat bescherming krijgt.

Slot

Beiden, Barnas en Van Helmond, zijn vreemdelingen en nemen de grote stad als onderwerp. Van Helmond beeldt een miniem deel van de stad af, de achtertuin van een huis in de wijk Prenzlauer Berg in Oost-Berlijn, een ruimte waar het verval zichtbaar is en mensen ontbreken. De laatste afbeelding, die is samengesteld uit de twaalf eerder gepresenteerde aquarellen, ondermijnt de realiteit. De fragmenten zijn realistisch, het geheel is dat niet. Barnas kiest eveneens voor een klein gebied van een vergelijkbare wijk, Kreuzberg in West-Berlijn. Door het dagelijkse leven te beperken tot een 'Kiez', zoals de Berlijners het noemen, kan zij zich net als de bewoners wapenen tegen de uitgestrektheid en anonimiteit van de metropool. Het lyrische 'ik' in de gedichten is een vreemdeling, een 'marginal woman', die net is aangekomen en de taal wil leren. Zij doet dat via literatuur en woorden die zij bui-

ten vindt. Het verval in de stad is zichtbaar en haar ontmoetingen met buurtbewoners boezemen haar angst in. Ze is niet gewend aan de mensen met afwijkingen die zij op straat ontmoet en voelt zich onveilig. In een situatie vol angst maakt zij een keuze: ze geeft zich over aan anderen. Ze begint opnieuw, als een baby, vertrouwend op de steun van seksegenoten, misschien zelfs van een eeuwige Moeder.

NOTEN

- 1 Zes keer volgen twee aquarellen op een gedicht, een keer na twee gedichten twee aquarellen ('pagina' 13-16). De pagina's in de bundel zijn niet genummerd en de aquarellen en gedichten hebben geen titels. Voor de aquarellen van Van Helmond gebruik ik de aanduiding '1' tot en met '13' (waarbij '13' een collage van de voorafgaande aquarellen is), voor de gedichten van Barnas 'I' tot en met 'VIII'.
- 2 Ik vermeld hier enkele Duitse bloemlezingen die de balans van een stroming opmaken. Van het naturalisme: Möller, H. (red.) (1903). *Großstadtlyrik*. Leipzig: Voigtländer; van het expressionisme: Pinthus, K. (red.) (1920). *Menschheitsdämmerung*. Berlin: Rowohlt. Een andere, recente bloemlezing bestaat uit in het Nederlands vertaalde gedichten van Duitse dichters en enkele originele bijdragen, onder andere van Barnas, over Berlijn: *Terras*. (2013), Berlijn. 04. Samenstelling Lindner, E., gast- en eindredactie Naaijken, T. & De Smedt, E.
- 3 Website 99 Uitgevers/Publishers. Laatste geraadpleegd op 23 oktober 2017 op <http://www.99uitgevers.nl/boek/gute-nacht-einsamkeit-maria-barnas-arjan-van-helmond/>.
- 4 In het origineel: 'das in dieser Form eines globalen Netzwerks die Form der Vergesellschaftung selbst verändert. Die global vernetzte Population verleiht der Welt die Form eines Zusammenhangs, den es davor so nicht gab' (Stichweh, 2010, p. 19). De citaten van Stichweh zijn vertaald door de auteur van dit artikel.
- 5 In het origineel: 'würde die historische Evolution von Sozialstrukturen unterschlagen'; 'die erste Sozialorganisation [...], die keinen korrespondierenden Begriff des Fremden hervorbringt'; 'sie darf deshalb für ihre Binnenstruktur nur mit einem geringen Grad von Homogenität rechnen'; 'aber sie muß möglicherweise ohne Fremde in dem in der historischen Semantik und der klassischen Soziologie ausgearbeiteten Verständnis dieses Begriffs auskommen' (Stichweh, 2010, p. 21-22).
- 6 Laatste geraadpleegd op 1 november 2017 op <http://www.christfried-schmidt.de>.

Bibliografie

Barnas, M. (2016). Neu in Berlin. Übersetzt von S. Wiczorek. S. Wiczorek (red.), Bojen und Leuchfeuer. Neue Texte aus Flandern und den Niederlanden, *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 61(263), 68-73.

- Barnas, M. & Helmond, A. van (2016). *Gute Nacht Einsamkeit*. Haarlem: 99 uitgevers / publishers.
- Bork, G.J. van, Delabastita, D., Gorp, H. Van & Vis, G.J. (red.) (2012...). hortus conclusus. *Algemeen letterkundig lexicon*. Laast geraadpleegd op 9 oktober 2017 op http://www..org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01157.php
- Lindner, E. (2013). Voorwoord. Berlijn. *Terras*, 04. Samenstelling E. Lindner. Gast- en eindredactie T. Naaijken & E. De Smedt. Amsterdam, 8-9.
- Marsman, H. (1941). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Em. Querido. (dbnl)
- Ross, J. (2008). *Figuring the Feminine. The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Stichweh, R. (2010). *Der Fremde*. Studien zur Soziologie und Sozialgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1924).
- Wagner, J. (2016). Die gelesene Stadt. Einige Bemerkungen zu Maria Barnas' Gedichten. In S. Wiczorek (red.), Bojen und Leuchtfeuer. Neue Texte aus Flandern und den Niederlanden, *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 61(263), 66-68.
- Wende, W. (1999). Einleitung. 'Augen in der Großstadt' – die Großstadt, ein Wahrnehmungsraum der Moderne. In W. Wende (red.), *Großstadtlyrik*. (pp. 5-37) Stuttgart: Philipp Reclam (= Universal-Bibliothek Nr. 9639).

MENNO WIGMAN IN BERLIJN: AUTOFICTIE IN POËZIE?

Ralf Grüttemeier

(Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

ABSTRACT

Berlin is a frequent topic in Menno Wigman's poems in *Mijn naam is Legioen* and in his journals and essays included in *Red ons van de dichters*. This chapter explores in how far the concept of autofiction, which was originally modelled for prose, can be effectively used to analyse some of Wigman's poems written in Berlin. In doing so, it attends especially to the interaction between truth-signals and literary signals in the poems. It concludes that the relationship between references to Berlin's past and present on the one hand and the literary techniques on the other is much more complex than scholarship on Wigman has claimed. Furthermore, in the volume *Mijn naam is Legioen*, 'Berlin' seems to be constructed in a way that gives the discovery of referentiality (connected to travelling in and to Berlin) the central role in the development of the 'I-speaker' in the volume, which shows many parallels with the life of Menno Wigman of the Berlin-diaries.



Het boek *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* van Lut Missinne geldt als het standaardwerk in de neerlandistiek over autobiografisch schrijven. De focus van haar studie omschrijft zij als volgt:

Het gaat over de tussenvormen, de boeken die iets tegenstrijdigs hebben en dit hybride karakter subtiel suggereren of nadrukkelijk poneren: ze zijn autobiografisch én roman, echt gebeurd én verzonnen. Maar het gaat vooral over boeken die de lezer in verwarring brengen over hoe hij ze moet lezen: als autobiografie of als fictie. Uiteindelijk is het in grote mate de lezer die beslist hoe hij een boek leest en of hij meent dat bepaalde gebeurtenissen wel echt zullen hebben plaatsgevonden. (Missinne, 2013, p. 10)

Zoals dit citaat al aangeeft, gaat het Missinne in haar studie uitsluitend om proza-teksten. Over poëzie wordt in *Oprecht gelogen* niet gerept – maar waarom zou niet ook poëzie de lezer in verwarring kunnen brengen in hoeverre een gedicht of een bundel autobiografisch gelezen mag of moet worden? De kiemen van deze verwarring zijn immers reeds in de klassieke oudheid te traceren. Zo stelt Roland G. Mayer: ‘Roman readers seem generally reluctant to distinguish sharply between the writer’s own character and that of his personae’ (2003, p. 66). Dit is volgens hem het gevolg van ‘the established tendency to regard poems as documentary records’ (p. 59) die hij al vanaf de Griekse oudheid meent te kunnen traceren. Tegen deze achtergrond lijkt het me interessant om na te gaan of Missinnes instrumentarium ook bij de toepassing op recente Nederlandstalige poëzie relevante interpretaties kan opleveren. Een centrale rol in haar methodische aanpak spelen enerzijds “‘echtheidssignalen” (namen, data, een chronologische ordening, een toon van oprechtheid)’ (Missinne, 2013, p. 10) en anderzijds “‘fictionaliteitssignalen” [...] (ironische afstand, tegenstrijdigheden, metacommentaar)’ die suggereren dat wat wordt gelezen ‘zeer waarschijnlijk niet echt gebeurd is’ (ibid.). Wanneer men het samenspel van die twee in poëzie gaat analyseren, in hoeverre levert dat vruchtbare interpretaties op?

Daarbij dient de interpreter rekening ermee te houden dat niet alleen de interactie tussen de twee soorten signalen een complexe aangelegenheid is:

Vervolgens kan de institutionele context een rol spelen bij de interpretatie, bijvoorbeeld door de invloed van de literaire kritiek. Er zijn ook de belangrijke aanwijzingen van de auteur rond de tekst, die de lectuur in een autobiografische of fictionele richting sturen. (Missinne, 2013, p. 27)

Een interessante casus voor mijn vraagstelling is Menno Wigmans in 2012 verschenen bundel *Mijn naam is Legioen*. In deze bijdrage zal ik me specifiek concentreren op een aantal gedichten dat ‘op reis’ is ontstaan, te weten in Berlijn. De concrete aanleiding van een en ander valt na te lezen in ‘Onder vreemde wolken. Berlijnse dagboekbladen’ in de twee jaar eerder verschenen essaybundel *Red ons van de dichters* (Wigman, 2010, pp. 165-236). Ik zal eerst de echtheids- en fictionaliteitssignalen rond enkele ‘Berlijnse’ gedichten onderzoeken, daarna nader ingaan op de positie van het meest expliciete Berlijn-gedicht in de bundel, en vervolgens de resultaten terugkoppelen aan de hier gekozen invalshoek.

Berlijn-gerelateerde gedichten in *Mijn naam is Legioen*

De ‘Berlijnse dagboekbladen’ beginnen met de zin: ‘Ik was een man in een trein naar Berlijn’. Deze ik, Menno Wigman, is voor de eerste keer op weg naar zijn woning in Prenzlauer Berg, in de Zionskirchstraße 64, die hij met vier anderen voor afwisselend gebruik heeft gehuurd, voor € 75 per maand (vgl. Wigman, 2010, p. 165 en p. 169). De dagboekbladen vallen voor het overgrote deel enkel bij benadering te dateren. Ze bestrijken ongeveer een tijdsperiode vanaf midden 2006, met als terminus post quem de tijd in Den Dolder waar Wigman als *writer in residence* in de laatste maanden van 2005 verbleef. Nadat hij in Den Dolder bijzonder productief was geweest, volgde een langere fase van neerslachtigheid. De reis naar Berlijn valt te situeren aan het einde van die fase (vgl. Wigman, 2010, p. 165 en p. 177). De dagboekbladen omvatten vervolgens een periode tot minstens eind 2007: dit valt af te leiden uit de verwijzing naar het inmiddels ingevoerde rookverbod in de trein van Berlijn terug naar Amsterdam (vgl. Wigman, 2010, p. 236) – dat rookverbod dateert van 1 september 2007.

Aan het begin van die Berlijnse tijd is het openingsgedicht van *Mijn naam is Legioen* ontstaan, zoals in de dagboekbladen valt na te lezen. In *Red ons van de dichters* komt men zowel een eerste versie als de definitieve versie tegen (vgl. Wigman, 2010, p. 169v. en p. 182v.) zoals die uiteindelijk in *Mijn naam is Legioen* werd gebundeld:

Tot mijn pik

Het wordt wat koud. De dagen zijn van glas,
gewapend glas en Seroxat. Zocht ik
een woord voor alles waar geen woord voor is,
ik geef het op. Je bent een zak, een zak
ben je dat je ook nu weer dicht. En jij,

mijn pik, wat hebben we vandaag verricht?
Ik wil geen weemoed die niks kost, kom op,
je slaapt al dagen in mijn broek, zo moe
van wie je ziedend van je zaad ontdoet.

Geen hoop, geen zin, geen bedvriendin. En naakt
Als water sliert wat heupwerk door mijn hoofd.
Oktober. Veertig en geen bed werkt over.

Ooit wist je alles van genot. Iets met
voltage, wijsheid – ach mijn sleutel tot. (Wigman, 2012, p. 9)

In *Red ons van de dichters* werd echter niet alleen het ontstaan van dit gedicht gethematiseerd, er werden ook nogal wat overeenkomsten onderstreept tussen het ik uit het gedicht en de auteur. Die kunnen exemplarisch worden toegelicht aan de hand van de opvallende merknaam ‘Seroxat’, een antidepressivum op basis van paroxetine. Over zijn neerslachtigheid na de bijzonder productieve tijd in Den Dolder schrijft Wigman, tussen twee vermeldingen door dat hij in de trein naar Berlijn zat: ‘Op een dag sleepte ik me naar mijn dokter. Binnen een kwartier kreeg ik Seroxat voorgeschreven. Een week of twee voelde ik me volmaakt onverschillig. Daarna werd ik voor het eerst in mijn leven impotent.’ (Wigman, 2010, p. 165) De echtheidssignalen uit deze proza-passage (de toon van oprechtheid, het dagboekgenre, de referentiële merknaam, de bijwerkingen van Seroxat) en het vlak daarop, na aankomst in Berlijn gedocumenteerde schrijven van het gedicht ‘Tot mijn pik’ sturen de lezer – in ieder geval de lezer die *Red ons van de dichter* heeft gelezen – bij de lectuur van dit gedicht duidelijk een autobiografische kant op. Deze leeswijze wordt nog versterkt door de tijdsaanduiding en de daaropvolgende verwijzing naar de leeftijd van het ik: ‘Oktober. Veertig en geen bed werkt over’. Menno Wigman is inderdaad op 10 oktober 1966 geboren en het ontstaan van het gedicht valt, afgaande op de Berlijnse dagboekbladen, rond zijn veertigste verjaardag in 2006 te plaatsen. Een autobiografische leeswijze van dit gedicht is zo niet alleen een mogelijke leeswijze voor (sommige) lezers op zoek naar echtheidssignalen, maar ook voor de auteur zelf. Na het citeren van het voltooide gedicht staat er immers in de ‘Berlijnse dagboekbladen’: ‘Stevige woorden. Beschamend ook. Ik weet niet eens of ik dit wel onder mijn eigen naam durf te publiceren’ (Wigman, 2010, p. 183). Wigman neemt dus aan dat nogal wat lezers die autobiografische dimensie in zijn gedicht zullen onderkennen en aansluitend relaties zullen leggen tussen de ‘ik’-persona in dit gedicht en de naam op de kaft van de dichtbundel – anders is de aarzeling moeilijk te verklaren of hij dit wel ‘onder zijn eigen naam’ zal durven publiceren. Sterker nog: ook de auteur Wigman zelf leest zijn gedicht blijkbaar *niet* als een volstrekt van de werkelijkheid losgezongen autonoom taalkunstwerk waarin de referentiële (hier: autobiografische) dimensie opgeheven en/of irrelevant is: hij spreekt immers van ‘ferme taal’, ‘beschamend’, en ‘of ik dit wel onder mijn eigen naam durf te publiceren’.

Maar daar staan aan de andere kant duidelijke ‘fictionaliteitssignalen’ tegenover. Een deel ervan geeft Wigman zelf al aan. De inspiratie voor dit gedicht heeft hij gevonden in de door Hafid Bouazza uitgegeven bundel *Schoon in elk oog is wat het bemint* met Arabische liefdeslyriek, waarin ook twee gedichten uit de negende eeuw van Rashid ibn Ishaq staan. Die twee zijn nogal expliciete ‘treurgedichten op zijn penis’, die vroeger als een minaret stond en nu vaak in meisjeshanden slaapt en dan net als ‘een vogeljong van twee dagen zijn kop opheft / naar zijn ouders’, maar

dat niet lang volhoudt: ‘Misschien moet ik ook eens een gedicht over mijn eigen pik schrijven’ (vgl. Wigman, 2010, p. 169v.). Het gedicht kan dus evenzeer gelezen worden als een commentaar op specifieke literaire tradities – iets wat duidelijk de kant op wijst van het ‘niet-echt-gebeurde’. Wellicht is de traditie van het pikgedicht nogal specialistisch, maar dat geldt beslist niet voor de klassieke jaargetijdenatuur-opening waarmee Wigman begint (‘Het wordt wat koud.’). Die gaat immers van Wigman via J.C. Bloem (‘Het regent en het is November’) terug tot Hadewijch (‘Die tijt es doncker ende cout’), en verder.

Reeds bij het eerste gedicht uit de bundel zou men dus kunnen zeggen dat het de lezer heen en weer stuurt tussen een autobiografische en een ‘literaire’ leeswijze,¹ en dat het allesbehalve makkelijk is te zeggen wat daarbij domineert. Charlotte Mutsaers heeft dat, met betrekking tot haar eigen schrijven, via een inktvis-vergelijking tot uitdrukking gebracht:

Niet alleen vanwege zijn inkt is hij een uitstekend schrijverssymbool, ook omdat hij zich door de wolk tegelijkertijd vérhult en ónthult. Je ziet hem wel niet, maar je weet dat het een inktvis is. Idealiter is het met schrijven ook zo. De lezer ziet me niet, maar als het goed is, denkt hij: daar zit Charlotte Mutsaers. (geciteerd in Missinne, 2013, p. 172)

Wigman zou vermoedelijk weinig bezwaar hebben tegen een dergelijke karakterisering van zijn poëzie. In zijn eigen vergelijking in ‘Berlijnse dagbboekbladen’ vindt men immers dezelfde gedachte: ‘Zelf leid ik een bijna plantaardig leven, zie ik vaak dagen geen mensen, schuil ik in mijn gedichten als een pit in een vrucht’ (Wigman, 2010, p. 229). Aan de ene kant van deze vergelijkingen zitten dus inktvis/pit/Mutsaers/Wigman, aan de andere inktwolk/vrucht/roman en gedicht. Net zoals bij proza is het ook bij Wigman-gedichten allesbehalve duidelijk waar de grens ligt tussen autobiografie en de literaire wereld van het gedicht.

Dat valt ook te demonstreren aan de hand van bestaande interpretaties van *Mijn naam is Legioen*. Zo stelt Piet Gerbrandy in zijn bespreking van het dichterschap van Menno Wigman in verband met *Mijn naam is Legioen* terecht: ‘This collection also includes a number of poems in which the speaker clearly differs from the poet’s persona’ (Gerbrandy, 2014, p. 231). Maar meteen bij het eerste voorbeeld dat Gerbrandy geeft, is dat ‘clearly differs’ op zijn minst twijfelachtig. Gerbrandy verwijst naar het gedicht ‘Egmond aan Zee’, met daarin de slotverzen: ‘Komt vrijdagnacht, komt bier, komt coke / en stookt de kustwind fikkies in je hoofd. // Knokkels, bloed, een ster, een mes, geschreeuw. / De hemel hier is hard en crimineel’ (Wigman, 2012, p. 28). Is die grens tussen persona en dichter hier wel zo duidelijk? Om te beginnen is dit gedicht niet het enige waarin het hoofdmotief

agressie en vernieling is. Die lijn loopt van ‘En dorpen waren er, vernielingen’ via ‘Egmond aan Zee’ tot ‘Zomeroproer’ (vgl. Wigman, 2012, p. 23, p. 28, p. 57). Op dat motief werd de lezer overigens al in het tweede motto van de bundel geattendeerd, een citaat uit een nummer van Johnny Rotten: ‘Fuck this and fuck that / Fuck it all and fuck the fucking brat’ (p. 7). Na de lectuur van *Red ons van de dichters* blijkt echter dat dit complex meer is dan enkel een literair motief: daar lees je immers dat de in Santpoort – zo’n kleine 30 km van Egmond – opgegroeide Wigman een keer een nacht in een cel heeft doorgebracht: ‘Als scholier was ik eens samen met een vriend opgepakt (drank, hoogmoed en vernielzucht, meer vertel ik niet)’ (Wigman, 2010, p. 141). Het gevolg van deze terloopse opmerking zorgt weliswaar niet voor duidelijkheid over wat er precies is gebeurd, maar toch voor een soort besmetting van de literair-fictionele stilering van agressie in de dichtbundel met een autobiografische component. Die contaminatie wordt versterkt door het gedicht ‘Slapeloos’ (Wigman, 2012, p. 50), met daarin onder andere de verzen: ‘Dertig. Het lijkt wel of je slapen haat. / Veertig. Het wordt nóg later’, maar ook: ‘Zestien. Hoogmoed. Je keert je af.’ Door de herhaling van de ‘hoogmoed’ uit het eerder aangehaalde citaat en de metonymische versterking ervan in ‘Zestien. Hoogmoed.’ sluipt volgens mij ook in het gedicht ‘Egmond aan Zee’ iets binnen van ‘drank, hoogmoed en vernielzucht’, en daarmee iets van de autobiografie van de auteur.

De complexiteit van het fenomeen ‘agressie en vernielzucht’ aan beide kanten van de grens tussen poëzie en autobiografie wordt nog verhoogd door de punk-affiniteit van de jonge Wigman. Over zijn bezoek aan de Hansa Studio in Berlijn schrijft hij bijvoorbeeld:

Is het toeval dat de allereerste twee singles die ik ooit kocht in de Hansa Studio zijn opgenomen? Ik weet het niet. Wel weet ik nog wat voor klap ik kreeg toen ik Iggy Pop in 1977 ‘Lust for Life’ op tv zag zingen. Eindelijk iemand die de voering uit zijn keel schreeuwde. Eindelijk iemand die de dromer in mij wakker schudde. (Wigman, 2010, p. 120)

Juist die combinatie van ‘dromer’ met ‘de voering uit zijn keel’ schreeuwen, waarmee Wigman zichzelf karakteriseert, kan ook worden gebruikt om de bundel *Mijn naam is Legioen* als geheel te karakteriseren. Daar wijzen immers reeds de twee motto’s op: het hierboven aangehaalde van Johnny Rotten, én Marcus 5:9: ‘Daarop vroeg Hij hem: “Wat is uw naam?” “Mijn naam is Legioen, want wij zijn met velen.”’ Diezelfde combinatie is ook in *Red ons van de dichters* meermaals terug te vinden, bijvoorbeeld in uitspraken als: ‘Soms denk ik dat ik terroristen begrijp, koester ik zelfs een zekere bewondering voor ze’, meteen gevolgd door het hier

boven eveneens reeds aangehaalde: ‘Zelf leid ik een bijna plantaardig leven’ (Wigman, 2012, 229). Door dit soort contextualisering wordt de bundel uiteraard nog geen autobiografie in verzen, maar de autobiografische besmetting ondergraft wel een heldere afbakening tussen de wereld van de personae in de bundel en de wereld van Wigman. Uiteraard ‘differs’ de dichter Wigman van de ‘je’ in ‘Egmond aan Zee’, maar dat ‘clearly’ in ‘clearly differs’ lijkt toch wel misplaatst tegen de achtergrond van het bovenstaande.

Het gevolg hiervan is dat ook in eerste instantie fictieel ogende gedichten aan de eerder gelegde autobiografische verbanden raken. Daarbij moet men zich uiteraard bewust blijven van het feit dat ook deze echtheidssignalen geen inzicht geven in een rechtstreeks verband tussen leven en werk, maar veeleer inzicht in wat de dichter over zichzelf onder woorden brengt, met het oog op publicatie. Los van wat een historicus empirisch zou kunnen bevestigen of verwerpen: deze door de auteur zelf gelegde autobiografische verbanden behelzen altijd óók de dimensie dat de auteur blijkbaar zo gezien wil worden, al dan niet bewust.

Dat geldt ook voor een ander Berlijn-gedicht, te weten ‘1933’, het jaar waarin een maand nadat Hitler *Reichskanzler* was geworden de Rijksdag in brand werd gestoken. In dat gedicht spreekt degene die achteraf wegens de brandstichting ter dood werd veroordeeld, de nog maar 10 dagen eerder in Berlijn gearriveerde Nederlander Marinus van der Lubbe, op weg naar de Rijksdag:

1933

Met ongekamde haatgedachten slof
ik over straat, mijn oogbal star van wrok.

Marinus heet ik, makker, en mijn naam
zal als een steekvlam boven Duitsland staan.

Word ik verhoord, mijn hoofd zal weken hangen.

Ben ik zo vaag? Het woord was aan mijn vlammen. (Wigman, 2012, p. 58)

Het eerder aangetoonde weerklinken van buitenliteraire, autobiografische aspecten rond het complex van haat, agressie en vernieling wordt hier nog versterkt door de verbinding die het ik legt tussen de geplande brandstichting en het metier van de dichter: ‘Word ik verhoord’, ‘Het woord was aan mijn vlammen’. Daarin reso-neert Hendrik Marsmans programmatisch gedicht ‘Vlam’ uit 1923, volgens Jaap Goedegebuure (1999, p. 92) ‘de klarenstoot van zijn levenskracht die hij als een vonk wilde laten overslaan op zijn leeftijdgenoten’. De osmose tussen het aansteken van de Rijksdag en het dichten strekt zich zelfs uit tot het laatste gedicht van

Mijn naam is Legioen, ‘De weg van alle boeken’, dat met dezelfde vermenging van grote daden, agressie en schrijverschap eindigt:

Ik wil de hemel en ik wil de straat,
 ik wil in zestigduizend hoofden ruisen
 en iedereen een tand uitslaan

voor ik de weg van alle boeken ga
 en roemloos bij De Slegte sta. (Wigman, 2012, p. 63)

Missinnes definitie van autofictie als ‘de hybride vorm die door de aangegeven of gesuggereerde identiteit van auteur en personage een autobiografisch frame aanbiedt, maar vervolgens duidelijk fictionele aspecten vertoont’ (2013, p. 53) lijkt dus toepasbaar op poëzie zoals die van Wigman: zijn gedichten lijken inderdaad aan te sturen op ‘een dubbele lectuur, fictioneel en autobiografisch tegelijk’ (p. 54). Ook zij kunnen gekarakteriseerd worden als teksten ‘waarvan de stijl en techniek de aandacht trekken, [waarin] verzonnen gebeurtenissen een plaats kunnen krijgen én waarin de oprechtheid van het zelfportret wordt nagestreefd’ (p. 55).

Stijl en techniek zijn bij poëzie natuurlijk anders dan bij proza. Voor de lezer van de gedichten van Wigman is het evident dat juist ‘stijl en techniek’ bij hem een bijzonder grote rol spelen, ook al zijn die tot nu toe slechts terloops ter sprake gekomen. Zo vormen het hierboven aangehaalde openingsgedicht ‘Tot mijn pik’ en het reeds deels aangehaalde slotgedicht ‘De weg van alle boeken’ twee van de negen ‘Wigman-sonnetten’ (een term van Piet Gerbrandy: 14 verzen verdeeld over vijf strofen met een aflopend aantal verzen per strofe (5-4-3-2), vijf meestal jambische heffingen, veel mannelijk halfrijm) in de bundel *Mijn naam is Legioen*, die in totaal 39 gedichten telt. Deze zijn verdeeld over vijf romeins genummerde afdelingen met respectievelijk zeven, zeven, negen, zeven en nog eens zeven gedichten (plus openings- en slotgedicht). Alleen al uit dit overzicht wordt duidelijk dat de bundel bijzonder zorgvuldig gecomponeerd is. Toch is net de opbouw van de bundel bekritiseerd. Piet Gerbrandy stoort zich met name aan de liefdesgedichten op het einde: deze gedichten ‘clash with the rest’ (Gerbrandy, 2014, p. 232). Maar is dat wel zo? Een nadere blik op het meest expliciete Berlijn-gedicht van de bundel, ‘Hitlermüde’, doet twifelen aan Gerbrandy’s oordeel.

De functie van ‘Hitlermüde’ in *Mijn naam is Legioen*

‘Hitlermüde’ is om te beginnen het enige gedicht in de bundel waarin een expliciete verwijzing naar ‘Berlijn’ voorkomt:²

Berlijn. Ik had geneukt en nam een douche.
Toen sloop de Holocaust weer in mijn hoofd.
Ik zag mijn pik en telde tegels, wit,
ze waren wit, ik telde en een mist
van ademnood vertroebelde mijn zicht.

Ik las ik weet niet hoeveel boeken, bleef
maar in het leven van Adolfus wroeten,
de zeven scheppen suiker in zijn thee,
Geli, Eva, teelbal, spuuglok, zweep – wat
moet ik ermee? Hier onder deze douche,

hier in een warm en doordeweeks Berlijn,
hier gleed mijn schaamte in een doucheput weg,
kon ik nooit laks, te laat of schuldig zijn.

En licht en fris en hevig Hitlermoe
stapte ik weer op haar kamer toe. (Wigman, 2012, p. 41)

Ook aan de hand van dit gedicht kan men laten zien hoe in de bundel autobiografische met 'fictionele' resp. literaire elementen door elkaar lopen, te beginnen met de vondst van de titel: 'Een halfjaar geleden zei Laure dat ze wat "Hitlermüde" was. Ik vond dat zo'n fraai woord dat ik het onmiddellijk in een gedicht wilde gebruiken. Sinds gisteren staan de laatste regels er.' (Wigman, 2010, p. 232). Ondertussen is namelijk ook Wigman, afgaande op zijn dagboekbladen, Hitlermoe geworden:

Mij komt Adolfus sinds een tijdje goed de strot uit. Of hij nu wel of niet één teelbal had, wat voor vunzige dingen hij met zijn nichtje Geli Raubal uitspookte, waarom hij onveranderlijk zeven schepjes suiker in zijn thee deed: ik vond het ooit allemaal machtig interessant, maar wil er niets meer van weten, of beter: es kotzt mich an. (Wigman, 2010, p. 231)

Het gaat mij hier echter niet om de parallellen met 'de zeven scheppen suiker in zijn thee, / Geli, Eva, teelbal, spuuglok, zweep – wat / moet ik ermee?', maar om de plek van dit gedicht op het einde van het derde deel. Bij een dergelijk symmetrisch geconstrueerde bundel zou men geneigd zijn aan dit deel een scharnierfunctie toe te kennen, een scharnier waaromheen de rest van de bundel draait. Deze scharnierfunctie wordt onderstreept doordat in dit specifieke gedicht, aan het einde van de scharnier-afdeling III, voor het eerst sprake is van een ontwikkeling van de ik: weg van een staat van crisis, op weg naar de 'ander' – en dat ook nog eens met een bij Wigman bijzonder zeldzaam vol rijm: 'En licht en fris en hevig Hitlermoe / stapte

ik weer op haar kamer toe'. Daarmee wordt hier op het niveau van het afzonderlijke gedicht iets voltrokken wat ook in de opbouw van de bundel als geheel ter herkennen valt, en waardoor 'Hitlermüde' een soort scharnier-gedicht wordt.

In het openingsgedicht werd immers reeds de toon gezet met betrekking tot de topos van de twijfel des dichters aan zijn dichterschap: 'Zocht ik / een woord voor alles waar geen woord voor is, / ik geef het op.' (p. 9) Deze topos wordt juist in afdeling I van de bundel vaak herhaald, bijvoorbeeld in 'Bij de uitvaart van het boek': 'Vannacht, ik was nog op, stond de literatuur / dronken aan mijn deur. Rot op, riep ik, rot op, / je hebt je kans gehad. Toen droop ze af [...]. En ik, mijn boeken moe, ging stil naar bed' (p. 14), maar ook in 'Medelijden met de lezer' (p. 15) en in 'Aan een man in de supermarkt' ('gifmuze', p. 16). Tegenover deze topos aan het begin van de bundel staan aan het einde ervan in de vijfde en laatste afdeling de reeds vermelde liefdesgedichten, met sprekende titels als 'Promesse de bonheur' of 'Natte woorden'. In 'Natte woorden' worden bijvoorbeeld regels van Sappho verwerkt (vgl. Grüttemeier, 2014, p. 213v.) om dan met een paradox te eindigen: 'O jij. Je zweept de hoogste hemel op. O jij! / We passen met z'n tweeën nooit in dit gedicht.' En dat terwijl het ik en de 'jij' uiteraard wel degelijk in dat gedicht staan. De topos van de neerslachtigheid en de afkeer van de literatuur in de eerste gedichten heeft zo plaats gemaakt voor een retorische figuur die zich van de beperkingen van taal en poëzie bewust is, maar deze beperkingen juist gebruikt om via taal en poëzie de verbinding met de wereld en met de ander te leggen – en daarmee ook met de poëzie: 'Oneindig wakker is ze, warm en trots en zacht / en mooi, zo mooi, ik krijg het niet gezegd.' (Wigman, 2012, p. 61). Zo bekeken zijn de liefdesgedichten wel degelijk functioneel en kan er geen sprake van zijn dat zij met de rest van de bundel zouden botsen. Daarenboven zorgt Wigman er, door het beklemtonen van de ontoereikendheid van de liefdesgedichten, tevens voor dat niemand hem zal betichten van een geloof 'in de onproblematische referentialiteit van taal' – een andere voorwaarde die Missinne (2013, p. 54) aan haar gebruik van de term 'autofictie' koppelt.

Het gedicht 'Hitlermüde' wijst echter nog op een ander aspect dat in het overwinnen van de schrijf-crisis, op weg naar de 'ander', een centrale rol speelt. Het gedicht 'Hitlermüde' is het eerste in de bundel waarin het ik expliciet vanaf het eerste woord van vers 1 in den vreemde wordt geplaatst: 'Berlijn.' Dat procedé komt verderop in de bundel nog een keer terug in het eerste vers van het laatste gedicht van afdeling IV, 'Tot de Sirenen': 'Athene: banken, taxi's, bijbeldom.' (Wigman, 2012, p. 51). Daarvóór waren enkel verwijzingen naar Nederlandse plekken aan te treffen, met name vanaf deel II: Petten, Rozenburg, Egmond aan Zee, Osdorp (vgl. Wigman, 2012, p. 24, 26, 28, 29). De op die manier gelegde klemtoon op 'Berlijn' is allesbehalve arbitrair, zoals blijkt wanneer men wederom de eerder verschenen

essaybundel *Red ons van de dichters* erbij haalt. Daarin wordt immers expliciet de stimulerende functie van Berlijn door de dichter Wigman gethematiseerd, ten overstaan van andere dichters die ‘alcohol als schrijfbenzine zien’ of ‘zichzelf op gezette tijden uithongeren’: ‘Ik rook wel eens. Het helpt. Net als een schrijftafel in Berlijn’ (Wigman, 2010, p. 160).

Waarin zit hem dan dat helpende van ‘Berlijn’? Afgaande op de ‘Berlijnse dagboekbladen’ meen ik vooral één poëtische functie van ‘Berlijn’ te zien, met name de speciale dimensie die het reizen aan het besef van referentialiteit verleent. Daarmee bedoel ik twee dingen: zowel de intensivering van de relatie met de werkelijkheid buiten het individu die aan reizen eigen kan zijn, als ook de prikkel die iemand het al te vertrouwde en vanzelfsprekende op een nieuwe manier laat bekijken. Beide aspecten zijn met zoveel woorden in *Red ons van de dichters* terug te vinden, en voor beide is Berlijn uitermate geschikt.

De intensivering van de werkelijkheid wordt door Wigman vooral als soortelijk gewicht van Berlijn in historisch opzicht naar voren geschoven: ‘geen stad zit zo aan zijn geschiedenis vast als Berlijn’ (Wigman, 2010, p. 119). De omgang van Wigman met deze referentiële zwaartekracht bestaat vooral uit het nieuwsgierig koppelen van historische gebeurtenissen aan de topografie van de stad, gevolgd door het daadwerkelijk bezoeken van die plekken, of dat nu de studio van Bowie is of het ‘Hauptquartier’ van Hitler (‘Zo weet ik donders goed wat zich op nummer 77 van de Wilhelmstraße bevond’, *ibid.*). Het oponthoud in den vreemde heeft op Wigman echter nog een ander effect, te weten het hierboven aangestipte *foregrounding* van datgene wat anders als vanzelfsprekend wordt gezien, te weten de moedertaal van de dichter: ‘Nergens loop ik zo veel over het Nederlands na te denken als in Berlijn. In die paar seconden die het kost om een affiche, een geveltekst of krantenkop te doorgronden, is het of ik in een visioen het geraamte van mijn eigen taal zie.’ (Wigman, 2010, p. 176) Opnieuw is het de buitenliteraire werkelijkheid in Berlijn die iets met de dichter Wigman doet. Dat effect kunnen diezelfde uitroepstekens van de referentialiteit (als reclame, alledaagse conversaties of kranten) in Rozenburg of Osdorp niet tot stand brengen: pas de vreemde taal laat Wigman op een andere manier naar zijn eigen taal kijken.

Het lijkt mij dan ook plausibel te stellen dat deze specifiek Berlijnse ervaring van referentialiteit het scharnier van de bundel *Mijn naam is Legioen* vormt, evenals de kern van de transformatie die Wigman in zijn dagboekbladen oproept. De laatste regels van ‘Onder vreemde wolken. Berlijnse dagboekbladen’ brengen immers in een soort levensbalans tot uitdrukking hoeveel sinds de crisis aan het begin van diezelfde dagboekbladen is gebeurd. Op de terugreis van Berlijn, bij de rookpauze op het perron die het wisselen van de locomotief in Bad Bentheim mogelijk maakt, stapte een onbekende op Wigman af, vraagt of hij is wie ze denkt dat hij is, en deelt

hem vervolgens mee dat ze een gedicht van hem heeft voorgelezen op de begrafenis van haar vader. Meteen daarna eindigt ‘Onder vreemde wolken’ en *Red ons van de dichters* met: ‘Nog een sigaret later stap ik weer de trein in en denk ik voor het eerst sinds lang dat ik niet voor niets heb geleefd’ (Wigman, 2010, p. 236).

Diezelfde cathartische functie die op autobiografisch vlak het oponthoud van Wigman in Berlijn op zijn dichten en zijn leven krijgt, valt dus ook uit de structuur van het gedicht ‘Hitlermüde’ af te leiden, alsmede uit de specifieke plek van dat vers in de globale compositie van de bundel *Mijn naam is Legioen*. De complexe relatie tussen autobiografie en het specifiek literaire van de gedichten in de bundel wordt daardoor verder versterkt, waardoor ze in alle opzichten lijken te voldoen aan wat Missinne als autofictie omschrijft.

Conclusie: de blik vanuit Wigmans gedichten op ‘autofictie’

Het lijkt dus zonder meer mogelijk om vanuit Missinnes karakterisering van de tekstsoort ‘autofictie’ een dichtbundel als *Mijn naam is Legioen* te lezen. De enige voorwaarde daarvoor lijkt een welwillende omgang met de theorie te zijn, met name wat concepten als ‘stijl en techniek’ betreft, die bij proza immers iets volstrekt anders inhouden dan bij poëzie. Wanneer men aan die voorwaarde voldoet, blijkt het mogelijk met de autofictie-bril van Missinne nieuwe interpretaties in debat met bestaande leeswijzen van een dichtbundel te verdedigen.

Daarnaast zou men echter ook vanuit de hier voorgelegde interpretatie immanent kritische vragen bij het methodisch kader van Missinne kunnen plaatsen, te weten bij haar opvattingen over de relevantie van referentialiteit in autofictie. Die beschouwt zij namelijk met zo veel woorden uiteindelijk als irrelevant. Nadat zij ‘literair’ onder verwijzing naar Roman Jakobson gedefinieerd heeft als ‘die eigenschap van een tekst waarbij de taal de aandacht op zichzelf vestigt’ (2013, p. 134), legt ze dat als volgt uit: ‘In fictionele teksten is de vraag naar de werkelijkheidsreferentie geneutraliseerd, ze is niet langer relevant’ (p. 136). Haar opvatting komt daardoor echter neer op een poëtische norm die zij in het verlengde van de autonomistische poëtica van Jakobson verdedigt. Het gaat mij hier niet erom dat de poëtica van Wigman een andere is, zoals ik hierboven heb laten zien: niet alleen voor zijn op reis ontstane en de reis thematiserende Berlijn-gedichten in *Mijn naam is Legioen* lijkt juist een specifieke vorm van referentialiteit constitutief. Wigman lijkt veeleer te denken in termen van een *graduele* opvatting van werkelijkheids- en autobiografie-verwijzing, zonder ooit de sprong naar ‘geneutraliseerd’ of ‘niet langer relevant’ te maken.

Waar het mij wel om gaat, is dat de casus Wigman het mogelijk maakt om de poëtische presupposities van het theoretisch model van Missinne te onderkennen. Het lijkt mij daarom ook een interessante vraag om te onderzoeken welke sporen deze poëtische normativiteit van de wetenschapster in haar studie heeft achtergelaten: bijvoorbeeld qua keuze van haar corpus, qua afzonderlijke interpretaties, qua theoretische modellering. Daarmee heeft de Berlijn-reis van Wigman en de daar aan te koppelen gedichten echter tot vragen geleid die stof voor een andere bundel zijn dan de onderhavige.

NOTEN

- ¹ Waarbij hier dus 'literair' in vergelijking met 'fictioneel' de bredere term is: niet alles, wat literair is, is ook fictioneel; en uiteraard omgekeerd (vgl. Missinne 2013, p. 134).
- ² Het gedicht 'Tiergarten' (dat in de bundel onmiddellijk voorafgaat aan 'Hitlermüde') verwijst juist niet naar de Berlijnse wijk, maar behandelt onder deze titel de vernieling van een in het gedicht niet expliciet geplaatste dierentuin na een bombardement. 'Tiergarten' is overigens niet geschreven in de periode die in de 'Berlijnse dagboekbladen' wordt behandeld. Het verscheen reeds in *De wereld bij avond*, de 10 gedichten tellende bundel die Wigman ter gelegenheid van de gedichtendag op 26 januari 2006 publiceerde en die in Den Dolder is geschreven. Wigman verwijst in een interview naar aanleiding van het verschijnen van *Mijn naam is Legioen* zes jaar later in verband met de verzen 'Diep onder rokend gruis / hemelt een olifant' (Wigman, 2012, p. 40) naar een foto uit Jörg Friedrich: *Brandstätten* (vgl. Friedrich, 2003, p. 128): 'Kijk, hier zie je een foto van die olifant "die hemelt"' (Ekkers, 2012, p. 13).

Bibliografie

- Ekkers, R. (2012). Weerzien en woede. [Interview met Menno Wigman.] *Poëziekrant*, 36(1), 12-19.
- Friedrich, J. (2003). *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkrieges*. München: Propyläen.
- Gerbrandy, P. (2014). All said before. Menno Wigman's Ennui. In L. Devoldere (red.), *The Low Countries, a Yearbook* (pp. 226-232). Rekkem: Ons Erfdeel.
- Goedegebuure, J. (1999). *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Grüttemeier, R. (2014). 'Dass man aus dem Oeuvre eines Autors seine Bibliothek rekonstruieren könne'. Ferdinand Bordewijk, *Karakter* (1938). In J. Van Bundschuh-Duikeren, L. Missinne & J. Konst (red.), *Grundkurs Literatur aus Flandern und den Niederlanden I. 12 Texte – 12 Zugänge* (pp. 206-226). Münster: LIT.
- Mayer, R.G. (2003). Persona <1> Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 50, 55-80.

Missinne, L. (2013). *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt.

Wigman, M. (2010). *Red ons van de dichters*. Amsterdam: Prometheus.

Wigman, M. (2012). *Mijn naam is Legioen. Gedichten*. Amsterdam: Prometheus.

‘EEN OF ANDER OOSTENRIJK’

Oostenrijk in de Nederlandstalige poëzie, een geval van januskoppigheid

Carl De Strycker

(Poëziecentrum)

ABSTRACT

The chapter examines the representations of Austria in Dutch poetry by investigating about 25 poems and three volumes of poetry which are entirely devoted to this nation. Among the different images of Austria constructed by the Dutch poets, there are a lot of commonplaces related to the Tyrolean Alps; yet at the same time a double vision of Austria can be encountered in the poems. Specifically, the country is portrayed as having two facets in that it is a nation that boasts high culture and admirable artists while it also upholds unusually conservative and extreme political ideas, which are known to have resulted in barbarism in the past.



In 1998 gaf Herbert Van Uffelen een overzicht van Nederlandstalige literatuur waarin de hoofdstad van Oostenrijk, Wenen, een rol speelt. Hij concentreerde zich daarbij voornamelijk op verhalend proza. Wat betreft poëzie haalde hij enkel de titelreeks uit de bundel *De jagers in de sneeuw* (1986) van Erik Spinoy aan en vermeldde hij terloops een gedicht van Lizzy Sara May (Van Uffelen, 1998). Verder werden geen Wenen-gedichten behandeld. Voorliggende bijdrage wil een aanvulling bieden bij Van Uffelens artikel voor wat betreft het genre van de lyriek. Samen met de bibliothecaris van het Gentse Poëziecentrum, Stefaan Goossens, ben ik in de collectie op zoek gegaan naar gedichten over Oostenrijk, met als bedoeling een corpus samen te stellen dat het mogelijk maakt om een beeld te schetsen van de wijze waarop de Alpenstaat gepercipieerd wordt door uiteenlopende dichters. Hoe functioneren het land, zijn cultuur, zijn steden in Nederlandse verzen? Vervolgens is het de vraag of er meer systematische patronen te ontwaren vallen in de manier

waarop Oostenrijk weergegeven wordt: doen dichters een beroep op clichés, hebben zij een gedeelde visie op het land of niet?

Daartoe hebben we in eerste instantie thematische bloemlezingen over landen en reizen doorzocht op geografische aanwijzingen, plaatsnamen of gebergtes. Daarnaast hebben we diverse bloemlezingen over muziek en verzamelbundels over beeldende kunst doorgenomen waarin we verzen veronderstelden tegen te komen over beroemde Oostenrijkse kunstenaars zoals Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms, Arnold Schönberg of Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka. We vonden inderdaad veel gedichten die gewijd zijn aan (de muziek van) de genoemde componisten – en van de hand van Hans Bouma zelfs gehele bundels over Mozart en Schubert (respectievelijk Bouma 1991 en 1997) – en gedichten bij werken van wereldberoemde Weense schilders. Die wil ik hier evenwel buiten beschouwing laten omdat ze voornamelijk inzoomen op de betreffende kunstenaar of diens werk, en niet zozeer ingaan op Oostenrijk. Het corpus voor deze bijdrage bestaat dus uit gedichten waarin (een element van) het land effectief genoemd wordt: een plaatsaanduiding¹, een monument, gebouw of bezienswaardigheid, een iconisch kunstobject... Dat levert een verzameling van een vijftiwintigtal losse gedichten op, waarbij Stefan Hertmans, over drie bundels verspreid, de meeste Oostenrijk-gedichten blijkt te hebben geschreven (6), en drie bundels die integraal aan Oostenrijk gewijd zijn: Spinoy's *De jagers in de sneeuw*, waarin Wenen in haast elk van de gedichten uit de bundel aanwezig is, *Ruiters in regenblauw* van de vrij onbekende dichter Frans August Brocatus (1998) en *Rotgipfler* van Peter Nijmeijer (2004).

Wie lijnen probeert te trekken in dat heterogene corpus kan het volgende vaststellen: Nederlandstalige Oostenrijk-gedichten gaan voornamelijk over Tirol (7), Salzburg (7) of Wenen (9 en – bijna – volledig de bundels van Spinoy, Brocatus en Nijmeijer). En ten tweede: er zijn ruwweg twee posities ten opzichte van het land: bewondering of kritiek, hetzij ten opzichte van de barbarij waar het land zich na de Anschluss bij nazi-Duitsland mee schuldig aan heeft gemaakt, hetzij op het beruchte conservatisme.² De bibliografie geeft een overzicht van alle door ons verzamelde gedichten die binnen de genoemde criteria vallen; in deze bijdrage worden die uiteraard niet allemaal en niet allemaal even diepgaand behandeld.

Clichés over Tirol

In de gedichten over Tirol worden clichés niet geschuwd. 'Jodelende Tyrolers' van Gaston Burssens evocert het karakteristieke vrolijke gezang van de Alpenbewoners: 'het halali het halalo' (Burssens, 2005, p. 231); Lévi Weemoedt schrijft met 'Dijkenkletsers doet Alpengletscher' een ironisch vers over de verwachtingen die

door 'Lederhosenfilme' gewekt worden bij een bezoek aan Tirol: 'een lustig volk woont daar: rokken of broeken / kennen ze niet. De vrouw is blond, frivool. / De man ramt maar. Droefheid is ver te zoeken.' Bij aankomst in de setting van die typische softpornofilms voltrekt zich volgende scène: 'k Liet jodelend mijn lederhose glijden, / smeed onderbroek en bril tot diep in 't dal / want: *ginds lagen de eerste blote meiden!*' Alleen: dat blijken koeien te zijn... 'O, 't werd voor allen daar een onvergeet'lijke nacht! / Een meid riep: '*Boeoeh...!*' Had die soms méér verwacht?' (Weemoedt, 1998, p. 113; originele cursivering).

Het gebruik van dat soort platitudes heeft in deze gevallen een andere functie dan een beeld – genuanceerd of kritisch – weergeven van Oostenrijk. Burssens is in zijn bundel *Klemmen voor zangvogels* (1930), waaruit het genoemde gedicht afkomstig is, vooral op zoek naar een muzikale poëzie in het spoor van Paul Van Ostajens *Nagelaten gedichten*. In de bundel zijn heel wat gedichten te vinden die naar muziek verwijzen ('Piano', 'Ballade', 'Andante lamentoso', 'Allegretto', 'Serenade', 'Oud liedje', 'Vluchtige serenade', 'Berceuse voor onszelf'), en het gejoedel van de Tirolers is dus slechts een van de vele manieren waarmee Burssens klankrijke poëzie tracht te schrijven. Weemoedt staat bekend als een dichter die met behulp van technisch vaardige verzen – zijn gedicht heeft de vorm van een Shakespeare-sonnet – de lach wil opwekken. Zijn vers moet het hebben van de dubbele interpretatie van het woord 'meid' (in het veehoudersjargon een aanduiding voor een koe), de vertekende blik van de (seks)toerist en de suggestie van bestialiteit.

Als Vestdijk in zijn bundel *Kind van stad en land* (1936) verslag doet van een 'Alpenreis' lijkt het wel de bedoeling om zo nauwkeurig mogelijk het berglandschap te beschrijven. Hij start in Berchtesgaden in Beieren, maar steekt de landsgrens over en bezoekt in het Oostenrijkse Tirol het 'Steinernes Meer' (Vestdijk, 1971, p. 228), 'Noord-Tirol' (p. 229), de hoofdstad 'Innsbruck' (p. 230), maakt een 'Afdaling [van de] Atterkarjoch' (p. 231) en eindigt in 'Tschirgant' (p. 232). De cyclus grossiert in schilderijen van de overweldigende natuurverschijnselen: 'Rotsen vouwden brokk'lig samen' (p. 228), 'Achter in dalen straalt het ijs verborgen. / Hier dringen leem en gras de rotsen weg.' (p. 229), 'Een grauwe reuzenborst, spaarzaam behaard, / En slanggewijze schilf rend soms verveld' (p. 230). Tirol is bij Vestdijk het land van indrukwekkende bergen en idyllische dalen – niet minder een cliché dan dat van de jodelende Tirolers.

De januskop

Andere Oostenrijk-gedichten hebben hoofdzakelijk betrekking op de twee grote cultuursteden, Wenen en Salzburg, en spreken bewonderend of kritisch over het

land. Het lijkt wel of Oostenrijk twee gezichten heeft: het is een land van hoge cultuur, maar evenzeer een land van extreme politieke opvattingen die in het verleden geleid hebben tot grote barbarij. Die ambiguïteit wordt uitgedrukt in het volgende gedicht van Anna Enquist:

Mozarts uitzicht

Door Wenen liepen we drie dagen
de koortsige muzikant achterna.
Op deze traptreden rende hij, kroop;
wij betastten ze met blote handen.
We zogen van de dakbalk de nerven,
van de schoorsteen de roetveeg. Wij
likten het stof uit de vloernaden.

Japanse vrouwen lieten het Lacrimosa
uit koptelefoons knetteren, Spanjaarden
floten de Figaro, schoolkinderen renden
rond de vitrines. Binnen deze muren,
ja, in de maat van deze vertrekken.
We drukten de wangen tegen het raam
en zagen wat gezien was: de Bloedsteeg. (Enquist, 2000, p. 15)

Enquist beschrijft een bezoek aan het zogenoemde Figarohaus in de Domgasse, net achter de Stephansdom – het huis waar Mozart woonde van 1784 tot 1787 en zijn beroemde opera *Figaro* componeerde. De sprekende instantie is in Wenen op een soort pelgrimage ter ere van de toondichter. Uit de eerste strofe spreekt blinde idolatrie. Het gaat zelfs zover dat het vuil geïnterioriseerd wordt om zo dicht mogelijk bij de geliefde componist te komen. De tweede strofe behandelt het – ergerlijke – gedrag van de overige bezoekers, maar eindigt met een twist. Naar buiten kijkend zien de personages de Blutgasse, het beroemde straatje waar duels op leven en dood werden uitgevochten. Dat is effectief het uitzicht vanuit de woning van Mozart, maar het heeft ook een symbolische betekenis. Behalve dat het de stad is van de grote kunst en belangrijke kunstenaars die uitzinnig bewonderd worden, heeft Wenen ook een andere, meer duistere zijde.³

Een zelfde dubbelzinnigheid wordt opgeroepen in een vers van Saul van Mensel:

festspiele salzburg (1969)

een felle vrouw
kijkt me aan

instinctief voel ik
of mijn jodenster
wel goed zit

Setting is hier het beroemde muziek- en toneelfestival dat jaarlijks plaatsvindt in de geboortestad van Mozart. Tijdens die culturele hoogmis komt een joodse bezoeker, 25 jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog, oog in oog te staan met een 'felle vrouw' en haar blik bezorgt hem het gevoel alsof het naziregime nog heerst.⁴ Dat is illustratief voor de dubbele verhouding die er in de Nederlandse poëzie bestaat ten opzichte van Oostenrijk.⁵

Bewondering voor de kunst, ontsteltenis over het gedachtegoed

De gedichten die het sterkst bewonderend spreken over Oostenrijk zijn te vinden in *Ruiters in regenblauw* van Brocatus. De dichter zoomt in op de culturele bloeiperiode van Wenen: het fin de siècle (zie daarvoor bijvoorbeeld Schorske, 1989 of Weeda, 2011) en gaat aan de slag met Gustav Klimt, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, Ludwig Wittgenstein, Gustav Mahler, Walter Gropius, Franz Werfel, Sigmund Freud, Egon Schiele, Peter Altenberg, Arthur Schnitzler en Georg Trakl. Kern van de bundel vormt een reeks van 28 gedichten – een voor elk levensjaar van de schilder – over Schiele. De andere gedichten zijn in een omarmende structuur daarrond geplaatst. De bundel is opgebouwd als een wandeling door de stad waarbij de plaatsen aangedaan worden die symbolisch zijn voor de genoemde kunstenaars, zoals de Josefstädterstrasse, waar Klimt zijn atelier had, of de Auenbruggergasse, waar Mahler en zijn vrouw Alma woonden. Al bevatten ze af en toe wat *couleur locale*, de gedichten gaan voornamelijk aan de slag met biografische gegevens en zijn om die reden minder interessant in het kader van deze bijdrage. De cycli worden evenwel van elkaar gescheiden door versregels die samen twee gedichten over de Weense Ringstraße vormen en wel degelijk iets over de stad zeggen. Het eerste luidt:

Steek de Augartenbrücke over
laat de keizerlijke koets
op de Ringstrasse onder de platanen staan
de stad is een lichaam
breek uit haar keurslijf
haar kransslagader
echo van bloed, de stad haar taal. (Brocatus, 1998)

Via de Augartenbrücke ga je de ringweg op en kom je dus ook de bundel binnen. Je wordt als lezer aangespoord de stad als een lichaam te zien – in een bundel waarin het werk van de bij uitstek lichamelijke schilder Schiele centraal staat is dat overigens niet zo vreemd. De stadsring wordt als centraal gegeven ('kransslagader') gezien, maar er wordt opgeroepen om de 'keizerlijke koets' te parkeren en 'uit haar keurslijf' te breken. Dat is inderdaad wat je doet als je met deze bundel als reisgids de stad zou bezoeken: je wijkt af van het traject met de grote monumenten om andere interessante plekken buiten de ring te ontdekken. Wat je ziet als je de gebaande paden verlaat – en dat is wat elk van de kunstenaars en denkers die in de bundel aan bod komen heeft gedaan – is dat er achter de façade van burgerlijkheid, stijfheid, netheid en afstandelijkheid een van leven en lust pulserende stad tevoorschijn komt.

Het andere gedicht gaat als volgt:

Leg de zweep niet meer
 over het zweet van de paarden
 de stad heeft koorts
 span de uitgewoonde woorden uit
 verlaat de Ringstrasse
 gooi de zakdoek zonder initialen weg
 sta stil op de Aspernbrücke, keer in, niet om. (Brocatus, 1998)

Ook in dit gedicht wordt de paardenkoets afgezworen als ouderwets. Geheel binnen de metaforiek van de stad als een lichaam wordt hier gesteld dat Wenen koorts heeft: ondanks de façade, ondanks de reputatie van gereserveerdheid, is het er broeierig. Dat is inderdaad wat uit het leven en het werk van de in de bundel besproken denkers en kunstenaars blijkt: onderhuidse seksuele spanning staat bij hen centraal. Wie dat inziet, begrijpt dat de taal niet meer onschuldig is, maar opgerekt wordt. Het gedicht is een aansporing om uit te breken uit het goed fatsoen. Wie het Wenen van het fin de siècle – en de bundel van Brocatus – verlaat, moet zijn leven veranderen en vooruit gaan.

Ruiters in regenblauw beschrijft de impact die de Weense intelligentsia van het fin de siècle heeft gehad op de burgerlijke stad, maar ook de invloed die er nog steeds van uitgaat. De beroemde beelden van Klimt en Schiele, de muziek van Mahler en Schönberg en de ideeën van Freud hebben nog steeds hun bewonderaars en bezitten nog steeds de kracht om je leven te veranderen.

Eveneens onder de indruk van Wenen is Peter Nijmeijer. In de verantwoording bij zijn bundel "Oostenrijkse" gedichten, zoals hij ze zelf noemt, legt hij uit wat hem fascineert: de

hybride culturen, smeltkroezen waarin diverse culturele invloeden botsen of in elkaar overgaan. En Oostenrijk is een extreem en rijk geschakeerd voorbeeld van zo’n multi-culturele smeltkroes. [...] Daarnaast is de voortdurende strijd tussen star en angstig burgerdom en de confronterende creativiteit van kunstenaars een bron van inspiratie geweest. (Nijmeijer, 2004, p. 44)

Zijn bundel bevat typische Weense elementen, zoals het dialect vol sj-klanken en de typische keukenspecialiteiten (Nijmeijer, 2004, p. 6) of de kenmerkende kledij (de dirndl) (Nijmeijer, 2004, p. 11). Daarnaast overheerst ook bij hem de bewondering voor de durf en de provocatieve kracht van de kunstenaars in gedichten over Schiele, de beeldhouwer Franz Xaver Messerschmidt, de dichter Ernst Jandl en de schilder Arnulf Rainer, maar tegelijk is er ook enige distantie. De dichter is zich bewust van het conservatisme van de stad (‘Wenen is geen moeder, modern / was zij ooit, Wenen is slechts een vader, als altijd / ouderwets hongerend, zuipend, verkapte façade’ (Nijmeijer, 2004, p. 37)) en het is ‘een kille stad vol stijve huizen, / vol Weners stram van lichaam, straf / van geest’ (Nijmeijer, 2004, p. 42). Het sterkst komt de kritische houding tot uiting in het openingsgedicht van de bundel. Dat gaat over de dubbelhartigheid die ook al in de gedichten van Enquist en Van Mensel werd aangeduid. Het vers heet ‘Waaraan ik nooit zal wennen’ (Nijmeijer, 2004, p. 5) en beschrijft een dinertje bij het poepchique Café Landtmann. Daar heerst een ouderwetse deftigheid: ‘Deze tent heeft beschaving, dass ist klar’, maar tegelijk roept het etentje een unheimlich gevoel op: ‘De Lammrücken is wolfachtig / heerlijk. De obers schuiven muisstil aan / met nog meer wijn uit een bloedrode fles.’ In een etablissement zo dicht bij de Heldenplatz, berucht vanwege de toespraak die Hitler er hield vanaf het balkon van de Hofburg, en ook vanwege het kritische toneelstuk van Thomas Bernhard, krijgt die maaltijd een onheilspellend karakter. De beschaving lijkt om te slaan in haar tegendeel; als hij zijn geliefde goed bekijkt, voelt de ik-figuur zich plots bedreigd door de stijfdeftheid van de obers: ‘jij, met je bruine ogen en paarse sjaal, / lijkt heel erg joods in het hol van de wolf.’ Waarop de volgende strofe luidt: ‘De burgers willen een balkon. Onhoorbaar / getier achter grote glazen bier, tonnen / vol verwijten voor vandaag en gisteren.’ De volksaard is notoir conservatief, het (extreem-)rechtse gedachtegoed nooit ver weg, zoals bleek in 1999 toen de extreemrechtse FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) van Jörg Haider aan de macht kwam in een coalitie met de christendemocraten, een scenario dat zich in 2017 herhaald heeft met de installatie van het kabinet Kurz, waarin FPÖ-leider Heinz-Christian Strache, een man met een neonazi-verleden, vicekanselier is.

Nog duidelijker over het naziverleden gaat het tweeluik ‘Mauthausen’ van Anneke Brassinga, dat het voormalige Oostenrijkse concentratiekamp net buiten Linz tot onderwerp heeft. Het eerste gedicht gaat over de slachtoffers, die ondanks het feit dat ze vermoord werden, aanwezig blijven. Hoewel hun dood in de tijd steeds verderaf ligt, zullen ze nooit vergeten worden, want de schaamte om wat er is gebeurd en de onuitsprekelijkheid van de misdaden zullen nooit verdwijnen:

Zij kijken ons niet aan, hun open ogen laten zien
wat binnendrong. Zij zinken langzaam weg
maar onder aarde blijven zij het stokkend hart
tot zal zijn uitgestorven alle schaamte,
het sprakeloze in voldongen smart teloor mag gaan. (Brassinga, 2003, p. 85)

‘Mauthausen II’ (Brassinga, 2003, p. 86) lijkt een ironisch vers over een waard die zijn uitspanning heeft ‘enkele kilometers voor het KZ’. ‘Wij moeten begrip hebben voor de cafébaas’, noteert de dichteres, want ‘Verkroppen moet hij in het hoogseizoen // vijfduizend fietsers elke dag, als blinde kippen / over ’t stuur gebogen om pas af te stappen / boven op de steile heuvel ginds / omdat er op de binnenplaats / van die roemruchte plek des onheils // ook een café is’. Op weg naar het kamp laten de toeristen zijn keet links liggen en dat steekt. Een praatje makend met de personages uit het gedicht die wel bij hem verzeild zijn geraakt, gebeurt het dat ‘hij op lichtelijk miskende toon / niet na kon laten mee te delen / dat het Lager van St. Georgen indertijd / het grootste van heel Europa was.’ Daar spreekt een heimelijke trots op een fout verleden uit; opnieuw wordt hier de Oostenrijker naar voren geschoven als een conservatief met extreemrechtse trekjes.

Wenen, een neoromantisch decor⁶

Met zijn talrijke bezoeken aan het land, die hun weerslag gevonden hebben in zowel een aanzienlijk aantal gedichten als in een reportage in *Steden* (1998), is Stefan Hertmans de auteur die het vaakst over Oostenrijk heeft geschreven. In zijn vier Wenen-gedichten en twee Salzburg-verzen vormen bekende plaatsen, gebouwen en monumenten de setting voor existentiële overpeinzingen. Het oudste Oostenrijk-gedicht komt uit de reeks ‘Steden’ in *Het Narrenschip*, die het poëtische pendant vormt van het reisreportageboek *Steden*. Het Wenen-vers opent dan ook op een plek die ook in *Steden* vermeld wordt (1998, p. 144): de Dorotheergasse, waar het beroemde Café Hawelka recht tegenover het hotel zit waar Franz Kafka en Max Brod nog gelogeed hebben. De sprekende instantie is een insect dat de lezer een rondleiding geeft door de stad die een sfeer van decadentie en dood ademt

– het beeld dat ook in *Steden* van Wenen geschetst wordt. In *Annunciaties* bezoekt Hertmans het Belvédère en de Hermesvilla, in *Goya als hond* de Maria Treu Kirche, en in diezelfde bundel wijdt hij twee gedichten aan de Kapuziner Berg in Salzburg. In het tweede daarvan identificeert hij zich met de uit Salzburg afkomstige Georg Trakl. Het tragische leven van deze dichter en de bezochte plaatsen triggeren telkens levensvragen en de gedichten gaan dan ook over schijn en werkelijkheid (Hertmans, 1997, p. 38), vergankelijkheid (Hertmans, 1997, p. 39), de omgang met schuldgevoelens (Hertmans, 1999, p. 10) en de als pijnlijk ervaren zelfdestructie van Trakl (Hertmans, 1999, p. 9) – typisch elementen die met Wenen en Salzburg in verband gebracht worden.

Eenzelfde sfeer wordt opgeroepen in de gedichten van Erik Spinoy, niet alleen de eerste bundel in de Nederlandstalige literatuur die volledig aan de Weense hoofdstad is gewijd, maar tevens een bundel waarin de literaire functie van de stad die van setting duidelijk overstijgt – om die reden verdient deze bundel hier een wat uitgebreidere behandeling. In de aantekeningen bij *De jagers in de sneeuw* noteert Spinoy dat de bundel ‘voor het grootste gedeelte in Wenen geschreven [werd]. De titels van de meeste gedichten verwijzen naar plaatsen, gebouwen of voorwerpen in Wenen.’ (Spinoy, 1986, p. 55) Daarmee dateert de dichter zijn werk op derridiaanse wijze – de aangebrachte markeringen zijn ‘une entaille ou [...] une incision que le poème porte dans son corps, telle une mémoire, parfois plusieurs mémoires en une, la marque d’une provenance, d’un lieu et d’un temps’ (Derrida, 1986, p. 36) – en geeft hij iets prijs over de genese van de teksten. De aantekeningen beschrijven de genoemde plaatsen, gebouwen en voorwerpen, en werpen zo een licht op een aantal elementen in de gedichten, de verzen zelf gaan evenwel voorbij aan hun anekdotische aanleiding. In die zin is Wenen niet het onderwerp van deze bundel, maar slechts het decor waarin een ander verhaal verteld wordt. En dat gaat over betekenisproductie vanwege de toeschouwer van kunst en de lezer van literatuur – een typisch postmodern onderwerp. Toch is Spinoy’s debuut een bundel op het breukvlak van de neoromantiek en het postmodernisme. De setting is daarbij neoromantisch – Wenen, de stad die in het vorige fin de siècle haar hoogtepunt beleefde en nu teert op vergane grootsheid –, het onderwerp postmodern: de totstandkoming van betekenis.

De stelling is dat kunst geen betekenis *an sich* heeft, maar dat ieder die een kunstwerk bekijkt of een tekst leest zijn eigen interpretatie daaraan oplegt. Om die reden blijft kunst ook telkens nieuw. Spinoy grijpt voor die visie terug op het beeld van de engel – een neoromantisch motief – zoals hij dat vindt bij Stevens, Rilke en Valéry, een ‘engel die, als hij de ogen opslaat, / zijn licht op alle dingen werpt’. Dat is de blik die de toeschouwer/lezer moet hebben volgens kunstenaars:

Ze willen met zijn visie en verhalen
worden aangekleed. En dat is ook hun
recht. Want waartoe anders is hij opgestaan

dan om het voorwerp in musea, crypten,
een landschap of een atmosfeer volgens
zijn eigen inzicht recht te doen? Hun dood
is niet hun dood, hij maakt ze steeds weer

los. Hij die zich van zijn plichten kwijt,
verwerft betekenis en zin. (Spinoy, 1986, p. 10)

De eerste drie gedichten, over ‘De noodzakelijke engel’, waarmee bedoeld wordt op de ingesteldheid om kunst te bezielen met interpretaties, bevatten opvallend veel neoromantische motieven: de roos, de dood, de aliënatie en het idee dat de schijnwereld een tegengif vormt voor de werkelijkheid (‘Schijn is de kleurrijkste waarheid – / even daar te zijn is heerlijk.’ (Spinoy, 1986, p. 11)).

Daarnaast gaan de gedichten vaak over de blik, de ogen, het precieze kijken (‘de oogbol van een laborant / die neerdaalt naar zijn microscoop’ (Spinoy, 1986, p. 39)), met als kern – ook structureel in de bundel – de titelcyclus die in zeven gedichten een erg precieze observatie biedt van het schilderij *De terugkeer van de jagers* van Pieter Brueghel, dat in het Kunsthistorisches Museum van Wenen te bewonderen is. Door nauwkeurig kijken komt de dichter tot een interessante interpretatie van het schilderij: ‘alleen wie toekijkt / kan het zien. Alleen wie waarlijk ogen heeft / verstaat.’ (Spinoy, 1986, 29). Het zien wordt een inzien, een begrijpen, met name van het feit dat dit geen terugkeer is, zoals de titel van het schilderij suggereert, maar ‘een aftocht’: de personages op het doek hebben nauwelijks buit en lopen gebogen – ze zijn als jagers mislukt en komen mismoedig terug. Die bijzonder specifieke en particuliere invulling is het gevolg van een proces van betekenisgeving en interpretatie. Dat maakt dat het schilderij, een stilstaand beeld, in beweging gezet wordt, en dat je ook kan invullen wat je niet ziet, wat buiten het doek valt.

Het onderwerp van de bundel is dus de bezieling van het kunstwerk door diegene die er zich mee bezighoudt. Wenen levert met zijn rijke culturele verleden het geschikte materiaal daarvoor. Opvallend vaak wordt vermeld dat het winter is (wat tot stilstand en verstijving leidt, maar ook tot gedempte auditieve indrukken) en dat alles stilgevallen lijkt. In de titelcyclus is het natuurlijk winter en heeft het gesneeuwd, maar ook in ‘Linke Wienzeile’ heet het: ‘Paden zijn begaan // en tonen stilstand zonder spoor. / Sneeuw is nachtenlang gevallen.’ (Spinoy, 1986, p. 16), of in ‘Wapenrusting’: ‘Op de vijvers / rust nog steeds het deksel van het / ijs’ (Spinoy,

1986, p. 27). 'Meermin' gewaagt dan weer van 'wie alleen maar / stilstaat.' (Spinoy, 1986, p. 28). Daarnaast is een hele reeks gedichten gewijd aan kerkhoven – de plaatsen bij uitstek waar alles tot stilstand is gekomen –, met als meest neoromantisch-decadente voorbeeld de Kapuzinergruft, waar de praalgraven van de Habsburgers worden bewaard: 'Wat telt is herfst, barok – // de overdaad die niet meer in zichzelf / gelooft.' (Spinoy, 1986, p. 44). De wufte versieringen van de graven ten spijt is het geloof in de herrijzenis (van de Habsburgse monarchie) dood.

Voor het beeld van Oostenrijk zijn nog twee gedichten uit *De jagers in de sneeuw* interessant. Het eerste is 'Gloriette', over het spiegelpaleis op het bergje recht tegenover de zomerresidentie van de keizer, Schloss Schönbrunn. In dat gedicht spreekt de dichter de lezer aan:

[...] Ik weet het,
lezer, lezer, je wou als een toerist van
een defecte telescoop, met het gevoel te zijn
bedrogen weggaan van het overzicht dat
dit gedicht je tonen ging. Je stootte op cliché
terwijl je een onthulling had verwacht. (Spinoy, 1986, p. 47)

Dat heeft in eerste instantie betrekking op de wijze waarop de dichter in de regels daaraan voorafgaand de omgeving schetst: 'Hoger, bij de Gloriette, ligt de tweede / / vijver – een smaragd die in een ring / van kiezelpaden is gevat.' Het beeld dat hij gebruikt, noemt hij zelf een poëtische gemeenplaats. Door het gebruik van clichés kan echter geen inzicht of waarlijk begrip tot stand komen – ze zetten niet aan het denken. Om die reden serveert de dichter hier zijn eigen metafoor af als mislukt. Tegelijk kan de opmerking in dit laatste gedicht geëxtrapoleerd worden naar de drie gedichten die de bundel afsluiten en gelden voor de gehele bundel. Het beeld van Wenen is in hoge mate een clichébeeld, met de beschrijving van de voor de hand liggende hoogtepunten die een toerist ook zou bezoeken, en dat terwijl de lezer van poëzie nu net op zoek is naar onbekende inzichten, verrassende visies. Een manier waarop Spinoy dat probeert te bereiken, is het ontwrichten van vaststaande uitdrukkingen (clichés in de taal, dus, die door hun verstening zinledig zijn geworden), zoals bijvoorbeeld in 'Dan wordt hij wakker als een roos' (in plaats van 'slapen als een roos', Spinoy, 1986, p. 9), 'Een terugkeer // met de noorderzon' (tegenover 'vertrekken met de noorderzon', Spinoy, 1986, p. 29) of 'De kleur van de metalen kruisen // is met de grond gelijk gemaakt' (waarbij 'met de grond gelijkmaken' hier niet 'verwijderen' betekent, maar 'lijken op', Spinoy, 1986, p. 42).

Ten slotte wil ik nog extra aandacht besteden aan het slotgedicht van de bundel, 'Het land'. In zijn beschouwing over de bundel meent Ad Zuiderent dat in de drie

laatste gedichten Wenen op de achtergrond verdwijnt ten voordele van de universalisering van de thematiek (Zuiderent, 2009, p. 182). Dat ben ik met hem oneens. In het laatste vers laat de dichter de stad en het land achter nadat hij een poging heeft ondernomen om ze met behulp van zijn interpretatie ervan nieuw leven in te blazen. De gedichten in de bundel zijn daarvan de uitdrukking. ‘Het land’ beschrijft het vertrek van het lyrische ik uit Oostenrijk: ‘De weg wijkt af, de zilversparren / liggen achter je als een verleden / dat geordend werd’ (Spinoy, 1986, p. 53). De herinnering aan het verblijf in Oostenrijk is met behulp van de gedichten in de sterk geconstrueerde bundel *De jagers in de sneeuw* – met als architectuur afdelingen bestaande uit 3-9-9-9-3 gedichten, samen 33 verzen, het getal van de openbaring – vastgelegd. De laatste regels luiden: ‘Het land wordt roerloos / onverwisselbaar verleden.’ Nu hij weggaat, en met hem de lezer die de bundel zo meteen dichtslaat, blijft het land ‘roerloos’ (opnieuw in stilstand dus) achter en wordt het verleden tijd voor de dichter. Daarmee verzinkt Oostenrijk ook opnieuw in zijn roemruchte verleden.

Conclusie

De bekendste plaats waar Oostenrijk opduikt in de Nederlandstalige poëzie zal waarschijnlijk wel het liefdesvers ‘Ik schrijf je neer’ van Hugo Claus zijn. Nadat de minnaar de vrouw en haar uitwerking op hem beschreven heeft, en haar belooft om haar in een gedicht proberen te vatten, noteert hij in de tweede strofe:

En tegen je oor belooft ik je splinternieuwe horoscopen
 En maak je weer voor wereldreizen klaar
 En voor een oponthoud in een of ander Oostenrijk (Claus, 1994, p. 115)

Eerder dan de Alpenstaat die in deze bijdrage centraal staat, zal daarmee bedoeld worden op een willekeurig Oosters land – een rijk uit het Oosten – waar de liefde sensueler beleefd wordt dan in de Nederlanden. Daarop wijst ook de bepaling ‘een of ander’: het gaat blijkbaar niet specifiek om het genoemde land. Niettemin kan hier natuurlijk ook de staat Oostenrijk bedoeld worden, en interessant in het kader van deze bijdrage is precies dan die bepaling ‘een of ander’. Als we abstractie maken van de gedichten die voornamelijk met clichés aan de slag gaan (en dat blijken bijvoorbeeld de gedichten over Tirol te zijn), lijkt het er namelijk sterk op dat de gedichten in de Nederlandse literatuur waarin Oostenrijk gethematiseerd wordt het ene of het andere beeld weergeven: dat van het land met zijn te bewonderen cultuur of dat van een natie waarin een verwerpelijke oerconservatieve ideologie nog steeds springlevend is. Brocatus, Spinoy en Nijmeijer, die in hun bundels voor-

namelijk inzoomen op de hoofdstad, erkennen en bewonderen de Weense kunstuitingen; Nijmeijer, Brassinga, Van Mensel en Enquist zijn niet blind voor de extreemrechtse trekjes van de Oostenrijker. De meeste dichters gaan aan de slag met de bekende beelden van het land en zijn inwoners die in hun gedichten worden gereproduceerd.

NOTEN

- ¹ Het gedicht 'Konzert in Schönbrunn' (Van der Starre, 1998, p. 17) vermeldt wel een plaats, maar behandelt een luisterervaring. Ook het gedicht van Nasr, 'tussen wenen en tbilisi' (Nasr, 2006, p. 12), gaat dan weer over Johannes Brahms.
- ² In een recent boek over Wenen, *111 Gründe, Wien zu hassen*, worden bijvoorbeeld als redenen opgegeven: 'Weil Wien die Habsburger immer noch zurück will', 'Weil Wien der Welt immer noch um Jahre hinterherhinkt', of 'Weil Reaktionären hier immer noch die größte Lobby haben' (Lust, 2016, 5).
- ³ Die twee kanten van de stad zijn ook terug te vinden in het Wenen-gedicht van Wiel Kusters. Daarin beslist de ik-figuur om niet de toren van de Stephansdom te bezoeken, maar het pestgraf onder het domplein, waar hij geconfronteerd wordt met 'schedels / zonder nek / sprokkelgebeente / gruis achter hek' (Kusters, 1989, p. 21). Dat aanschouwt hij met zoveel empathie ('Ik brokkelde mee') dat het hem van zijn stijve nek geneest.
- ⁴ Iets soortgelijks lijkt 'Februari in Salzburg' van Remco Campert te evoceren: 'De sneeuw smelt, het kasteel / Blijkt van oude grijze steen te zijn. / De legerauto / Rijdt er blij onder door.' Vervolgens gaat het gedicht op zoek naar de dichter, die op een brug een slechte sigaret staat te roken. Slotregel luidt: 'O wat ziet hij bleek!' (Campert, 1953, 19) Het legervoertuig in de buurt van het kasteel lijkt hem bang of zelfs misselijk te maken.
- ⁵ Ook het gedicht van Lizzy Sara May combineert de grote namen uit de geschiedenis van Wenen met het besef van het naziverleden: 'hier woonde Mozart, Schubert, Mahler / en Freud's Dora op de divan' tegenover 'de Rozentuin bewaart de mijmeringen / van de nazi's geur van bloed geroid / tot vaag parfum voor de synagoge / een agent in aanslag' (May, 1988, p. 62).
- ⁶ Overigens baadt ook Salzburg, in de gedichten van Michel Bartosik althans, in een decadente sfeer: de Donau is er 'laag / en zwart', 'de avond / is zoals alles voorgeproefde dood' en 'eindelijk / is het hart breekrijp' (Bartosik, 2013, p. 148).

Bibliografie

- Bartosik, M. (2013). Reis tot Salzburg en Reis tot Salzburg. In M. Bartosik, *Schroomruil. Verzamelde gedichten* (pp. 147-148). Gent: PoëzieCentrum.
- Bouma, H. (1991). *Eine kleine Nachtmusik. Mozart poëtisch*. Kampen: Kok.
- Bouma, H. (1997). *Schubertiade. Franz Schubert poëtisch*. Kampen: Kok Lyra.

- Brassinga, A. (1989). Wienerwald, *Bei der Kreuzzeiche*. In A. Brassinga, *Landgoed* (p. 18). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Brassinga, A. (2003). Mauthausen I en II. In A. Brassinga, *Timiditeiten* (pp. 85-86). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Broccatus, F. A. (1998). *Ruiters in regenblauw*. Bergen op Zoom: WEL.
- Burssens, G. (2005). Jodelende Tyrolers. In G. Burssens, *Alles is mogelijk in een gedicht. Verzamelde verzen 1914-1965* (p. 231). Amsterdam: Meulenhoff.
- Campert, R. (1953). Februari in Salzburg. In R. Campert, *Berchtesgaden* (p. 19). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H. (1994). Ik schrijf je neer. In H. Claus, *Gedichten 1948-1993* (p. 115). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Derrida, J. (1986). *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- Enquist, A. (2000). Mozarts uitzicht. In A. Enquist, *De tweede helft* (p. 15). Amsterdam: Arbeiderspers.
- Hertmans, S. (1990). Wenen. In S. Hertmans, *Het narrenschip* (p. 57). Gent: PoëzieCentrum.
- Hertmans, S. (1997). Belvédère, Wenen en Hermesvilla, Wenen. In S. Hertmans, *Annunciaties* (pp. 38-39). Amsterdam: Meulenhoff.
- Hertmans, S. (1998). *Steden. Verhalen onderweg*.
- Hertmans, S. (1999). Kapuziner Berg – Salzburg I en II en Maria Treu Kirche, Wenen. In S. Hertmans, *Goya als hond* (pp. 8-10). Amsterdam: Meulenhoff.
- Kusters, W. (1989). Hoe ik na een bezoek aan de Stephansdom genezen werd van een stijven nek. In W. Kusters, *Laatst* (p. 21). Amsterdam: Querido.
- Lieske, T. (1988). 'Trein bij Salzburg'. *De Revisor*, 15(1-2), 24.
- Lust, M. (2016). *111 Gründe, Wien zu hassen. Die Stadt so, wie sie wirklich ist*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- May, L. S. (1988). Wenen (1984). In L.S. May, *Het depressionisme* (p. 62). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mensel, S. Van (1971). festspiele salzburg (1969). In S. Van Mensel, *Syndroom* (p. 38). Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Nasr, R. (2006). tussen wenen en tbilisi. In R. Nasr, *onhandig bloesemend* (p. 12). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nijmeijer, P. (2004). *Rotgipfler*. Leuven: Uitgeverij P.
- Schorske, C. (1989). *Wenen en het Fin de Siècle. De crisis van het liberalisme en het ontstaan van de moderne kunst*. Amsterdam: Agon.
- Spinoy, E. (1986). *De jagers in de sneeuw*. Antwerpen: Manteau.
- Starre, J.H. Van der (1958). Konzert in Schönbrunn. In H. van Zuiden (red.), *Boem Paukeslag! De mooiste muziekgedichten* (p. 17). Amsterdam: Maarten Muntinga.
- Uffelen, H. Van (1998). Wien, Wien, ja du allein. In H. Van Uffelen, M. Hünning & U. Vogl (Hrsg.), *Wien, Wien, nur du allein...? Niederländische und flämische AutorInnen über Wien* (pp. 3-18). Wien: Institut für Germanistik/Nederlandistik.
- Vestdijk, S. (1971). *Verzamelde gedichten I*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

- Weeda, A. (2011). *Het mysterie van Wenen. De creatieve zelfvernietiging van een vermolmd keizerrijk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Weemoedt, L. (1998). Dijenkletser doet Alpengletscher. In: L. Weemoedt, *Van harte beterschap* (p. 113). Amsterdam: Pandora.
- Zuiderent, A. (2009). Het klad van een recensie. Over *De jagers in de sneeuw* (1986) van Erik Spinoy. In D. De Geest, M. Van Vaeck & P. Couttenier (red.), *Ergens beginnen*. *Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat* (pp. 178-186). Leuven: Peeters.

VER WEG DICHT BIJ HUIS

Dwalen in Praag

Albert Gielen

(Univerzita Karlova, Praag)

ABSTRACT

This chapter focuses on the comparison of Jacques Hamelink's poetry in *Boheems glas* (*Bohemian Glass*) and two poems by H. H. ter Balkt: 'De metro van Praag' ('The Prague Metro') and 'De lucht boven Praag in oktober of *Het gezelschap in Esplanade*' ('The sky above Prague in October, or *The Company in Esplanade*'). The poems are similar in being inspired by the Czech Republic, yet they differ in being linked to different historical moments and in the poets' different handling of the Czech motif. Hamelink's range is more comprehensive as he alludes to multiple facets of Czech history and typical geographical features, and also has an eye for the small suffering, for example during communism and shortly after the Velvet Revolution. Hamelink also delves into Christian metaphysics and evokes classical mythology, which he intertwines with the Bohemian cultural references. Ter Balkt descends via the Prague underground into the mythological Styx. He employs powerful images which thematise contemporary Czech realities, with references to the communist past less pronounced than in Hamelink. Hamelink's and Ter Balkt's Czech travel poems offer also an insight into their respective poetics and concepts of poetry. The analysis of the two poet's texts will establish whether Prague and Bohemia are used as a background, an inspiration or a pretext to address universal themes.



De magie van Praag is aan de hand van vele dichters en schrijvers uitvoerig beschreven in *Magisch Praag* van Angelo Maria Ripellino, die in het voetspoor van André Breton Praag als de magische hoofdstad van Europa beschouwt (Ripellino, 1994, p. 12). In *Magisch Praag* voert Ripellino onder andere dichters van Tsjechische bodem op zoals R.M. Rilke en Vitězslav Nezval, maar ook buitenlandse dichters zoals Guillaume Apollinaire en Marina Tsvetajeva. Nederlandstalige dichters worden in zijn overzicht echter niet vermeld. In het navolgende komen twee dichters

aan bod die in verschillende fases van de recente geschiedenis Praag dan wel Tsjechië hebben bezocht. De bundel *Boheems glas* (1995) van Jacques Hamelink staat centraal in mijn betoog, een bundel die tot stand kwam kort na de val van het communisme in 1989. Daarnaast besteed ik ook aandacht aan de gedichten ‘De metro van Praag’ en ‘De lucht boven Praag in oktober of *Het gezelschap in Esplanade*’ van H.H. ter Balkt, waarin het Praag van voor 1989 aanwezig is. Met mijn keuze voor Hamelink en Ter Balkt zijn twee fases van de recente Tsjechische geschiedenis vertegenwoordigd. Ter Balkt bezocht Praag vóór 1989 en Hamelink begin jaren negentig. Met betrekking tot de twee fases is het de vraag hoe de dichters de stad en het land van voor de val van het communisme en daarna waarnemen. Kijken de betreffende dichters als toeristen of fungeert deze regio als een soort decor, een inspiratiebron of een aanleiding om andere onderwerpen aan te snijden? Daarnaast zal ik aandacht besteden aan de kwestie in hoeverre de gedichten ook toegankelijk zijn voor lezers die met Praag of Tsjechië minder vertrouwd zijn. Ik probeer hier een antwoord op te geven door de geografische, historische en culturele achtergronden van hun teksten te onderzoeken. Door de twee dichters, die vaak in één adem worden genoemd, aan een diepgaande analyse te onderwerpen valt vast te stellen welke rol Praag of Tsjechië in hun gedichten speelt.

Hamelink, *Boheems glas*

De dichter Jacques Hamelink (1939) heeft met *Boheems glas* (1995) een bundel gepubliceerd waarin Bohemen, het westelijk deel van Tsjechië, een belangrijke rol speelt, zoals al duidelijk uit de titel blijkt. De allusieve poëzie van Hamelink is het werk van een encyclopedisch dichter, iemand die graag gebruik maakt van vreemde woorden, realia, weetjes uit de geschiedenis en de cultuur. Dat resulteert in vervreemding naar de lezer toe, nog in de hand gewerkt door een maniëristische stijl. Ron Elshout schrijft daarover: ‘In *Boheems glas* doet Hamelink een tamelijk groot beroep op culturele kennis met betrekking tot Tsjechië die ik althans niet zomaar bezat’ (Elshout, 1997, p. 357). Hier rijst dus een probleem, omdat enige kennis wel is aan te bevelen, gezien de opmerking van Gabriëls: ‘Hamelink kan niet gewoon zeggen wat hij wil zeggen: alles moet via verwijzingen, met veel adjectieven, neologismen en een strak opgelegde structuur’ (Gabriëls in De Coux, 2012, p. 79).

Hamelink geeft met de titel *Boheems glas* weliswaar een expliciete hint naar de lezer – lang niet iedereen is vertrouwd met het Boheemse landschap en nog minder met de cultuur aldaar, ook al geniet het glas misschien een zekere bekendheid in veel Nederlandse huishoudens –, maar tegelijk blijft het merkwaardig dat Hamelink juist voor Bohemen kiest. Bohemen is minder bekend dan Toscane, de Provence of de Highlands, maar dat biedt voor hem als dichter mogelijkheden om

buiten de platgetreden paden te treden. Zeker een paar jaar na de val van de Muur (1989) raakt het eens zo aan de Sovjetunie volgzame land ontsloten (Renner, 1988, p. 37, p. 180). Het presidentschap van toneelschrijver en dissident Václav Havel (1936-2011) spreekt tot de verbeelding, en Tsjechië wordt al snel een bereikbaar reisdoel voor menig toerist. Als bezieler van de Fluwelen Revolutie genoot Havel in het Westen en zeker in Nederland al eerder bekendheid dankzij zijn toneelstukken (bijvoorbeeld *Zahradní slavnost*, 1963, en *Het Tuinfeest*, 1963/2009), maar vooral door de Erasmusprijs (1986) die hem werd toegekend (Erasmusprijs z.j.). Dat Havel als auteur en dissident een vreedzame en met behulp van theatermensen succesvolle opstand tegen de almachtige Sovjets kon leiden en vervolgens president werd, toonde aan dat in Centraal-Europa de verbeelding aan de macht was gekomen (Garton Ash, 1993, p. 129). Afgezien van deze politieke en maatschappelijke ontwikkelingen is er ook een meer persoonlijke factor voor Hamelink om Bohemen de poëzie binnen te loodsen: de dichter is getrouwd met een Tsjechische, genaamd Svatava Aubrechtová (Gerbrandy, 2011, p. 41) met als diminutief Svatoesjka. Zijn interesse voor haar land en cultuur resulteerde onder andere in de bundel *Boheems glas* (De Coux, 2012, p. 66). Evengoed is niet de gehele bundel aan haar opgedragen, het gaat slechts om vier gedichten in reeks 8 die opvallend genoeg nauwelijks een band met Bohemen hebben.

De keuze om Bohemen als verwijzing of bron te gebruiken met betrekking tot het wereldnieuws (de Wende van 1989) en de eerste jaren daarna is overigens niet zo verwonderlijk en al evenmin uniek. Zo verwijst Hamelink, naast gecanoniseerde Nederlandstalige dichters (Maerlant, Hadewych, Guido Gezelle en Herman Gorter), ook naar Li Shang-yin, Abu Firas, en daarnaast zijn er talrijke cultuurhistorische verwijzingen naar klassieken zoals de Bijbel en de Griekse mythologie of naar uiteenlopende encyclopedische bronnen. De persoonlijke ervaringen waaruit geput wordt vallen vaak moeilijker te traceren; Gerbrandy constateert bijvoorbeeld dat de wending ‘de nar van Bránik’ een raadselachtige herkomst heeft (2011, p. 190), maar daarop kom ik nog terug.

Boheems glas bestaat uit twee delen die elk zes reeksen tellen. Voor deze bijdrage is het eerste deel van belang, omdat daarin Bohemen een belangrijke rol speelt. Het tweede gedeelte kenmerkt zich door referenties aan de klassieke oudheid. De titel *Boheems glas* verwijst naar een definitie van de poëzie die in de bundel te vinden is, meent De Coux (2012, p. 174). Het glas op zich trekt de aandacht, net als de taal van de poëzie. Glas is doorzichtig en breekbaar, en het Boheemse glas heeft een lange geschiedenis en wordt specifiek bewonderd om zijn hoge kwaliteit, het vakmanschap, de schoonheid en de innovatieve ontwerpen. Daarnaast zijn er in de bundel nog talrijke andere verwijzingen naar Bohemen. In ‘Nox mystica’, het eerste gedicht van de bundel, wordt Bohemen het ‘berghartmidden’ genoemd:

Nox mystica

Aldus weerstonden de eedgenoten
in de arena iedere stoot. Harpoenen
van de hoge zee het noorden en westen,
de Johannesvuurdansers ten oosten,
het zuiden een felle mystieke ruitery
en in het berghartmidden die van
de Auca, Bohemen en Moravië aan
gevoerd door een ganzenhoedster. (Hamelink, 1995, p. 7)

De aanduiding 'berghartmidden' is geografisch in overeenstemming met de werkelijkheid, omdat het land omkranst wordt door bergketens. Dat in het woord 'hart' en 'midden' gebruikt worden, heeft alles te maken met het gegeven dat de bergen van Tsjechië tot het middelgebergte behoren. Het gedicht is een programmatische aanwijzing voor de bundel waarin liefde en het betoverende en sprookjesachtige landschap van Bohemen een belangrijke rol spelen. Hier is sprake van een geïdealiseerd Bohemen.

In het gedicht 'Kaarshouder' wordt naar de dichter Vladimír Holan (1905-1980) verwezen:

Kaarshouder

Achter de warse hoofse sterkte
van de jou aangehangen
Poeta, Holan, eerstaangeduid
deze november-bladmiddag, verberg
je de jouwe maar en een vlucht
ontroerendmooi gemaakte en mooi
beschilderde zingvogeltjes van
de concertante zomeraarde strijkt
uit je handen neer op het witte

Berbertapijt van je huis
in de Jeseníky aan de rand
van Amsterdam, het vierde
jaar van de apotheose van
je vreemdelingschap het jaar
dat mijn knieling begint
ook, de kaarsvlam nu van

je doorschienen vingers voor
het leven roerloos zijnd. (Hamelink, 1995, p. 8)

De vermelding van Holan duidt op dichtertelijke verwantschap, omdat het werk van de Praagse dichter intellectueel veeleisend is vanwege de reflectieve en meditatieve poëzie, waarbij intertekstualiteit een grote rol speelt (Janoušek, 2007, pp. 218-219). Behalve die verwantschap verwijst Hamelink naar een ander interessant element: Holan heeft in de naoorlogse jaren, toen de communisten aan de macht kwamen, geweigerd zich loyaal aan de nieuwe machthebbers te verklaren (Janoušek, 2007, p. 45, p. 60).

De zij uit het gedicht heeft in haar huis aan de rand van Amsterdam een Berbertapijt dat afkomstig is uit haar huis in Jeseníky, of haar huis in Amsterdam is als haar huis in de Jeseníky. Dit is het gebied in Noord-Moravië, grenzend aan Polen. Het ik raakt in het vierde jaar van haar verblijf in Nederland verliefd op haar ('mijn knieling'), wat volgens het titelloze gedicht dat begint met 'Ons herfstschijnhuwelijk spra / ken', in een huwelijk resulteert (p. 12). In het gedicht 'Grand soir postmoderne – Svátak en belaching' gaat het om een feest, in het Tsjechisch 'svátak' genoemd:

Grand soir postmoderne – Svátak en belaching

Kindeke Sneeuw met de lansvaan
vóór de twaalf halfachterlijken uit
de achterste nacht geveegd hebbend kwam
een Fantômas met een proletenpet op met
gebalde apepoot de massa's het zonsopgangs
vermiljoen van hun eigen bloed inleiden.

En terwijl de donker oranje-en-vuurkleurige
leeuwpaarden van de Mato Grosso bij valavond
uit lust de hals van het hartebeest aangrepen
ging hij onder een kijkstolp
in een geur van verrottenis
liggen over de hele wereld. (Hamelink, 1995, p. 19)

Met als houvast dat het volgens de titel een postmodernistische avond betreft, wordt hier een Kindeke Sneeuw opgevoerd, dat ik opvat als het kind uit de besneeuwde regio van Jeseníky, maar waarbij de associatie met het kindeke Jezus niet uit het oog verloren mag worden. In de tweede strofe wordt verwezen naar Mato Grosso, een deelstaat in Brazilië. De ruimte wordt hierdoor vergroot. Het

gedicht lijkt daardoor weinig met Bohemen te maken te hebben, terwijl het woord ‘Svaták’ uit de titel daar wel naar verwijst. Een verklaring kan zijn dat het hier een huwelijksreis betreft; in dat geval krijgen het cursieve ‘*uit lust*’ en ‘hartebeest’ extra betekenis.

Ook in het gedicht ‘(Olšany)’ worden de grote geschiedenis en de individuele geschiedenis in verband gebracht:

(Olšany)

Rabbi Lew’s graf trekke
rugzaktouristen met steentjes
tot zich, aan dat van Kafka ont-
breke niet de bloem. Kome ook

haar sneeuwnijging voor de
ziel van de onnozel geweest
neef Lubor, voor zijn nu
oogonnavolgbare altitude. (Hamelink, 1995, p. 22)

Het kerkhof Olšany is in de elfde eeuw ontstaan maar zijn huidige vorm heeft het aan het einde van de negentiende eeuw gekregen. Het ligt in de nabijheid van de voormalige koninklijke wijngaarden (Královské Vinohrady), die in die tijd de bebouwde rand van Praag vormden. Het gedicht begint echter met de van oorsprong uit Poznań afkomstige Rabbi Jehoeda ben Betsalel Lew of Löw (1512-1609), die begraven ligt op het Oude Joodse kerkhof in het centrum. Dat kerkhof is een belangrijke toeristische trekpleister en zeker de ontroerendste. Op de grafstenen leggen bezoekers steentjes en briefjes met wensen. Franz Kafka ligt tegenover metro-ingang Želivského, op het Nieuwe Joodse kerkhof, een deel van het kerkhof Olšany. Daaraan wordt toegevoegd dat de zij niigt om de ziel van de overleden neef Lubor in de trant van Rabbi Lew en Franz Kafka te eren, want ook neef Lubor vertoeft op de niet zichtbare, ‘oogonnavolgbare altitude’. De rijke Praagse Joodse geschiedenis wordt zo in verband gebracht met de persoonlijke geschiedenis van nabestaande van neef Lubor. De eeuwenlange nagedachtenis aan de rabbi en de wijze waarop de beide Joden worden herdacht, wordt ook voor de anonieme Lubor gewenst.

De omwenteling in 1989 speelt een rol in het gedicht ‘[Met haar sneeuwkindgelovige]’ (Hamelink, 1995, p. 20). Ook hier is er weer een referentie aan sneeuw en kind. Verteld wordt hoe ‘pani’ (mevrouw) Šebková samen met het ‘sneeuwkind’ na ruim ‘veertig jaar geestdoding’ naar het naar een heilige-koning genoemde plein gaat. Een koning die heilig is, komt echter in de uitgebreide Tsjechische konink-

lijke stamboom niet voor. Mogelijke kandidaten, zoals Karel IV of Jiří z Poděbrad, waren wel koning maar niet heilig, en omgekeerd was de enige echte heilige, Wenceslaus de Heilige (907-935), hertog maar geen koning. In elk geval gaat Šebková samen met het 'sneeuwkind' naar dat plein nadat ze ruim veertig jaar in het communistische systeem geleefd hebben. Daar worden ze overspoeld door de kinderen van de oude machthebbers die een lijkkleur hebben die de beide dames aangrijpt. Het gedicht geeft aan dat er historische veranderingen plaatsvinden, waarbij de realiteit evenwel niet altijd even betrouwbaar is, zoals woorden als 'rode poppendokter' en de niet bestaande 'heilige-koning' aangeven.

'[Het Socialisme bouwt men niet op]' is daarentegen een schrijnende overlevering uit de periode van het communisme:

Het Socialisme bouwt men niet op
 kraaltjes. De kinderen van Bohemië
 raaptten stilaan allerwegen vertrapt
 rose en groen vaatgruis op, oogglas

 uit vaasscherven na elke plasregen
 de zevenkleur-poort gebaseerd op een
 volgende wereld, de regenboogstuiter
 die geen van jullie ooit had zeg je? (Hamelink, 1995, p. 28)

Bohemen wordt in dit gedicht 'Bohemië' genoemd en dankzij het trema lijkt het ook over het contemporaine Tsjechië te gaan. Het gaat erom dat het socialisme niet op kraaltjes werd gebouwd, iets dat doet denken aan de ruilhandel in het verleden waar westerlingen waardeloze spullen met Afrikanen ruilden voor goud, edelstenen of kruiden. Dat is niet het geval in 'Bohemië', waar de kinderen overal vertrapt gekleurd serviesglas oprapen. Woorden als 'zevenkleur-poort' en 'regenboogstuiter' brengen associaties teweeg met de regenboog, die na de Zondvloed door God in de wolken geplaatst werd als teken van zijn verbond met de mens (Hall, 1993, p. 293). Maar zelfs een stuiter, een glazen knikker, toch ook een variant van Boheems glas, heeft nooit iemand in bezit gehad. De herhalende mededeling in de vorm van een vraag versterkt het karakter van een vertelling of herinnering. De aanduiding 'Bohemië' en het gedicht zelf duiden mogelijk op twee zaken. De eerste is dat de gevolgen van het communistische bewind van voor 1989 zo ingrijpend waren dat ze na de naamsverandering per 1 januari 1993 van Tsjecho-Slowakije in Tsjechië nog steeds voelbaar zijn. De tweede is dat de politieke en economische omwenteling die na het einde van het communistische bewind en de terugkeer naar een democratisch en kapitalistisch stelsel dat tijdens het president-

schap (1989-2003) van Havel ingezet is, nauwelijks het welzijn van een groot deel van de bevolking verhoogd heeft.

In het uit drie kwatrijnen bestaande gedicht 'Volksbarok-antiek' (p. 29) vertelt een dichterlijk ik dat, als hij een kroon had, hij voor een u een roos zou schieten, waarschijnlijk zoals dat op kermissen gedaan kan worden:

Volksbarok-antiek

Had ik een kroon ik
schoot een roos voor u neer
juf, defileerde kermislang
de ridderschap van Sbreč

Dulcinea bukt, implanteert
alle houtegesteelte, een school
kunstklaprozen, in haar wintertuin
ter verluchting van de deksneeuw

over Bohemen, Barokengelen
in machteloosheden Gods
de bare geste, het bloed-ethos
overhoudend om aan te hangen. (Hamelink, 1995, p. 29)

De 'kroon' en de 'roos' uit het gedicht roepen associaties op met de doornenkroon van Jezus. In de tweede strofe bukt ene Dulcinea zich om de klaprozen in de sneeuw te zetten, waaruit op te maken valt dat de u uit de eerste strofe Dulcinea betreft. Zij luistert met de 'kunstklaprozen' haar wintertuin op. Dulcinea kennen we ook als de denkbeeldige beminde van Don Quichot uit de roman van Cervantes. De 'deksneeuw' die Dulcinea hier met 'kunstklaprozen' opluistert, is de deksneeuw boven Bohemen, zo blijkt uit de derde strofe. Boven Bohemen bevinden zich ook 'Barokengelen' waarin putto te herkennen zijn (Van Laarhoven, 1997, p. 336), die vooral op veel altaarstukken uit de barok te zien zijn. De machteloosheid van God en de 'bare geste', het tastbare gebaar, gecombineerd met de aanduiding 'het bloed-ethos' en 'om aan te hangen', dit alles tezamen lijkt te duiden op het kruis of de kruisiging. Zo zijn de kroon en de rozen uit de eerste strofe beter te duiden. De roos is mogelijk verbonden met Maria, omdat zij vrij van zonde is (Hall, 1993, p. 299). In dit gedicht worden op die manier diverse motieven uit de wereldliteratuur en de Bijbel verweven met Boheemse karakteristieken, zoals de barok. Door het allusieve karakter van het gedicht gaat het om het christelijk volksgeloof dat metafysisch van karakter is, met daarbij een mengeling van feit en fictie.

In het glooiende landschap in Zuid-Bohemen liggen de twee gehuchten Nový en Starý Bozděchov die in het gedicht '[Het motregent over Bozděchov]' vermeld worden:

roemloze dag: 6.VIII.1990

Het motregent over Bozděchov,
over het ongewitkalkt wegkapelletje
zonder heilige pop, over Starý
en Nový Bozděchov afhangelings
aan de stronthoop gelegerd van zo'n
tenhemelstinkend kollektief koehof.

Vrijdagen, tranen van de Maagd
in de berm, over moederasem, de
uitgestorven Zastávka. Over het
salpeterurinoir van het enige café,
waar de schelle komediant, hoed op –
'Schauen Sie: *das* ist Kommunismus' –
de gekrenkte gerechtigheid uithangt. (Hamelink 1995, p. 30)

In beide gehuchten motregent het op 6 augustus 1990, zo blijkt uit de datering rechts boven het gedicht. De sfeer wordt die dag bepaald door een kapelletje waarvan de kalk afgebladderd is en waar het heiligenbeeld uit verdwenen is. De landbouwactiviteiten stemmen evenmin vrolijk, omdat de door de communisten opgerichte collectieve boerderijen vooral stank produceren. In de zandwegen wordt niet langer geïnvesteerd. De tweede strofe herhaalt de motregen, maar ditmaal in de vorm van de tranen van Maria, die over de beide gehuchten worden geplengd. De bushalte, in het gedicht aangeduid met de Tsjechische betiteling 'Zastávka', stemt evenmin optimistisch, omdat niemand er meer in- of uitstapt. Het gebruik van het Tsjechische woord werkt vervreemdend en lijkt de uitgestorvenheid te versterken. De tranen van Maria druppelen ook over het toilet waar de komediant als een hofnar de woorden zingt: kijk, dat is communisme – in het Duits om waarschijnlijk door de sprekende figuur, de toerist, begrepen te worden. Dat blijkt een vergeefse poging want de afstand van de sprekende instantie tot de waargenomen werkelijkheid wordt duidelijk uit de woorden 'heilige pop' als verwijzing naar het heiligenbeeld en uit de karakterisering van de plaatselijke bewoner als 'komediant' die 'de gekrenkte gerechtigheid uithangt'. De afstand wordt in de hand gewerkt door de voor *Boheems glas* karakteristieke, volgens T'Sjoen, 'meanderende beweging tussen *high* en *low style*' (1996, p. 27), hier onder andere vertegenwoordigd door 'tranen

van de Maagd / [...] Over het salpeterurinoir'. De opgevoerde 'schelle komediant' wijst op de gevolgen van ongeveer veertig jaar communisme. Na de omwenteling in 1989 is die wereld niet op slag verdwenen.

Na Srbeč, Nový en Starý Bozděchov wordt Včelnička opgevoerd in het volgende gedicht:

Kelk van Včelnička

Aan Jaroslav Laňka

Die granaat uit cadmiumsulfide maken
op het vuurwerkpodium te Včelnička op
wel geëquilibreerde pijpestelen hun rakelingsse
toverbellen volspelend roeren elkaars creatie
nooit. Model plus module van de cosmos
volgens een hof-ptolemeëer van de Roi
Mage en bohémien Rudolf II. En op

de grof 20^e-eeuwse betonvloer draagt
een kwijlebabbe in grote mouwschort
vóór zich in roestige bek van een
haardtang het holschapene naar het schap
een tweede voert het af naar de slijperij
per lorrie en een derde, Amarillis, geeft
de finesse die het bloed licht kneust. (Hamelink, 1995, p. 32)

Het gehucht Včelnička is de plaats van handeling en ligt in de regio Vysocína, in het zuidoosten van het land. Dat niet alleen de plaats van handeling Tsjechisch is, maar ook de inhoud komt door de verwijzing naar Rudolf II, die als Roi Mage en als bohémien opgevoerd wordt. Hij is Roi Mage omdat hij als alchemist op zoek was naar de steen der wijzen en bohémien omdat hij inwoner was van Bohemen en wellicht ook vanwege zijn onconventionele levenshouding. De in het gedicht vermelde 'hof-ptolemeëer' duidt op de astronomie, waarin keizer Rudolf II eveneens geïnteresseerd was. In het dorp Včelnička bevindt zich een glasblazerij. Het gedicht thematiseert het blazen van glas, die door de verwijzingen naar 'Roi Mage' tot een magische handeling verheven wordt. Yves T'Sjoen meende in dit gedicht de verklaring voor de titel van de bundel *Boheems glas* te herkennen (1996, p. 27). Terecht brengt hij de magie die met het ontstaan van glazen voorwerpen verbonden is, in samenhang met de magie van de poëzie. Zo zijn de regels 'hun rakelingsse / toverbellen volspelend roeren elkaars creatie / nooit' poëticaal te lezen en wat meer is, ze bevatten het poëtisch programma van Hamelink bij wie '[d]e ontwrichte syntaxis,

die de lezer van de archetypische mededelende constructie subject-verbum finitum afleidt, en de in woord en beeld uitdijende mijmering [...] een solide, verklarende semantische kern in deze verzen [verduisteren]' (T'Stjoen 1996, p. 27). De vorm van de poëzie is (geen makkelijke) schoonheid op zich waarin de kern – de boodschap, de inhoud – verborgen ligt.

In reeks 7 speelt Jan Žižka een belangrijke rol. Zijn hele naam luidt: Jan Žižka z Trocnova a Kalicha, geboren rond 1360 in Trocnov en op 11 oktober 1424 overleden in Přebyslav. Zijn roem dankt hij aan zijn tactische vernuft als aanvoerder van het hussietenleger, onder andere tijdens de slag van Kutná Hora (1421). In die slag overwon hij het leger van het Heilige Roomse Rijk en van Hongarije. Behalve een strijd van de reformatiegezinde volgers van Jan Hus (1369-1415) betrof het ook een strijd voor meer autonomie en voor de acceptatie van de Tsjechische taal ten opzichte van het Duits (Gorys, 1991, pp. 168-169). In het gedicht 'Achter de Melkweg lachten ze' (Hamelink, 1995, p. 36) staat bijvoorbeeld te lezen: 'Maak je geen zorgen om de ziel van / het veldhoen Jan Žižka van de Kalich'. 'Veldhoen' verwijst naar Žižka's langdurige verblijven in de velden voor de veldslagen, maar wellicht ook naar de vernieuwing die hij aanbracht om de artillerie niet alleen voor de bestorming van steden en burchten te gebruiken, maar ook in het veld. De slachtoffers die hij tijdens de veldslagen maakte waren katholieken, vandaar de woorden 'papen' en 'Leviet'. De verwijzingen zijn hier tamelijk duidelijk, wat niet altijd het geval is. In het gedicht 'Hofstede (fundering)' is er bijvoorbeeld sprake van het niet nader gespecificeerd sparrenbos bij Trocnov:

Hofstede (fundering)

Hard kamt de wind door het sparrebos
 bij Trocnov; vaagt denkbeeldwee over
 de loze gedenkwei, de kolossus die
 op de arm een levend berkeboompje
 heeft. En verwijder je voort

binnen dit hinkelvierkant wies
 de vastbeslotene op de witte hengst,
 wagenoverste van de onoverkomelijke
 veldgemeenten in hun storm tegen
 alle beeld, de helle blinde op. (Hamelink, 1995, p. 37)

Trocnov is een gehucht in de buurt van České Budějovice en de geboorteplaats van Žižka. Het woord 'fundering' verwijst naar zijn geboortegrond en herkomst, maar ook naar de nog aanwezige fundering van het geboortehuis van de veldheer. De

‘hofstede’ uit de titel verwijst eveneens naar de boerderij, waarvan tegenwoordig alleen de fundering is overgebleven. Het sparrenbos grenst aan een grasveld, ‘gedenkwei’ geheten omdat daar een gigantisch standbeeld van Žižka staat. Žižka wordt in het gedicht ‘de vastbeslotene op de witte hengst’ en ‘de helle blinde’ genoemd. Wat het laatste betreft is Žižka herkenbaar aan zijn ooglapje omdat hij aan één oog blind was. Zonder deze kennis is het voor de lezer haast onmogelijk om de indirecte verwijzingen naar Žižka te herkennen. Uit dit gedicht blijkt het uitermate allusieve karakter van Hamelinks poëzie, waarbij ook de Boheemse geschiedenis een rol speelt.

De reeks ‘Maqom van de misologos’ bestaat uit vier gedichten, waarvan het eerste een expliciete relatie met Bohemen heeft. Het heet ‘Steenhoop van Špitálské pole’ (p. 63), en ook dit gedicht betreft Jan Žižka, blijkens de opdracht, ‘*Gedenkteken van Jan Žižka, nooit overwonnen aanvoerder*’:

Omdat enigen hunner
 enigen zijner kinderen
 onder wie aangegorden uit
 Tábor in de vorige campagne
 van de roof genomen hadden
 dicteer hij die klinkende
 oproep en verdeemoedigde zich

te dier plaatse met het volk
 en ze vernieuwden hun verbond
 en wierpen een veldstenhoop op
 tot een gedachtenis en hij stond
 hard terzijde zeggend dat het even
 min zou standhouden als de eerdere
 en nam op zich alle nieuwe oorlogen. (Hamelink, 1995, p. 63)

‘Pole’ is Tsjechisch voor veld en ‘Špitál’ wijst op een hospitaal. Het Praagse ziekenhuis is in barokstijl gebouwd in de jaren 1731-1737. ‘Špitálské pole’ is goed te lokaliseren, omdat op het veld het dorp Karlín gesticht werd, dat in 1922 deel ging uitmaken van Groot-Praag en een voorstad werd. Špitálské pole grensde aan de heuvel Vítkov en was voor de hussieten onder leiding van Jan Žižka van belang om van daaruit de aanval op de vestigingsmuren van Praag te openen. Voor de slag om de heuvel Vítkov op 14 juli 1420 bedacht Žižka als strategie een verrassingsaanval bij de rivier Vltava (Moldau). Om zijn bravoure en strategisch vernuft te eren werd de Vítkov-heuvel een tijdlang naar hem genoemd, Žižkov, evenals de latere wijk, maar dan permanent. Dit alles heeft ertoe geleid dat op de heuvel in de jaren 1929-1933

het gigantische ‘Nationale monument op Vítkov’ gebouwd is (Gielen, 2009, p. 79). Het was al tijdens de Tweede Wereldoorlog klaar maar werd pas op 14 juli 1950 onthuld. Het ruitersstandbeeld beeldt de eenogige Jan Žižka uit. Het in het gedicht genoemde gedenkteken kan niets anders zijn dan dit ‘Nationale monument op Vítkov’. Afgezien van al deze achtergrondinformatie gaat het vers ook over vergankelijkheid, omdat Žižka zich uitlaat over de ‘veldsteenhoop’ die ‘even / min zou standhouden als het eerdere’. In een andere vorm heeft het dat wel gedaan, zo blijkt uit het enorme ruitersstandbeeld dat over Praag uitkijkt.

Hamelink, ‘Doorgaande configuraties’

In Hamelinks bundel *Zilverzonnige en onneembare maan* (2001) staat het lange gedicht ‘Doorgaande configuraties’, waarvan het slot als volgt luidt:

Zwarte kunst overtuft had het dadig mensvee. De planeetplasmassa
gaapte me na toen ik klom met de clown mee boven het dauwig woud uit

door een boerenluik het hoofd met kijkglas stak, de oermelkkarning,
het kind Aldebaran, macrofagen en astrocyten gadesloeg van vlakbij

de nar van Braník met de doorslaande stem schreiend me aan dat hohei-ho
stalin plus hitler vulles was op de vortex. ‘Zie je achter de ark aan

zwellen de Eenhoorn? Og op het dag staan?’ Van de ladder gebezemd tegen
het gretig erf plukte ik vonken van me af en gooide ze weg tot ik op was.
(Hamelink, 2001, p. 23)

Evenals andere recensenten en lezers van Hamelink struikelt ook Piet Gerbrandy in zijn studie *De gong en de rookberg* (2011) over de betekenis van ‘de nar van Braník’; hij tracht de oplossing te vinden in de aanname dat de spreker ‘tijdens een vakantie in voormalig Joegoslavië samen met de dorpsgek naar de sterren heeft gekeken’ (Gerbrandy, 2011, p. 25). In deze strofe zijn echter verscheidene verwijzingen naar Tsjechië en de Tsjechische geschiedenis te vinden en op basis daarvan kom ik tot een andere aanname. De zwarte kunst uit het hier geciteerde fragment heeft alles te maken met de alchemie die aan het hof van de Habsburgse Keizer Rudolf II zeer populair was en waar ook sterrenkunde een belangrijke rol speelde, gezien de aanwezigheid van astronoom Tycho Brahe (1546-1601) in Praag. De naam Aldebaran duidt op de ster in het sterrenbeeld Stier en wordt als een ‘rode reus’ aangeduid. In de clown aan het begin van het fragment (‘clown’ genoemd vanwege de alliteratie met ‘klom’) zie ik al de nar die later ter sprake komt. Hij

blijkt de nar uit Braník te zijn. Braník is niet noodzakelijk aan Joegoslavië te koppelen, omdat het een wijk in Praag is, gelegen aan de zuidkant van de stad. Begin jaren negentig, de periode waarin Hamelink dit deel van de stad bezocht kan hebben, was het tevens het eindpunt van de tramroute. De vortex waarvan in het gedicht sprake is, is een ander woord voor wervel, ofwel een draaiende beweging in een fluïdum.¹ Dat kunnen gassen, vloeistoffen of plasma's zijn, maar omdat eerder in het gedicht het woord 'planeetplasmassa' gebruikt wordt, valt meteen aan astronomie te denken.² Daarnaast verwijst overigens ook 'de Eenhoorn', een sterrenbeeld dat als eerste door de Pool Johannes Hevelius (1611-1687) in zijn atlas (1690) is opgenomen.³ De periode waarin Hevelius aan zijn atlas werkt komt weliswaar historisch niet overeen met de keizerlijke regeerperiode (1576-1608) van Rudolf II, maar dat is in overeenstemming met Hamelinks opvatting 'dat verschillende tijden soms samenkomen' (De Coux, 2012, p. 136): 'Er is niet één tijd. Er zijn vele tijden, simultaan, als draden in een touw' (Hamelink in De Coux, 2012, p. 136). Dan wordt het ik van de ladder geveegd, neerkomend op 'het gretig erf' wat te maken heeft met de zwaartekracht. De vonken die hij van zich af moet plukken, kunnen het gevolg van zijn val zijn, maar evengoed kunnen ze verwijzen naar de sterrenhemel. Door Braník te zien als een deel van Praag krijgt het gedicht een coherente betekenis en kan het astronomisch geduid worden. De voor Gerbrandy 'raadselachtig[e] herkomst van de "de nar van Braník"' (Gerbrandy, 2011, p. 190) is dus de Praagse woonwijk Braník. In de poëzie van Hamelink is blijkbaar een schat van culturele verwijzingen te ontdekken. In het geval van zijn Tsjechische reisgedichten kan de kennis van deze regio helderder inzicht in de schoonheid van zijn poëzie verschaffen.

H.H. ter Balkt, 'De metro van Praag'

De poëzie van H.H. Ter Balkt is verwant aan het werk van Jacques Hamelink in de zin dat ook deze dichter vaak met ondoorzichtige associaties speelt en zelfs wordt gekarakteriseerd als 'grillig associërend, nooit verlegen om een verrassend beeld' (Meeuse, 1990, p. 45). Ter Balkt is kortom een dichter in wiens poëzie alles mag en kan: 'Alles is één. Daarom mag blik meedoen en zilver meedoen, de benzinepomp en de vogelschrik, het kruispunt en de zandweg; het stof; het uranium; de snoek, de marskramer en de stad Londen.' (Ter Balkt in Meeuse, 1990, p. 45-46). In het oeuvre van Ter Balkt zijn 'reisgedichten' een vaak voorkomend genre (Van der Vegt, 1986, p. 691). De dichter schreef over uiteenlopende landen als Ierland, Wales, Groenland of Frankrijk en over diverse steden als Archangel, Londen, Vaticaanstad en Rome – om er maar een paar te noemen. In zijn tweede bundel, *Uier van t oosten* (1970), staan gedichten waarin naar verschillende buitenlandse landen wordt ver-

wezen, onder andere ook Tsjechië en Praag (de reeks 't Oosten'). In de bundel *Verkeerde raadhuizen* staan drie reeksen die eveneens naar diverse steden verwijzen: Praag, Wenen en Helsinki. De eerste reeks, 'Praag', bevat tien gedichten waarvan ik er hier twee wil bespreken: 'De metro van Praag' en 'De lucht boven Praag in oktober of *Het gezelschap in Esplanade*'. De gedichten werden al eerder in *De Revisor* (1983) gepubliceerd. Ze zijn weliswaar voor 1989 tot stand gekomen – en vallen dus strikt genomen buiten het bestek van deze bundel –, maar het loont toch de moeite om ze naast de Tsjechische reisgedichten van Hamelink te leggen.

De metro van Praag

Uit de meteoren gevlogen
naar de stenzaal onder de aarde
Digitale sekonden klapperen om en om

Papaverdozen in reliëf, afdrukken van hagel-
stenen in de eendimensionale manganen
korenvelden van de wanden

Hé, lanterfanter op de roltrappen!
Je vliegt als een stukje steen van een steen
de dampkring binnen onder de aarde

Hoe nieuw is deze Styx,
rivier van aluminium en elektriciteit
– Een trein die op een rivier en een zeis lijkt!

Helder en schoon alsof de maan
ondergronds schijnt, wolkt metalig stuifmeel op
als de wagons aanvliegen over de rails

Er schuilt liefde in het koper,
science fiction in 't chroom en 't koper –
in dit Theatrum Metallicum
achter zijn bleek voetlicht

Op de oever van meteorsteen
bladert de Hellehond je om en om
– de gedachten bevochtigend
met een botte kwikzilveren vinger (Ter Balkt, 1986, p. 21)

Afgezien van de titel blijkt de verwijzing naar de Praagse metro niet direct uit het gedicht omdat de beschrijving om het even welke metro kan betreffen. Door de

aanduiding ‘stenenzaal’ blijkt evenwel dat de betreffende metro sterk afwijkt van bijvoorbeeld de Nederlandse, die door de drassige bodem gaat; de Praagse metro is immers in de rotsbodem uitgehakt en uitgeboord. Door de rotsbodem met meteoren te vergelijken wordt de ondergrondse ruimte verruimd door het heelal erbij te betrekken. Dankzij de aanwezigheid van de digitale klok in het metrostation worden tijd en ruimte aan elkaar gekoppeld, waardoor een gevoel van ruimtetijd wordt opgeroepen. Praag verschijnt er als een ‘unheimliche’ ruimte waar de lineariteit van de tijd doorbroken is en de verwijzingen naar de realiteit vervreemd worden.

Vanaf de tweede strofe komt het karakteristieke van de Praagse metro aan de orde. Zo zijn de genoemde ‘papaverdozen in reliëf’ de keramische tegels die de wanden van de vestibule bekleden en die inderdaad reliëf bezitten en een bloemmotief hebben. De ‘afdrukken van hagel-/ stenen in de eendimensionale manganen / korenvelden van de wanden’ slaan dan weer op de metalen vierkante platen met een hol oppervlak. Mangaan wordt hier genoemd vanwege de kleur en de glasachtige laag op de platen, waarvan de gele kleur doet denken aan korenvelden. De gele kleur van het koren komt terug in de ontwerpen van de metrostations van voor 1989 en die deel uitmaken van metrolijn B, op bewegwijzeringborden aangegeven als gele lijn. De derde strofe grijpt terug op de eerste door opnieuw te refereren aan de verplaatsing naar het ondergrondse, die met een hogere snelheid gepaard gaat dan wat de lanterfanter op de roltrappen weet te bereiken. Hier wordt de ‘je’ gebruikt die als een steen, afgeleid van de zegswijze ‘vallen als een steen’, maar ook als ‘stukje steen van een steen’, daarmee doelend op een fragment van een meteoriet, de ‘dampkring binnen onder de aarde’ vliegt. Onder de aarde of onder het aardoppervlak zou zich een op de dampkring gelijkende atmosfeer moeten bevinden.

In de vierde strofe wordt daarover uitsluitend gegeven. Het blijkt om een nieuwe Styx te gaan, een rivier van elektriciteit en aluminium die de boven- van de onderwereld scheidt – met andere woorden, een eigentijdse variant van de rivier uit de Griekse mythologie. De trein zelf lijkt op een rivier, maar het blinkende en snel bewegende metalen voertuig wekt bij de sprekende figuur eveneens de associatie op met een zeis. De zeis en de Styx zijn beide met de dood in verband te brengen. De aankomst van de metro wordt in de vijfde strofe beschreven. In de ondergrondse maneschijn wolkt het stuifmeel op als de wagons arriveren. Stuifmeel wordt vervoerd door de wind, waarbij hier de kleur van het gele stuifmeel er zeker toe doet. Het materiaal is dienstbaar aan de mens. Dat blijkt uit de zesde strofe waar ‘science fiction’ uitgevoerd is in chroom en koper; het speculatieve karakter van sciencefiction is immers toekomstgericht. Die toekomstgerichtheid wordt ingeperkt door de verwijzing naar het ‘Theatrum Metallicum’, een benaming van Daniel Georg Morhof (1639-1691) in zijn *Polyhistor sive de auctorum notitia et rerum commentarii*

(Morhof, 1688, p. 62) waarin de stand van de contemporaine wetenschap wordt beschreven. In dit geval worden de metrowagons bedoeld die zich bevinden ‘achter zijn bleek voetlicht’, achter de koplampen dus.

De laatste strofe vergelijkt nog eens de rotsachtige binnenzijde van de aarde met een meteor: ‘Op de oever van meteroorsteen / bladert de Hellehond je om en om’. De hellehond is het metrovoertuig, dat door zijn benaming weinig goeds lijkt te brengen. Het ombladeren verwijst naar het verstrijken van de tijd en uiteindelijk naar de dood. Met begrippen als de zeis, het door de hellehond omgebladerd worden en de verwijzing naar de onderwereld heeft dit gedicht sterk met de dood te maken.

De Praagse metro kent, dankzij het heuvelachtig landschap waarop de stad gebouwd is, metrostations die diep onder het straatniveau liggen. In de jaren tachtig en begin jaren negentig brachten snel draaiende roltrappen de reizigers de diepte in, iets wat voor menig toerist op zich al een attractie was. Het is bijgevolg geen wonder dat de metro met de Styx wordt vergeleken, en met de onderwereld in het algemeen. De verwijzingen naar het heelal (meteoroosten), naar het verleden (Theatrum Metallicum) en naar de toekomst (digitale seconden, science fiction) geven de indruk van een tijdruimtelijke sensatie die het ik in de ondergrondse gangen van de Praagse metro ervaart.

Ter Balkt, ‘De lucht boven Praag in oktober of *Het gezelschap in Esplanade*’

Het volgende gedicht van Ter Balkt behandelt de wereld van de filmkunst:

De lucht boven Praag in oktober of Het gezelschap in Esplanade

De lucht boven Praag wordt in oktober
gemaakt van munten en houtspaanders,
kan een hakselmachine
gemakkelijk dragen

Op het vettig eenkroonstuk

- pauwen
- koninginnen
- steenkoolrook
- het gezelschap
in Esplanade

Bleek gezelschap in Esplanade
Regen op de gevels, in de glazen
vriest het minstens vijf graden

'Herinner jullie hoe hard het toen vroom
in de Tarta-bergen'
Het gezelschap maakt films
in de bleke Tatra-bergen

- *Het Gehuchtenmeisje*
- De eenvoud,
als plakkaten
op een schutting
- De eenvoud,
als de lucht
boven Praag
in oktober

Tegelkachels, groene hemelen...
De komeet van Halley snelt
uit de wijnkoeler naar de glazen,
flitst rondom de maan

Onder de maan van de kroonluchter
glanst de tafel als 'n vijver vol ijs
Windvoorns, windvoorns
zijn de ellebogen van de actrice:
halen adem in 't wak

De film heet *Hemelse Velden*
Bliksems flitsen door marmer
Spiegels beelden de Melkweg uit
De bliksems flitsen

- als op muntstukken
keizers en dolken
- kamperfoelie -
bloesem vallend
langs een shutting
- als tanden

Het lachen van 't gezelschap
hakt als bijlen, rinkelt met bellen

aan vileine voortijlende sleden

- onder de lucht
van Praag
in oktober

Op 't eenkroonstuk

- de regisseur
- de jonge actrice
- de oudere actrice
- koninklijke profielen
- Machiavelli
in Restaurant Esplanade

De lucht boven Praag in oktober

kan een hakselmachine

gemakkelijk dragen (Ter Balkt, 1986, pp. 25-26)

De houtspaanders uit de eerste strofe vormen de brandstof. Mogelijk duidt de formulering op goedkope brandstof, die niet meteen de beste is en voor een ongelooflijke luchtvervuiling zorgt. Dat was zeker het geval met het bruinkool, dat voor 1989 nog volop gebruikt werd. In het gedicht is er sprake van 'steenkoolrook'. Hoe dan ook, deze lucht is zo dik dat ze zelfs een 'hakselmachine / gemakkelijk dragen' kan. Munten worden in de tweede strofe gepreciseerd. De op het muntstuk van één kroon afgebeelde pauwen zijn het christelijke symbool van onsterfelijkheid en dit duidt in combinatie met de afgebeelde koningen op de onsterfelijkheid van de koningen. Het gezelschap logeert in Hotel Esplanade, dat schuin tegenover het centraal station van Praag staat, om de hoek van het Wenceslasplein, de voormalige paardenmarkt. De combinatie van Wenceslasplein en Esplanade, ook wel promenade genoemd, is niet toevallig, omdat in het langwerpige Wenceslasplein een esplanade of promenade (wandelplein) te herkennen is. Het in het hotel verblijvende gezelschap krijgt er te maken met koude die de herinnering oproept aan de vorst in de Tatra-bergen. Dit gebergte bevond zich toen nog in Tsjecho-Slowakije en Polen, nu in Slowakije en Polen. In de bergen blijken ze een film te maken. De vermelding van de Tatra, waar frisse en gezonde berglucht vermoed kan worden, contrasteert met de dikke, vervuilde lucht in Praag. Het is niet toevallig dat er een mededeling volgt over een scène uit de film *Hemelse Velden* en een paar opmerkingen uit het storyboard. 'Het Gehuchtenmeisje' zegt iets over de afzondering in de ruige bergen, waar het leven even eenduidig is als de affiches op een schutting en als de lucht boven Praag, grauw en grijs van de vervuiling. De titel van de film, *Hemelse Velden*, valt niet te traceren, maar waarschijnlijk gaat de film over de Tatra of speelt

hij zich daar af. Het hemelse uit de filmtitel kan hier naar de frisse en gezonde berglucht verwijzen, die scherp contrasteert met de vervuilde lucht boven Praag. In de negende strofe wordt nogmaals aan de Praagse lucht in oktober gerefereerd, maar nu wordt de vervuilde lucht met de houtspaanders in verband gebracht door de regels 'Het lachen van 't gezelschap / hakt als bijlen'. Het lijkt alsof het lachen van het gezelschap de Praagse lucht in stukken haakt. Op het 'eenkroonstuk' prijken nu andere personen: de regisseur en de actrices die mogelijk, net als de koningen, onsterfelijk worden door de film en 'koninklijke profielen' krijgen.

Viermaal wordt in deze tekst de lucht boven Praag (exclusief de titel) vermeld en daar valt enig belang aan te hechten. De lucht boven Praag was in de jaren tachtig, zeker in oktober en de wintermaanden, sterk vervuild; daar staat de gezonde berglucht van de Tatra tegenover. Verder zijn er verschillende historische verwijzingen, zoals die naar keizers en koningen, maar ook naar de contemporaine periode en de macht van de communistische partij. Een opvallende Machiavelli in Restaurant Esplanade evocert de wijze waarop geheerst wordt door de communisten. De herhaling in de laatste strofe krijgt hierdoor een extra betekenis: de lucht is niet alleen dik door de vervuiling, maar eveneens door de verstikkende sfeer veroorzaakt door het communisme. Aan deze sfeer probeerden de filmmakers te ontsnappen door een film te maken die in een gezonder, afgezonderd omgeving gesitueerd is, ver van het wereldgebeuren. Lachen is eveneens een middel dat van de door het communisme vervuilde sfeer kan winnen. Dit gedicht is zeker op te vatten als een protest tegen de verstikkende sfeer die de communistische partij veroorzaakte.

Besluit: Praag en Bohemen

De twee dichters, die elk in een andere periode Praag en Tsjechië bezocht hebben en er ook tijdens verschillende periodes over geschreven hebben, refereren ook op een andere manier aan deze stad en dit land. In *Bobeems glas* maakt Hamelink gebruik van een breed palet; hij wendt elementen aan uit de historische en geografische achtergrond van het land, maar ook uit zijn persoonlijke ervaringen, die hem ingewijd hebben in de Boheemse culturele geschiedenis. Dat hij voor iemand die niet vertrouwd is met Bohemen zo'n allusieve bundel geconcipieerd heeft, spreekt voor zich, maar zelfs dan zijn een aantal personen en de geschiedenissen van Rudolf II, Rabbi Lew, Jan Hus en Jan Žižka voor de westerse lezer niet eenvoudig te begrijpen. Daar staat tegenover dat zijn gedichten weliswaar lokaal geconcentreerd zijn, maar toch universele thema's aansnijden en op een logische manier aansluiten bij de Tsjechische context. Zo is de liefde gesitueerd in het sprookjesachtige, geïdealiseerde landschap van Bohemen en de grote geschiedenis wordt in verband gebracht met de individuele lotgevallen van gewone mensen. In de bundel wordt daarnaast

de metafysiek van het christelijk geloof gethematiseerd en verschillende klassieke motieven worden verweven met de Boheemse cultuur. De periode waarin de gedichten tot stand zijn gekomen speelt niet direct een grote rol, maar wel de geschiedenis die teruggaat tot de middeleeuwen en die reikt tot de jaren van de Sovjet-invloed. De spreekinstantie voelt duidelijk meer affiniteit met de historische figuren als Jan Žižka of Vladimír Holan dan met de lokale mensen die anno 1990 nog diep in het communisme steken, althans in zijn perceptie.

Ter Balkt publiceerde al in 1983 (en eerder) gedichten over Praag waarin beklemming, vervreemding en dood aan de orde komen. Het was de periode waarin er nog geen zicht op het einde van het communistische regime was. Zijn gedicht 'De lucht boven Praag in oktober *of Het gezelschap in Esplanade*' geeft deze sfeer weer, al zijn de toespelingen op het communisme niet zo direct en expliciet als bij Hamelink. Tezelfdertijd verschijnt in dit gedicht het voor Ter Balkt karakteristieke contrast tussen cultuur (Praag, vervuilde lucht) en natuur (Tatra). De kunst (hier de film) is een element dat beide polen verbindt. Referenties specifiek verbonden met Tsjechische geschiedenis en cultuur komen slechts zelden voor.

Tezelfdertijd geven de reisgedichten van beide dichters een inzicht in hun respectieve poëtica's. *Boheems glas* fungeert bij Hamelink als metafoor voor de taal van de poëzie die door haar vorm al de aandacht trekt. Glas blazen is op zijn beurt net zo een magische daad als poëzie maken. Bij Ter Balkt ontdekt de lezer een stoet van krachtige beelden die hem de vrijheid van interpretatie geven. De metro van Praag is de Styx, maar door associaties met aluminium en elektriciteit, meteoren en korenvelden is de metro evenwel de plek waar de maan ondergronds schijnt. De voor Ter Balkt karakteristieke wereld- en poëzieopvatting dat alles één is, is ook in zijn Tsjechische verzen niet ver te zoeken. Uit de gepresenteerde analyses mag alleszins duidelijk geworden zijn dat de kennis van Tsjechische cultuur misschien geen voorwaarde *sine qua non* is om de gedichten van Hamelink en vooral van Ter Balkt te begrijpen, maar wel een beter inzicht verschaft in deze poëzie, die doordrenkt is met verwijzingen naar Tsjechische geschiedenis, kunst, cultuur en realiteit.

NOTEN

- 1 De draaiende beweging of wervel is ook te herkennen in de lus, zoals het eindpunt van de tramlijnen genoemd worden en waar de trams keren om hun reis terug te vervolgen.
- 2 [https://nl.wikipedia.org/wiki/Vortex_\(fluïdum\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Vortex_(fluïdum)) (geraadpleegd op 24 maart 2017)
- 3 www.sterrenkunde.nl/index/encyclopedie/mon.html (geraadpleegd op 25 maart 2017).

Bibliografie

- Balkt, H.H. ter (1986). *Verkeerde raadbuisen*. Arnhem: Gelderse Culturele Raad.
- Coux, A. de (2012). *De ornamentenversierde cithar heraangeraaft. De metapoëzie van Jacques Hamelink* (dissertatie). Geraadpleegd van http://www.dbnl.org/tekst/coux001orna01_01/coux001orna01_01_0015.php op 2 april 2017.
- Elshout, R. (1997). Iemandsgedichten als huldeblijk, groetenis. Over de poëzie van Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 40, 351-358.
- Erasmusprijs (1986). Erasmusprijs. Geraadpleegd van <http://www.erasmusprijs.org/Prijswinnaars?itemid=D591477E-CB73-3D90-BEB6AC84CE00BAD8&mode=detail> op 12 november 2017.
- Garton Ash, T. (1993). *The Magic Latern*. New York: Vintage Books.
- Gerbrandy, P. (2011). *De gong en de rookberg*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Gielen, A. (2009). *Het reële paradijs. Socialistische architectuur & stedenbouw in Praag 1948-1989*. Leiden: Primavera.
- Gorys, E. (1991). *Tsjecho-Slowakije. Kunst, cultuur en geschiedenis in het hart van Europa*. De Bilt: Canteleer.
- Hall, J. (1993). *Hall's Iconografisch Handboek*. Leiden: Primavera.
- Hamelink, J. (1995). *Boheems glas*. Amsterdam: Querido.
- Hamelink, J. (2001). *Zilverzonnige en onneembare maan*. Amsterdam: Querido.
- Janoušek, P. (2007). *Dějiny České Literatury 1945-1989. II. 1949-1959*. Praha: Academia.
- Laarhoven, J. van (1997). *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen: SUN.
- Mecuse, P. (1990). Een haas op de woordheide. Over de poëzie van H.H. ter Balkt. *De Revisor*, 17(5), 45-55.
- Morhof, D.G. (1688-1692). *Polyhistor sive de auctorum notitia et rerum commentarii*. Lubecae: Sumptibus Petri Böckmanni. Geraadpleegd van <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822038199592;view=1up;seq=3> op 2.06.2018.
- Renner, H. (1988). *Tsjechoslowakije na 1945. Van Beneš tot Jakeš*. Amsterdam: Jan Mets.
- Ripellino, A. M. & Haakman, A. (1994). *Magisch Praag*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- T'Sjoen, Y. (1996). Jacques Hamelink. Oogonnavolgbare perspectieven. *Poëziekrant*, 20(2), 26-27.
- Vegt, J. van der (1986). De poëzie van H.H. ter Balkt. *Ons Erfdeel*, 29, 690-696.

REISGIDS VOOR ARCADIË

De Franse gedichten van Hedwig Speliers

Peter Theunynck

ABSTRACT

Hedwig Speliers (°1935) has been writing travel poems since the beginning of his career as a poet. His first poems of the 1960s expressed his childhood experience of fleeing to France with his family (1940). In the 1970s, Speliers published poems about Spain and Hungary. Since the second half of the 1980s, he has focused on France, the country he visits almost annually. Speliers writes most of his travel poems on the spot, as a spontaneous response to his experiences. Poetry is a means to capture the emotions evoked by the landscape/country. He does not zoom in on the touristic hot spots, but focuses on the things a hurried visitor unwittingly passes by. The France that Speliers conjures up is an Arcadia, a country of milk and honey, where the rural and the vertical perspective take centre stage. His subjects are described in an elevated language which abundantly uses neologisms, end rhyme, repetitions and metaphors. The poems become expressions of Speliers' 'cult of nature.' Following Romantic poet Maurice de Guérin, whose biography he has written, Speliers becomes a pantheist who admires the divine in a sunflower, a woodpecker, a forest or a hill crest. He creates language landscapes that vividly portray the country at which he looks adoringly: the cult of nature and the cult of the word merge seamlessly.



Hedwig Speliers beschouwt Frankrijk als zijn tweede vaderland. Al meer dan 30 jaar lang trekt hij er jaarlijks heen. Van 1985 tot en met 2000 verblijft hij er op verschillende plekken, zowel in het noorden als in het zuiden. Vanaf 2001 brengt hij de hele junimaand in Le Verdier door, een klein dorp op 12 km van het stadje Gail-lac in de Tarn, regio Occitanie.¹ Elk jaar schrijft hij daar gedichten, geïnspireerd door wat hij tijdens zijn omzwervingen gezien en beleefd heeft. In 2016 bundelt hij de vruchten van 30 jaar arbeid in *Als God in Frankrijk*, de reisgids voor zijn Arcadië. Welk soort Frankrijk beschrijft Speliers in zijn verzen en hoe verhoudt hij zich

tot de geobserveerde werkelijkheid? Is hij een toerist, een buitenstaander op zoek naar het andere, een vluchtige voorbijganger die telkens weer nieuwe indrukken consumeert? Is hij de antropoloog die zich inleeft, die tracht te begrijpen? Of is hij nog helemaal iemand anders? Om die positionering van het dichterlijke ik nader te analyseren concentreer ik me op de kern van de bundel *Als God in Frankrijk*: de gedichten die over land en landschap handelen. Intrigerend daarbij is wel hoe Speliers als typische taaldichter autobiografische en realistische elementen in zijn recente poëzie verwerkt, maar dat materiaal tegelijk op een bij uitstek poëtische wijze vormgeeft. In die zin gaat het niet zozeer om de vraag 'welk' Frankrijk in zijn gedichten verschijnt als wel om de vraag 'hoe' dat landschap poëticaal wordt verbeeld.

Niet de afstand, maar de intensiteit

Een wereldreiziger is Hedwig Speliers nooit geweest. Wel steekt hij van jongs af geregeld de grens over naar de buurlanden Nederland en Frankrijk. Een enkele keer reist hij naar Ierland, Duitsland en Italië. Een reisbeurs stimuleert hem ertoe om ook Spanje en Hongarije te ontdekken. In dit opzicht is het toch wel merkwaardig dat Speliers, ondanks zijn op het eerste gezicht beperkte bereisdheid, een groot aantal reisgedichten heeft geschreven. Het gebrek aan reiskilometers compenseert hij moeiteloos met een maximum aan reisintensiteit.

Al in zijn debuutbundel *Ons bergt een cenotaaf* (1961) neemt hij reisgedichten op. Het gaat daarbij niet bepaald om vrolijke verzen. In 'de heenreis' en 'de terugreis' uit de cyclus 'mijn naam is angst' reflecteert hij op zijn ervaringen als vluchteling. In 1940 spoeden de vijfjarige Speliers en zijn ouders zich in een 1939 Ford Deluxe naar Frankrijk, uit angst voor het in België snel oprukkende Duitse leger. Al gauw keert het gezin, met duizenden andere Belgen, naar het bezette vaderland terug. Zoals uit onderstaand fragment blijkt, gaat het hier om een heel specifieke reiservaring in een bijzondere context, namelijk die van de vlucht en de oorlog, een context van angst, pijn en verwarring:

Een schaduw viel om langs de weg;
 bomen vergaten te communiceren
 en hoog boven in de coniferen
 lagen op de nesten der vogels
 granaten van de vorige dag.
 Fakkels tussen vier wielen
 verteerden van wind en vielen
 als blokhuthuisjes om.

Vogels verhard in hun metaal
 wierpen doodskonfetti
 over de waters van dit gebied. (Speliers, 1961, p. 36)

In 1965 toert Speliers als prille dertiger een maand in een 2PK-auto door het Spaanse binnenland. Een klein jaar later, in de lente en de zomer van 1966, verwerkt hij die reiservaringen in *Ten zuiden van* (1973). Die gedichten staan, zowel poëticaal als inhoudelijk, ver van Speliers' latere reisgedichten. *Ten zuiden van* is een soort metafysisch reisverslag, waarin Speliers het contrast tussen het koude, gotische noorden en het hete, barokke Spanje uitwerkt in zeer gecondenseerde, naar abstractie neigende teksten.² Schaars zijn de verwijzingen naar een concreet aanwijsbare werkelijkheid. Metafoor, alliteratie en ellips zijn op dat moment voor de postexperimentele dichter de belangrijkste wapens. De grammatica moet en zal worden ontworcht. Volgens de poëtica die Speliers dan hanteert, wordt het poëtische gehalte van een tekst hoger naarmate er meer afwijkende syntactische, semantische en fonologische patronen in te herkennen vallen (Speliers, 1984, pp. 27-28).

Lidmaat van het licht, langzaam
 uitgewist worden de wonden
 van de vorst,

 de toorn gedooïd, zo doolt
 het dier. Zie hoe op de horizon
 de zinklijn beeft en nauw een vadem ver,

 Venus valt de verten te gemoet. (Speliers, 1973, p. 21)

In 1973, het jaar waarin *Ten zuiden van* gepubliceerd wordt, vliegt de achtentwintigjarige dichter in een gammele Tupolev richting Boedapest. Na ongeveer een maand keert hij naar huis terug met notities en aanzetten voor *Als ik val, word ik een Hongaarse vogel*, een bundel waarin hij vooral zijn heimwee en zijn gevoel van vervreemding zal uitdrukken.³ In het gedicht over de Burchtheuvel (Varhegy) leest men de vervreemding bijvoorbeeld in vers 10; het heimwee wordt uitgedrukt in de verzen 11 en 12: de bloemen op de Bloedweide (Vérmező) doen de dichter aan de boterbloemen uit zijn polders denken.

Varhegy

 Als ik val word ik een Hongaarse vogel.
 Misschien blijft een van mijn vleugels

branden aan de Kettingbrug, trotse band
van Pest met Boeda. Misschien ook niet.

Ik ben te laat geboren om op de Turk te hakken.
Geen standbeeld dus als voor Janos Hunyadi;
alleen een door de wind gevierendeelde steen,
onzichtbaar voor wie met de ogen ziet.

Terwijl ik wandel, komt uit dit bergland
bij elke stap een nieuwe naam, al vreemder.
Op de Bloedwei heb ik aan de boterbloem gedacht
zoals die jaarlijks plukgraag in mijn polders groeit. (Speliers, 1973, z.p.)

Merkwaardig is dat die gedichten poëticaal nauwer aanleunen bij de Franse reisgedichten die Speliers vanaf 1986 begint te schrijven dan bij de gecondenseerde, sterk elliptische verzen die hij in de jaren zeventig doorgaans schrijft. Ze bieden daardoor een soort vooruitblik op zijn latere stijl. Interessant is ook dat in die gedichten reeds het 'vogelperspectief' opduikt dat in *Als God in Frankrijk* prominent aanwezig is, en dat daarnaast ook de interesse voor het verleden in die Hongaarse reisgedichten al een plaats krijgt.

In 1985 nodigt zanger en beeldhouwer Willem Vermandere zijn vriend Speliers uit om een paar dagen te komen doorbrengen in een oude watermolen in Chaumont-les-Bois. De dichter wordt er meteen gegrepen door de schoonheid en de geneugten van het land van Molière en Racine. Reisgedichten schrijft hij dat jaar nog niet. In 1986 zoekt hij de Vermanderes opnieuw op in hun vakantieverblijf. Dat jaar vertoeven ze in Meulson, zo'n 60 kilometer ten noorden van Dijon, in het hartje van de Côte d'Or. Speliers ontwikkelt er een nieuwe, vaste gewoonte: '[...] ik ging aan de grote tafel zitten om mijn indrukken van de dag, van de voorbije dagen, lyrisch te noteren. "Le grand œuvre" werd aldus de eerste cyclus van wat mijn eerste Franse bundel *Suites françaises* zou worden.'⁴ Een nieuwe traditie is geboren. Van dan af voegt Speliers jaar na jaar een aantal gedichten over Frankrijk aan zijn oeuvre toe.

Twee elementen in bovenstaande uitspraak zijn van belang voor de werkwijze die Speliers in het merendeel van zijn Franse gedichten toepast: (1) de gedichten ontstaan ter plaatse en intuïtief, ze zijn niet het resultaat van een lange reflectie; (2) ze vormen een soort van lyrisch dagboek, een lyrisch verslag van de 'indrukken van de dag, van de voorbije dagen'. Vooraleer ik verder inzoom op de genese van de gedichten en op de manier waarop de dichter zich verhoudt tot wat hij ziet en ervaart, wil ik eerst Speliers' gedichten over Frankrijk wat nauwkeuriger in kaart brengen.

Work in progress

Van 1986 tot op de dag van vandaag schrijft Speliers jaarlijks een aantal gedichten, soms zelfs meerdere cycli, over zijn geprefereerde vakantieland. Het is een levenslange opdracht geworden, een *work in progress*. Een eerste keer verzamelt Speliers die teksten in de bundel *Suites françaises* (2001). Het gaat daarbij slechts om een gedeeltelijke bundeling, want zijn toenmalige uitgever, Manteau, wil geen te lijvig boek publiceren. De dichter moet zich noodgedwongen beperken tot zeven cycli en een zeventigtal gedichten, terwijl hij dan al dubbel zoveel verzen over Frankrijk in portefeuille heeft.⁵

In 2009 volgt de bundel *Len de l'el*, een tweetalige editie. Die valt, in het geheel van de Franse gedichten, min of meer als een buitenbeentje te beschouwen. De hier bijeengebrachte gedichten zijn met name sterk beïnvloed door Speliers' werk als biograaf. Hij schrijft *Len de l'el* ongeveer tezelfdertijd als zijn biografie *Dichter naast God* (2009), die het leven van de romantische Franse dichter Maurice de Guérin (1810-1839) evocert. Speliers is op dat ogenblik sterk onder de invloed van de lange prozagedichten, 'De Centaur' en 'De bacchanten', van zijn romantische voorganger. Hij kiest daarom in zijn eigen bundel voor een vorm die balanceert tussen prozagedicht en ballade en hij verwerkt flink wat biografisch en historisch materiaal in de verzen.

In 2016 verschijnt *Als God in Frankrijk*. In die uitgave heeft Speliers alle Franse gedichten die hij tot dan toe schreef verzameld. Zijn *Suites françaises* zijn volledig opgenomen (13 cycli). Hier en daar zijn er kleine wijzigingen aangebracht en sommige cycli zijn met een paar gedichten uitgebreid. Naast de *Suites françaises* en *Len de l'el* neemt Speliers in die verzamelbundel ook drie ongepubliceerde teksten op: *Occitaans dagboek*, *Moissac*. *Mijn middeleeuwen* en *Reis naar Rebeyrolle*.

Tour de France

Welke streken en plaatsen worden in de Franse gedichten bezongen? Meestal valt dat gewoon uit de titels op te maken. Ik vermeld de titels van de dertien cycli uit *Suites Françaises* en die van de vier overige bundels. Vaak verwijzen ze naar een plek. Doen ze dat niet, dan voeg ik er het departement aan toe dat – volgens de informatie van Speliers – tot inspiratie diende.⁶ Tussen haakjes noteer ik ook steeds de recente naam van de regio. Zo krijgt men in ieder geval een mooi overzicht van Speliers' Tour de France:

- ◆ 'Le grand oeuvre': Côte d'Or (Bourgogne-Franche-Comté)
- ◆ 'Corniche du Nord': Côte d'Opale (Hauts-de-France)
- ◆ 'Monet à Giverny' (Normandie)

- ♦ ‘Courtieux’ (Hauts-de-France)
- ♦ ‘Auvergne’ (Auvergne-Rhône-Alpes)
- ♦ ‘Marsais-Sainte-Radegonde’ (Auvergne-Rhône-Alpes)
- ♦ ‘Land van Laura’: Provence (Provence-Alpes-Côte d’Azur)
- ♦ ‘Ariège’ (Occitanie)
- ♦ ‘Tussen Lot en Dordogne’ (Nouvelle-Aquitaine)
- ♦ ‘Thiérache’ (Hauts-de-France)
- ♦ ‘Gorges de la Sioule’ (Auvergne-Rhône-Alpes)
- ♦ ‘Saint-Romain-le-Puy’ (Auvergne-Rhône-Alpes)
- ♦ ‘Kathaarse sonnetten’ (Occitanie)
- ♦ *Len de l’el*: Tarn (Occitanie)
- ♦ *Occitaans dagboek*: Tarn (Occitanie)
- ♦ *Moissac. Mijn middeleeuwen* (Occitanie)
- ♦ *Reis naar Rebeyrolle* (Nouvelle-Aquitaine + Occitanie)

Uit dit overzicht blijkt dat Speliers tot hiertoe schreef in en over zeven van de twaalf Franse regio’s die op het Europese vasteland liggen (Corsica en de vijf overzeese regio’s laten we buiten beschouwing). Het zwaartepunt ligt duidelijk in het zuiden en meer bepaald in de regio Occitanie, de samenvoeging van de vroegere regio’s Languedoc-Roussillon en Midi-Pyrénées. Dat is de streek waarin Speliers sinds 2001 elk jaar de hele junimaand vertoeft en rondreist.⁷

In situ

Wat hun genese betreft kunnen Speliers’ Franse gedichten in twee categorieën opgesplitst worden: enerzijds zijn er de gedichten die ter plekke zijn ontstaan en anderzijds de verzen die achteraf in België werden geschreven. Het gros van de gedichten uit *Als God in Frankrijk* werd ter plaatse geconcipieerd. Meestal gaat het om natuurgedichten, die de ervaringen van de dichter zeer dicht op de huid zitten. Ze kunnen bijgevolg beschouwd worden als een soort van lyrisch reisdagboek, een ode aan de schoonheid van het land en zijn overweldigende natuur.

De gedichten die Speliers achteraf in België schreef, twee cycli en een bundel, focussen daarentegen meer op cultuur. Ze hebben schilderijen of beeldhouwwerk als onderwerp. Speliers zoomt in op de nymphéas, de waterlelieschilderijen van Monet, verdiept zich in het picturale oeuvre van de in Eymoutiers geboren Franse schilder Paul Rebeyrolle en bezingt de elfde-eeuwse kapitelen in de kloostergang van het romaanse klooster van Moissac. Voor elk van die onderwerpen maakt hij gebruik van boeken, die hem helpen om zijn herinneringen op te frissen of zijn kennis van het onderwerp uit te diepen. Zo baseert hij zich voor de cyclus ‘Monet à

Giverny' op *Monet à Giverny. Au-delà de l'Impressionisme* en op *Claude Monet. Schilder en Fijnproever. Een culinaire impressie* van Claire Joyes. De cyclus 'Espace Paul Rebeyrolle' schrijft hij met de oeuvrecatalogus van Fondation Maeght naast zich op de schrijftafel. Voor de bundel *Moissac. Mijn middeleeuwen* grasduint hij in *Moissac. Abbaye Saint-Pierre. Guide de visite* van Pierre Sirgant en *Le cloître de Moissac. Chef-d'oeuvre de la sculpture romane* van Quitterie Cazes en Maurice Scellès.⁸ De Moissac-gedichten zou je, met enige goede wil, kunnen beschouwen als de zuiderse pendant van Speliers' bundel *Villers-la-ville* (1988), het boek waarin hij zich liet inspireren door de ruïnes van het middeleeuwse klooster in het Waals-Brabantse Villers-la-Ville, maar ook door Umberto Eco's roman *De naam van de roos* en het non-fictieboek *De kathedralenbouwers* van Georges Duby.⁹ Het zou interessant zijn om die twee bundels grondig met elkaar te vergelijken, maar dat valt buiten het bestek van dit artikel.

Arcadië

Typisch is dat Speliers niet het stedelijke, maar het landelijke Frankrijk bezingt. Dat vloeit voort uit de keuze van zijn vakantiebestemmingen, die zelden steden zijn, maar bijna altijd dorpen of plekken die zich in de periferie bevinden, aan de zijkant van de dingen. Op dat vlak verhelderend is het begrip 'Len de l'el', de titel van één van de bundels die Speliers in *Als God in Frankrijk* opnam. Len de l'el is de Occitaanse benaming van een *cépage* die in het hedendaagse Frans Loin de l'oeil heet. Die titel is niet toevallig gekozen. Bij het lezen en herlezen van Speliers' Franse gedichten stelt men vast dat hij zelden focust op toeristische hotspots of highlights, maar eerder op een atmosfeer of op details die aan het oog van de haastige voorbijganger onttrokken zijn, die aan de achterkant van de dingen liggen, loin de l'oeil zoals het in het Frans klinkt. Ik citeer bij wijze van voorbeeld het gedicht 'Klooster', waarin hij de priorij van de gemeente Saint-Romain-le-Puy beschrijft:

Klooster

Kegelpunt vulkanisch ingeplant
de wijnrank klimmend aan de rand
de afgrond bij de hand: band

met de middeleeuwen eeuwenlang.
In cicadenzang kernt gebed en
bede, handen in ogief gedicht
nog voor de priorij voorgoed gesticht –

laten wij bidden, de blik gericht
in het hoge blauw. De ogen baden
in de kalme bogen der arcaden. (Speliers, 2016, p. 126)

Het gedicht begint met een Natureingang. Hoe de priorij er precies uitziet, valt niet uit de tekst op te maken. Er is hooguit sprake van een ‘ogief’ (kruisboog van een gotisch gewelf) en van ‘de kalme bogen der arcaden’. Die details haalt hij naar de voorgrond.

Het bucolische Frankrijk dat Speliers in kaart brengt is niet het reële *France profonde* met zijn snel verouderende bevolking, zijn ontvolkte dorpen en zijn angst voor de gevolgen van de globalisering, maar een soort ideëel land. Het is zijn aards paradijs, zijn tuin van Eden of zijn Arcadië. In sommige gedichten waant de lezer zich gewoon in Vergilius’ *Bucolica*, zoals bijvoorbeeld in het gedicht ‘Village des Bories’.

Village des Bories

Kelt moet je zijn, neolithicum tot norm.
Van vloer tot nok, cementloos stenen rok
de uit vals gewelf ontstane koepelvorm.

Herders komen schuilen in portaal en nis,
de schaapjes op het droge en op een vadem
van ze gaan ze slapen in hun warme adem.

Op de dorsvloer vind ik korrels graan
voldoende om tot geschiedenis in te gaan. (Speliers, 2016, p. 74)

Er zijn schaapjes en er zijn herders die zich ’s nachts warmen aan de adem van hun dieren. En er is eten in overvloed. Een soort idyllisch luilekkerland dus.

In Speliers’ Frankrijk schijnt bijna altijd de zon. Het woord ‘zon’ komt in de bundel 55 keer voor. De velden zijn er geel van de zonnebloemen, goud of oker van het rijpende graan. Het woord ‘oker’ komt 15 keer voor, ‘goud’ 18 keer. De weiden zijn groen en het land is nog bebost – het woord ‘bos’ of ‘woud’ streepte ik niet minder dan 46 keer aan. De lucht is er ‘hoog blauw’, ‘oneindig blauw’ (p. 126), ‘kokanjeblauw’ (p. 162) of ‘mariablauw’ (p. 196). In het zwerk zweven allerlei fladderende wezens: vogels, vleermuizen, vlinders, engelen, maar geen vliegtuigen. Vogelspotters worden hier werkelijk op hun wenken bediend: 35 keer ‘vogel’, 8 keer ‘valk’, ‘uil’ en ‘nachttegaal’, 4 keer ‘hop’ en ‘sperwer’ en 3 keer ‘duif’ en ‘adelaar’. De vogels in de bundel creëren een verticale dimensie, een verticaliteit die ook opgeroepen wordt door het heuvelachtige landschap. Op de vleugels van die vogels,

of van engelen (het woord ‘engel’ komt ca. 22 keer voor), scheidt de dichter over het land en bekijkt hij sporen van beschaving: een romaans kerkje, een middeleeuws dorp, de ruïnes van een oude abdij of een burcht. Het lijkt wel of hij van televisiemakers geleerd heeft dat het vogelperspectief de meest indrukwekkende beelden oplevert. De vliegende wezens die zijn gedichten bevolken, zijn tevens metaforen voor het dichterslike ik dat al zijn ballast overboord gooit en daardoor licht en zorgeloos gaat leven.

Wie wil mij tot vogel zingen zodat ik
als hoogtevogel op wolkhoogte komend
boven burcht en burchthoogte kan dromen? (Speliers, 2016, p. 156)

Speliers zit hier duidelijk op dezelfde golflengte als de door hem bewonderde Franse schrijfster George Sand, die in haar memoires noteert:

De vogel is, houd ik staande, het hoogste wezen in de schepping. Vogels zijn zangers, bezitten schoonheid, ze zijn bevallig, soepel, levendig, aanhankelijk en met zedelijkheid begiftigd. Laat men over vogels niet lichtvaardig spreken. Het scheelt niet veel of ze zijn onze gelijken in waarde; en als musici en dichters zijn ze natuurlijkerwijze beter begaafd dan wij. De kunstenaar is een vogelmens. (Sand, 2016, p. 17)

De schoonheid van het landschap en van die oude bouwwerken geeft de dichter-vogelmens vleugels. Ze brengt hem in extase, zorgt voor een bijna-Godervaring, hij voelt zich God in Frankrijk.¹⁰ Het woord ‘God’ komt meer dan 60 keer in de bundel voor, nogal paradoxaal misschien voor een dichter die zichzelf agnost noemt. Het woord ‘God’ is in deze gedichten vaak een metafoor voor een ervaring van eenheid met de schepping, van volheid, schoonheid en onvergankelijkheid. ‘God vertoont zich van zijn landschappelijkste zijde’ schrijft hij in de cyclus ‘Tussen Lot en Dordogne’ (Speliers, 2016, p. 92). Net als zijn romantische evenknie Maurice de Guérin ontpopt Speliers zich in zijn reisgedichten tot een soort pantheïst.

Opmerkelijk is voorts dat Frankrijk voor Speliers meestal geen ‘ik-land’ maar een ‘wij-land’ is. Het woord ‘wij’ of ‘we’ komt opvallend meer voor dan het woord ‘ik’. Dat heeft enerzijds te maken met het feit dat de dichter steeds samen met zijn partner door Frankrijk reist en dat zij een soort gezamenlijke observator zijn van wat zich aandient. Door dat ‘wij-standpunt’ trekt hij anderzijds ook de lezer in zijn gedichten binnen. Vaak is het alsof wij op de vleugels van Speliers meevliegen en door zijn ogen meekijken en zijn reiservaringen mee beleven. De lezer wordt zo ook een plek gegund in Speliers’ Arcadië, zijn aards paradijs.

Het Frankrijk dat Speliers het meest intrigeert, ligt niet in het heden of de toekomst, maar in het verleden. Dat landelijke land is een soort teletijdmachine die hem terugflitst naar zijn onbezorgde jeugdijaren: ‘Hanen kraaien mij mijn jeugd terug, / palmhaag ruikt mij weer tot knaap en /winden waaien mij opnieuw tot kind’ schrijft hij in het openingsgedicht van *Len de l’el* (Speliers, 2016, p. 147). Het lijkt wel of hij in dit land eeuwig jong kan blijven en of hij hier het voortrazen van de tijd een halt kan toeroepen. ‘De stilte is stilte waarin de jaren zwijgen’, noteert hij (Speliers, 2016, p. 178).

Het tijdperk dat echt een magische aantrekkingskracht op Speliers uitoefent en dat hij in veel van zijn gedichten oproept, is dat van de middeleeuwen. Soms zijn die middeleeuwen donker en gewelddadig, zeker als Speliers het heeft over de katharen en hun bestrijders, maar meestal zijn ze harmonisch en vol uitgepuurde schoonheid:

Kathedraal

Laat mij als Gods engel zweven door dit diafane zwerk,
 met engelenhanden de edele delen strelen van dit gewelf
 dat zich in honderd bogen samenvouwt tot Saint-Sernin
 en ancestraal gaat stralen uit zijn pierre de France.
 Laat mij door de God van deze hoogte zonder hoogtevrees
 verlokken, laat mijn verloren ziel ten hemel stijgen, zingen
 uit de kelen van polyfone Franse meesters. Vreugde delen
 met zijns gelijken: pijlers stijgende als eeuwenoude eiken,
 triforiums waarin het wandelen waanzinnig hemels is.
 Schrijven wij verglaasd in het gotisch brandglas
 van de ramen onze namen, hand geschilderd God beamen.
 (Speliers, 2016, p. 206)

Waarom voelt de dichter zich zo met de middeleeuwen verwant? Is het omdat het vakmanschap van de middeleeuwse ambachtsman zo nauw aansluit bij het geduldige slijp- en polijstwerk van de dichter? Of omdat de wereld toen nog traag was en gedomineerd werd door de cultus van het woord, omdat het woord toen nog bij God was, het woord God was?¹¹

Eigen thema's

In Speliers' gedichten komt een aantal thema's telkens terug. Ze vormen een rode draad door zijn gehele oeuvre. Zo zijn er de natuur, de erotiek, de religie (en vaak

ook zijn moeilijke verhouding daarmee), de cultus van de taal en het woord, de gestorven broer, de verstoorde relatie met de moeder en de vader. De meeste van die thema's komen – in meerdere of mindere mate – ook in *Als God in Frankrijk* aan bod.

De natuur krijgt in Speliers' reisgedichten veelal de hoofdrol toebedeeld. Ik schreef al dat zijn Franse gedichten een ode aan het zuiderse landschap zijn. Waar in zijn Belgische gedichten de polders, de vlakke en de zee de aandacht opeisen, de horizontaliteit, richt de blik van de dichter zich in de reisgedichten op bossen, wijngaarden, glooiend akkerland, heuvels, bergen, rotsen, ravijnen en afgronden. Hier heerst kortom de verticaliteit. Die verticaliteit wordt, zoals al is gebleken, vaak verbonden met het begrip 'God'. Het lijkt wel of God en Speliers in Frankrijk een nieuw verbond hebben gesloten. Ze kunnen er elkaar in elk geval een stuk beter verdragen dan in het thuisland. Toch wordt ook in het zuiden de 'rebel' in Speliers nog geregeld wakker, zeker wanneer hij sympathiseert en, meer nog, zich identificeert met de ketters, die zich van de knellende banden van het instituut kerk wilden bevrijden en die streefden naar zuiverheid en authenticiteit:

[...] de ketter is gegund
 zijn rijkste goed, de vrijheid, te behouden
 zoals hij hier staat, schouder aan schouder,
 en zijn lot in de handen legt van God. (Speliers, 2016, p. 140)

Interessant is voorts hoe de liefde voor het landschap en voor het woord in de Franse reisgedichten naadloos in elkaar opgaan. Speliers zoekt via ritme, klank, beeld en woordvorming middelen om de natuur in taal om te zetten, om haar te verbeelden, te verklanken en te verwoorden. Het effect van de kleuren van een zonnebloemveld op het landschap vergelijkt hij bijvoorbeeld met wat klanken in een gedicht vermogen:

[...] schuine velden schuiven
 binnen oogbereik hun zonnebloem, gelen
 om bij te huilen en naar de zon gericht
 als klanken in het woord van een gedicht. (Speliers, 2016, p. 93)

De taal zit het landschap heel dicht op de huid. Zo formuleert Speliers dat in het gedicht 'La rivière, Autoire':

In één pennetrek staat de heuvel klaar
 om in woorden te vertrekken, wat zeggen wil

lijn te worden met de volte van valavond
en aarde, al dan niet van rode zavel.

Stilte taalt zich om tot daken Zuiders en
repetitief in halfronde pannen neergezet.
In kleine, schaduwrijke weiden
barsten ganzen op gezette tijden.

De Lot is ons lot. Nog even rijden
en het is zo laat. God vertoont zich
van zijn landschappelijkste zijde. (Speliers, 2016, p. 92)

Het feit dat Speliers in Frankrijk vrijwel dagelijks, dagboekgewijs, zijn ervaringen in gedichten omzet, wijst op een enorme creatieve impuls die door het landschap wordt opgewekt. De dichter handelt uit een haast onweerstaanbare drang, een heilig moeten. Oneerbiedig zou men van een soort van Pavlov-reflex kunnen gewagen.

Idioom

In zijn Franse gedichten heeft Speliers een idioom ontwikkeld dat enigszins afwijkt van zijn andere werk. Op lexicaal niveau zijn tal van woorden onder te brengen in een drietal semantische velden: natuur/landschap, vliegende wezens (vogels, vlinde, engelen), het religieuze (God, engel, ...). Men zou ook kunnen gewagen van een semantisch veld geordend rond verticaliteit, zoals bij de bespreking van het 'Arcadië' al is gebleken.

Ook wat het gebruik van stijlfiguren betreft, realiseert de dichter in zijn Franse gedichten een eigen mix. In zijn postexperimentele bundels van halfweg de jaren zestig tot en met de vroege jaren tachtig voerden ellips en alliteratie de boventoon. Geleidelijk aan heeft Speliers het allitereren enigszins beteugeld en werden zijn zinnen langer. In *Len de l'el* en *Occitaans Dagboek* neigen zijn verzen zelfs naar proza-gedichten. De meest prominente stijlfiguren in de Franse gedichten zijn – naast de metafoor, die centraal staat in Speliers' gehele oeuvre – het neologisme, de herhaling en het eindrijm.¹² Drie types van neologismen gebruikt hij opvallend vaak in zijn verzen: (1) substantieven gevormd uit twee substantieven, bijvoorbeeld 'schaduwrimpels' (Speliers, 2016, p. 31), 'kijkgebaar' (p. 63), 'vertegebed' (p. 108), 'raadselrotsen' (p. 120), 'dorpsgesteente' (p. 151), 'springvleugels' (p. 159), 'kleurenklaarte' (p. 168); (2) adjectieven gevormd uit een substantief en een adjectief, bijvoorbeeld 'stroomgrillige' (p. 156), 'buitbeluste' (p. 161), 'torentoornige' (p. 177), 'mariablauwe' (p. 196); (3) adjectieven gevormd uit een substantief en een bijvoeglijk gebruikt voltooid deelwoord, bijvoorbeeld 'goudgesmolten' (p. 14),

‘bauxietgeblonken’ (p. 23), ‘mensgevlochten’ (p. 48), ‘lijngeworden’ (p. 85), ‘baksteenversterkt’ (p. 113), ‘vuistgebald’ (p. 125), ‘groengekraagd’ (p. 138). Het eerste type neologismen komt al in zijn vroege werk voor, maar nog lang niet zo frequent als in de Franse gedichten. Het tweede en vooral het derde type duiken voor het eerst in deze reisgedichten op. De neologismen laten Speliers toe om nieuwe ervaringen kernachtig en kleurrijk te verwoorden op een verfrissend originele manier.

De herhaling, die in de bundel *Villers-la-Ville* (1988) een markante stijlfiguur was, verdween in de bundels *Heen* en *Engelengeduld* naar het achterplan, maar laat zich, zeker in de latere reisgedichten, weer volop gelden. De herhaling geeft aan de gedichten een bezwerende toon, een soms extatisch karakter. Het is een manier om de verering van de dichter voor het landschap en de natuur extra kracht bij te zetten. Ik citeer een paar voorbeelden. Wie alle herhalingen in deze reisgedichten aan wil stippen, eindigt met een potloodstompje.

Hij zingt vanuit zijn dode takken,
de plaatselijke plataan. Wie hem bewoont
woont als een vogel vogelvrij, hij
woont op hoge hoogte, hij besteedt
(Speliers, 2016, p. 139)

Geef naam aan deze onbekende bloem te klein
om naam te dragen maar met zijn groene stamper
en in zijn blanke kelkvorm bloem voldoende
en volmaakt om vlinders te verdragen. Geef naam
aan deze vlinder te licht om naam te dragen maar
met zijn waaier van oranje voldoende vlinder. (Speliers, 2016, p. 190)

In zijn eerste twee bundels, *Ons bergt een cenotaaf* (1961) en *Een Bruggehoofd* (1963), koos Speliers vrij systematisch voor het eindrijm. Later bant hij die stijlfiguur een tijd uit zijn poëtica. Pas vanaf de bundel *Bel Etage*, gepubliceerd in 1992, maar geschreven in 1987-1990, ongeveer gelijktijdig met de eerste Franse reisgedichten, duikt het eindrijm weer op. In de Franse gedichten krijgt het een belangrijke functie toebedeeld. Opmerkelijk is dat in bijna de helft van die gedichten een eindrijm optreedt in de laatste twee regels. Het wordt meer en meer Speliers' vaste gewoonte om een gedicht op die manier af te ronden, neer te zetten. Ik illustreer dit graag met de laatste twee regels van het eerste, het middelste en het laatste gedicht uit *Als God in Frankrijk*: ‘boom en bos, en hooggekroond / hemelsblauw dat boven troont’ (p. 8), ‘In zijn straten wordt de rode stad een labyrint, / een huik waarin de stem zijn woorden vindt’ (p. 142) en ‘Hij is op elk moment dat de avond kent / acrobaat die omgekeerd ten hemel rent.’ (p. 285)

Wie een aantal van die elementen samen in een gedicht aantreft, kan er bijna vergif op innemen dat hij met een Frans reisgedicht van Speliers te maken heeft. Laten we even de proef op de som nemen.

Even tussen aarde en hemel zweven
onder bontgekleurde vleugels en boven
de al even bontgekleurde lappendeken
van het landschap beven, met de meeuw
zijn glijvlucht voor een tijd verweven.

Straks op het bauxietgeblonken keizand
van de kustlijn zacht geland zal hij
trionfant zijn gestorven stem herstemmen
aan de stemvork van het brandend water.

Hier verlaat de zoon voorgoed zijn vader. (Speliers, 2016, p. 23)

Op lexicaal vlak beantwoordt dit gedicht volledig aan het boven geschetste profiel. De woorden ‘zweven’, ‘vleugels’, ‘meeuw’ en ‘glijvlucht’ behoren allemaal tot het semantisch veld dat ik met de term ‘vliegende wezens’ omschreef. Het semantisch veld ‘natuur/landschap’ krijgt hier vorm via de woorden ‘bontgekleurde lappendeken van het landschap’, ‘bauxietgeblonken keizand van de kustlijn’ en ‘brandend water’. Het typische verticalisme in de reisgedichten van Speliers keert terug in ‘tussen aarde en hemel zweven’ en ‘geland’. In ‘tussen aarde en hemel’ herken ik ook het semantisch veld ‘het religieuze’.

Ook de typische stijlfiguren van Speliers’ reisgedichten zijn aanwezig. ‘Bauxietgeblonken’ is een neologisme van het derde type (zelfstandig naamwoord + bijvoeglijk gebruikt voltooid deelwoord). Herhaling vinden we terug in het woord ‘bontgekleurde’ dat in regel twee staat en in regel drie opnieuw gebruikt wordt. Het gedicht wordt afgesloten met een eindrijm in de twee laatste regels, al is het hier geen zuiver rijm: ‘water’ – ‘vader.’

Conclusie

Speliers scheidt in zijn reisgedichten een soort Arcadië, een hemels land, waarin landschappelijkheid en verticaliteit centraal staan. De dichter zoomt niet in op toeristische hotspots, maar focust meestal op de dingen waaraan de gehaaste bezoeker voorbijgaat. Zijn onderwerpen worden in een hiëratische taal gevat, een taal waarin neologismen, eindrijm en herhaling, naast de metafoer, de boventoon voeren. De gedichten worden uitingen van Speliers’ ‘natuurcultus’. In het voetspoor van Mau-

rice de Guérin ontpopt hij zich tot een soort pantheïst die het goddelijke bewondert in een zonnebloem of een specht. Hij tracht taallandschappen te creëren die het geobserveerde en bewonderde landschap ten volle tot uitdrukking brengen: natuurcultus en woordcultus worden met elkaar versmolten.

NOTEN

- 1 Ik houd mij aan de Franse schrijfwijze, omdat van negen van de elf regio's geen Nederlandstalig alternatief bestaat.
- 2 Brief van 10 maart 2017 van Hedwig Speliers aan Peter Theunynck.
- 3 Zie noot 2.
- 4 Die informatie haal ik uit een omstandig document, 'Een God in Frankrijk', dat Hedwig Speliers mij op 16 januari 2017 mailde. Een deel van die informatie vindt men ook in Speliers, 2016, pp. 287-288.
- 5 Zie noot 4.
- 6 Zie noot 4.
- 7 Zie noot 4.
- 8 E-mail van 11 maart 2017 van Hedwig Speliers aan Peter Theunynck.
- 9 Speliers, 1988, colofon.
- 10 De combinatie landschap, vogel, God komt ook voor in de bundel *Het heraldieke dier* (1983). Zie Meier, 2016, p. 12.
- 11 Dat idee werd grondig uitgewerkt in de bundel *Villers-la-ville* (1988).
- 12 Over het metaforische denken van Speliers, zie Meier, 2016, pp. 4-18.

Bibliografie

- Meier, J.M. (2016). Op de schommel tussen vorm en vent. Over het metaforische denken van Hedwig Speliers. *Deus ex Machina*, 39(155), 4-18.
- Sand, G. (2016). *De geschiedenis van mijn leven*. Breda: Colibri.
- Speliers, H. (1961). *Ons bergt een cenotaaf. Gedichten*. Brussel/Antwerpen: Manteau.
- Speliers, H. (1963). *Een bruggehoofd. Gedichten*. Brussel/Antwerpen/Den Haag: Manteau.
- Speliers, H. (1973). *Ten zuiden van. Gedichten*. 's Gravenhage/Brugge: Nijgh & Van Ditmar / Sonnevile.
- Speliers, H. (1984). *Met verpauperde pen*. Antwerpen: Manteau.
- Speliers, H. (1988). *Villers-la-Ville*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.
- Speliers, H. (2001). *Suites françaises*. Antwerpen: Manteau.
- Speliers, H. (2004). *Heen*. Antwerpen: Manteau.
- Speliers, H. (2006). *Engelen geduld*. Antwerpen: Manteau.

Speliers, H. (2011). *Fortuna's lieveling* (Bloemlezing uit de poëzie 1956-2011. Samengesteld en ingeleid door Peter Theunynck). Gent: PoëzieCentrum.

Speliers, H. (2016). *Als God in Frankrijk*. Leuven: Uitgeverij P.

DICHTERS ONDER DE ITALIAANSE ZON

Johan Reijmerink

ABSTRACT

Since the fall of the Berlin Wall in 1989, a lot of Flemish and Dutch poets have made shorter or longer journeys through Italy. This chapter deals with four such poets and discusses the ways in which their visits to Italian venues renowned for their culture are related to their themes and their concepts of poetry. Ad Zuiderent's 'I-speaker' overcomes his fear of death at the 'Square of Siena.' Mark Van Tongele takes the role of a monk, impressed by the mystical light of the ruins of 'San Galgano.' Willem Jan Otten describes a mysterious meeting between an omnipresent eye and a personified gondola during his trip along the 'Grand Canal' as an incomprehensible, religiously charged experience. Peter Theunynck experiences the marriage of Eros and Thanatos at 'San Michele – the Isle of Dead,' whereby the imagination creates new life in the form of a poem, influenced by the old verses of Joseph Brodsky. Thus, each poet captures the transcendence of reality in his own, distinctive manner.



Kees Fens heeft bij het honderdjarig bestaan van de *Società Dante Alighieri* (1989) beschreven hoezeer Nederlandse dichters en schrijvers hun identiteit hebben ontleend aan Italië (1989, p. 12). Ten tijde van de renaissancistische mode van de Grand Tour trokken dichters als Hooft en Huygens over de Alpen. Nog altijd is Italië voor veel bezoekers het land bij uitstek van de kunsten en de klassieken, van de oudheid en de wedergeboorte. Italië is door de eeuwen heen een vruchtbare voedingsbodem gebleken voor Nederlandstalige dichters. Na de Val van de Berlijnse Muur (1989) brak er een nieuw tijdperk aan in Europa en de wereld: het einde van de ideologieën, een snel voortschrijdende individualisering, een toenemende welvaart en als een van de gevolgen daarvan een ongebreidelde reislust bij uiteenlopende groepen van de Europese bevolking. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat menig hedendaags Nederlands en Vlaams dichter zich in die stoet heeft begeven.

In deze bijdrage laat ik zien dat vier Nederlandstalige dichters Italië als inspiratiebron hebben gebruikt om met een scherpere blik zichzelf, het hen omringende

leven, het land van herkomst en de schoonheid van Italië in ogenschouw te nemen. Het gaat de betreffende dichters daarbij niet enkel om een soort van toeristische of geografische blik, maar ook om een poging in het Italiaanse landschap en de Italiaanse cultuur iets van een blijvende ervaring te ontdekken. Die confrontatie met het andere leidt tot een soort van metafysische of esthetische ervaring die ik elders ‘vluchtige verschijning’ heb genoemd (Reijmerink, 2011, pp. 10-11).

Zo wijdt Ad Zuiderent in zijn bundel *Op de hoogte van Icarus* (1993) een cyclus aan vier cultuurhistorische plaatsen. Mark Van Tongele publiceert in de bundel *Vaderlatingen* (1997/2005) zijn Toscaanse fresco’s. Willem Jan Otten bevaart in zijn bundel *Eindaugustuswind* (1998) het Canal Grande en gaat op zoek naar de transcendentie in de werkelijkheid. In zijn bundel *De benen van de hemel* (2014) wandelt Peter Theunynck al mijmerend over het dodeneiland San Michele. Ieder van hen refereert aan kunsthistorisch en cultureel gedenkwaardige plekken en weet die op een onderscheiden manier met hun poëtische opvattingen en thematiek te verbinden.

Op de hoogte van Siena

Ad Zuiderent heeft zich vanaf zijn eerste bundel *Met de apocalyptische mocassins van Michel de Nostredame op reis door Nederland* in 1968 laten inspireren door het taalgeweld van Lucebert, de anekdotische helderheid van Nijhoff en de suggestieve muzikaliteit van Faverey. Hij voelt aanvankelijk een sterke verwantschap met de poëzie van Nijhoff en de meer romantisch ingestelde poëzie van Jacques Hamelink en Kees Ouwens met welke dichters hij overeenstemt in hun streven het realisme te overstijgen. Zuiderent schept zich echter met het onder spanning zetten van de werkelijkheid ‘een eigen taalwereld zonder de werkelijkheid uit het oog te verliezen’ (Fokkema & Bax, 2014, p. 1). Voor Hugo Brems is hij een voorbeeld van een dichter die ‘de concretisering van een levensgevoel door middel van anekdotisch materiaal’ realiseert (Brems 2006, p. 448). Dat alles draagt bij tot de objectivering en veralgemening van zijn thematiek: niet de persoonlijke emoties staan centraal maar de doorleefde ervaring.

In *Geheugen voor landschap* (1979) staan talrijke gedichten die herhalingen zijn van Zuiderents fietstochten als een manier ‘voor een langer leven vol geheugen’ (Fokkema & Bax, 2014, p. 134). Zuiderent is een fietser-dichter die niet de aankomst maar de reis zelf bezingt. Dat verklaart zijn voorliefde voor het langere gedicht of zelfs het gedicht zonder einde. Na deze bundel zal hij steeds meer het thema van onderweg-zijn gaan inbrengen. Hij lijkt een dichter te zijn die ‘rondjes in het landschap loopt waarin hij niet bijzonder welkom is’ (Brems, 2012, p. 170). Irena Barbara Kalla constateert dat er in zijn poëzie een interessante wisselwerking

bestaat tussen de mentale ruimte van het ik en de reële ruimte waarin hij zich begeeft (2008, pp. 385-386). In dat spanningsveld kan de vluchtige verschijning zich aan hem voordoen. In de bundel *Op de hoogte van Icarus* (1993) vormt onder meer Italië daartoe het decor.

In de afdeling ‘Baan om de aarde’ uit deze laatst genoemde bundel zijn vier gedichten gewijd aan Italië: ‘Dal in Umbrië’, ‘Villa bij Tivoli’, ‘Tuin in Pompei’ en ‘Plein in Siena’. Deze gedichten onderstrepen met elkaar ‘het motief van de geprojecteerde, misleidende werkelijkheid’ (Schouten, 1994). In ‘Tuin in Pompei’ is verwoord wat Zuiderent zich bij elk gedicht opnieuw voorneemt: ‘Maar moet niet al / wat tot cliché gestold is, ooit ook / vloeibaar zijn geweest’ (Zuiderent, 1993, p. 34). Niet de ooit vastgelegde visie op een overbekende werkelijkheid zou Zuiderent weer in ogenschouw willen nemen, maar het bewogen moment dat daartoe de aanleiding vormt. Om deze ervaring die aan de taal voorafgaat en voorbijgaat, is het hem te doen.

Het gedicht ‘Plein in Siena’ is niet alleen het laatste gedicht in de reeks, maar ook het laatste dat hij voor de bundel schreef: ‘Ik had de bundel al klaar, maar ik vond toch dat er nog iets aan ontbrak. Met dit gedicht was het af’ (Zuiderent in gesprek met De Vos, 2005, p. 265). ‘Plein in Siena’ hecht de bundel af: ‘Dit gedicht is, behalve het noodzakelijke vierde Italië-gedicht, ook een soort tegengedicht voor het gedicht “Stervende vader” uit dezelfde bundel.’ (ibidem) Hij wilde graag ‘een gedicht schrijven waarin doodgaan, verdwijnen, iets lichter zou kunnen hebben’ (ibidem).



Afbeelding 1: Plein in Siena. Bron: tuscany.traveller.com

Plein in Siena

Schotel gericht op het heelal, je weet het al,
heeft je ontvangen: hier jaagt de dood
geen angst meer aan en hierin opgegaan.

Je voelt – want geeft een hart dat
niet meer slaat niet het signaal –
hoe hier de bloedsomloop vandaan

en weer terug. Straten en stegen
ben je doorgedwaald. Zelfs zonder
plattegrond weet je: dit zal het zijn.

Vrij van gewicht ga je naar de fontein
dwars door de schaduw van de toren,
komt in contact met wat geen zintuig heeft.

Signalen om je heen, wat zou je hier
nog weg. Uit alle ramen klinkt
een *masterclass* van tijdverdrijf.

Signalen hoe de massa, opgewonden,
geil van wat beweegt rondom,
een hoefslag in een aarden baan,

jou die hier zweeft nu niet meer ziet.
Meer leven hoeft je niet. Het is genoeg
om opgelost en *plein public*. (Zuiderent, 1993, p. 35)

In de eerste terzine wordt het schotelvormige Piazza del Campo opgeroepen, met zijn bestrate lijnenspel dat samenkomt bij de Torre del Mangia die als een slanke naald naar de hemel wijst. De eerste versregel ‘Schotel gericht op het heelal’ onderwerpt al direct de plek aan de tegenstelling aarde-hemel. Als een radiotelescoop-schotel met antenne lijkt ze gegevens uit de ruimte te verzamelen. Zij legt de basis voor de transcenderende ervaring die haar schaduw vooruitwerpt in dit gedicht. De gerichtheid van de ‘je’ op wat zich aan het oog onttrekt, terwijl hij zich op het plein bevindt, heeft een geruststellende uitwerking op zijn gemoed: ‘hier jaagt de dood / geen angst meer aan en hierin opgegaan’. De tijdloosheid die de ‘je’ gewaar wordt in deze versregels van een bekend paaslied ‘Daar juicht een toon, daar klinkt een stem’ uit het Gereformeerd Kerkboek op tekst van Eduard Gerdes en melodie van César Malan, geeft een innerlijke rust die voorbij de grens van leven en dood reikt. In het interview met De Vos verbindt Zuiderent deze passage met het sterven

van zijn vader en de angst voor de dood die zich daarbij in hem voordeed. Voor het lyrisch subject is het plein tegen die achtergrond geworden tot ‘een absoluut plein’ (De Vos, 2005, p. 266), omdat het gaat over de absolute van het levende én het nieuwe inzicht daarover dat de ‘je’ erbij krijgt op het moment dat dit plein in zijn blikveld komt. Het gebruik van het neutrale ‘je’ maakt het mogelijk om op wat grotere afstand te blijven van de ervaren emotie.

In de tweede terzine staat tussen de aandachtstrepen de reminiscentie aan de gestorven vader wiens hart niet meer slaat. Daaraan verbindt het lyrisch subject de hartslag van de tijd die zich op dit plein doet gevoelen. Door het opgaan in de ‘tijdloze’ uitstraling van het plein wekt de ‘je’ de gestorven vader in zijn verbeelding opnieuw tot leven in het eeuwige moment dat het daar beleeft. De dood jaagt het voor even geen schrik meer aan. De bloedsomloop van het plein heeft alles te maken met zijn inclusieve vorm, met de vitaliteit die het komen en gaan van de mensen met zich brengt, maar ook met de later in het gedicht genoemde paardenrace. Het enjambement op de grens van de tweede en derde terzine benadrukt hun syntactische samenhang, maar bovenal het eindeloos doorlopen van de beweging en de ervaring die de ‘je’ daar ondervindt. De omgeving van het plein voorafgaand aan zijn aankomst komt nu in beeld: ‘Straten en stegen / ben je doorgedwaald. Zelfs zonder / plattegrond weet je: dit zal het zijn’. De stroom mensen voor de ‘je’ uit en het toenemend geluid afkomstig van het plein maken dat de bezoeker niet kan verdwalen en altijd bij het plein zal uitkomen. Aan het kloppend hart van deze stad valt niet te ontkomen.

De vierde terzine maakt de opgeheven stemming van de ‘je’ manifest met de woorden ‘Vrij van gewicht ga je naar de fontein’. Er is iets lichts over de ‘je’ gekomen wat hij daarvoor niet had. Hij loopt naar de Fonte Gaia toe, blikvanger op het plein. Met deze ‘vrolijke’ vijftiende-eeuwse bron als symbool van de eerste stadswatervoorziening krijgt het gedicht een renaissancistische aanblik die wat de religieuze beeldhouwde afbeeldingen aan de bron betreft herinnert aan de religieuze achtergrond van de dichter. Deze wandeling naar de fontein doet de ‘je’ dwars door de schaduw van de toren lopen. Zodoende ‘komt [de “je”] in contact met wat geen zintuig heeft’. De toren vormt de denkbeeldige verbinding tussen aarde en hemel. De schaduw van de toren is zijn projectie op de aarde van wat naar de hemel reikt. Het schaduwlopen van de ‘je’ is tevens te verstaan als vertrouwen op wat ‘geen zintuig heeft’, maar ook als het door je eigen angst en vrees (voor de dood) heengaan. De fontein als bron van zuiver water en de schaduw van de toren zijn twee symbolische elementen die doen denken aan een christelijke doopplechtigheid waarbij het water en de zegenende hand van de priester aarde en hemel, het menselijke en het goddelijke met elkaar verbinden.

Rondom de ‘je’ zijn in de vijfde terzine signalen te horen van toeristen en van muziek die uit de ramen afkomstig is: ‘Uit alle ramen klinkt / een *masterclass* van tijdverdrijf’. Dichtbij het plein is in één van de gebouwen het conservatorium van Siena gevestigd. Daarom is in deze kakafonie het woord ‘masterclass’ passend gekozen. Tevens ontleent het woord zijn betekenis aan de wonderbaarlijke akoestiek van het plein en de unieke uitstraling die het op haar bezoekers heeft. Dat er sprake is van ‘tijdverdrijf’, heeft alles te maken met de ontspanning die de mensen er zoeken. Ze amuseren zich daar voor een tijdje, eten en drinken er en zitten ontspannen op het bestrate plein, echter op dit lyrisch subject na die de overweldigende indruk die het plein op hem maakt, bewust en met gespannen aandacht op zich laat inwerken.

In de zesde terzine wijst het lyrisch subject nog op andere signalen die misschien later hebben plaatsgevonden: de paardenraces, de Palio. Dat maakt de massa opgewonden en begerig naar spektakel. Op een baan van zand vindt de race plaats. Het publiek staat dicht op de baan en gaat zich te buiten aan dit gevaarlijk spektakel met paarden en ruiters. Het publiek vergaapt zich in de zevende terzine aan dit schouwspel en heeft geen oog meer voor de ‘je’: ‘Meer leven hoeft je niet. Het is genoeg / om opgelost en plein public’ te zijn’. De ‘je’ gaat uiteindelijk op in het publiek, terwijl het lyrisch subject gelukkig door al de gewaarwordingen zich in zijn eigen wereld terugtrekt, namelijk in die van het gedicht: ‘Hoeveel je ook hoort en ziet, er is ook iets wat je niet zintuiglijk kunt benoemen. Dat is de geest van het plein’ (De Vos, 2005, p. 269).

In dit gedicht weet Zuiderent niet alleen een verbinding met zijn eigen voorgeschiedenis te leggen, maar hij weet ook zijn ervaring op het plein te verinnerlijken. Daarbij is hij er vooral op uit om wat gestold was door de tijd heen in zijn verbeelding opnieuw tot leven te wekken. In die zin heeft voor hem de kunst de functie van de religie overgenomen. In deze cultureel rijke omgeving van Siena vindt de ‘je’ een nieuw houvast om zijn verlangen naar transcenderende gewaarwordingen of vluchtige verschijningen op te laden.

San Galgano

Mark van Tongele is een Vlaamse dichter die al een rijk oeuvre bij elkaar heeft geschreven. Vanaf zijn debuutbundel *Zij Gedichten* (1985/1994) stond hij bekend ‘als een dichter van bezwerende en dynamische gedichten die opvallen door hun “gestileerde taalbehandeling” en strakke, regelmatige versbouw’ (T’Sjoen 2005b, p. 14). Hij is een cyclusbouwer. T’Sjoen rekent hem tot de taalgerichte dichters die beseffen dat de taal op zijn eigen manier geneigd is de realiteit een gestructureerde orde op te leggen. Van Tongele verzet zich daartegen en wil eraan ontsnappen, omdat hij zich niet wil neerleggen ‘bij het dictaat van die alles reducerende en nivel-

lerende taal' (T'Sjoen, 2004, p. 124). Hij schrijft opgewekte poëzie waarin altijd wel een contrapunt in de triestheid is gelegen. Het licht is een belangrijk thema in zijn poëzie. In die zin neemt de dichter zijn lezers mee op zijn symbolische reis langs de loodlijnen van de duisternis omhoog naar het licht: 'Loodlijn: de dood scha- / duwt ons maakt spraak- / zaam wij cellofane / dialecten van God.' (Van Tongele, 2005, p. 66) Dikwijls weet hij met zijn bezwerende zinsbouw de assonantie en alliteratie tot klankrijke bouwstenen van zijn poëzie te maken. Hoe klankrijk en delirisch hij op zijn reis naar het licht ook te werk gaat, de dood blijft toch altijd op de achtergrond aanwezig.

In zijn bundel *Vaderlatingen* (1997/2005) evocert Van Tongele een ontwikkeling die gaat van een duistere helse ervaring naar de renaissance van een taalwerkelijkheid in het volle licht. Het lyrisch subject en zijn familie bevinden zich in deze bundel onder meer aan de zonovergoten Italiaanse kustgebieden van de Tyrreense zee: 'Verre van wereld ben ik op zeerust met de al- / zijdigheid van in voorvaderen bladerend water' (Van Tongele, 2005, p. 162). Het heden wordt hier omspoeld door het verleden. Een tijd van ontspanning, maar tevens één van reflectie om aan de gespannenheid van alledag te ontkomen: 'Brengt dit gestrand-zijn verlossing? / Helpt dit brevieren in het in linnen / gewikkeld licht van mijn verbeelding' (Van Tongele, 2005, p. 173)? Naast de actualiteit van het strand is er het verleden van het klooster en de abdijbibliotheek. Zo reist het ik voortdurend in zijn geest naar hoe het was, het is en het zou moeten zijn, en hij geeft daaraan woorden en beelden.



Afbeelding 2: San Galgano. Bron: guidesiena.it

Van Tongele probeert de tegenstelling tussen leven en dood in de stilte en het licht van zijn verbeelding op te heffen. T'Sjoen typeert de bundel als 'een hymne voor het licht [...], een ode aan de taal die de vergankelijkheid tegengaat' (T'Sjoen, 2005, p. 14). Tegen deze achtergrond zal ik het gedicht 'San Galgano' lezen dat afkomstig is uit de laatste afdeling 'Toscaanse fresco's'. Het staat in een reeks van vijf gedichten over bezienswaardige plekken in Toscane: Pienza, Sovana, San Gimignano en Grosseto. In dit spel van licht rijzen vluchtige verschijningen op.

San Galgano

Ruïne van een cisterciënzer-
abdij als een stenen kroon
op het goddelijke landschap.
Het mystieke licht hier alom

heeft onthouden dat de koene
ridder Galgano zijn zwaard
in een rotsspleet stak, zo
dat het een kruisteken werd.

In mediterrane schijn mediteer ik,
gezet op de abdijvloer, aan alles
en tegelijkertijd aan het niets rakend,
en boven mij de blauwe open hemel:

God is er in alle talen voor de daklozen.
Door hemelhoge vensters valt gezegend
licht van de metten tot de vespers
op verzonnen monniken als ik. (Van Tongele, 2005, p. 183)

Van Tongele heeft op zijn rondreis door Toscane de Abdij van San Galgano bezocht. Net zoals een fresco een duurzame muurschildering is, zo ondergaat het ik op die plek een bijzondere ervaring die zich al eeuwenlang telkens opnieuw kan voltrekken aan iedere pelgrim. In het eerste kwatrijn rijst voor de lezer de 'Ruïne van een cisterciënzer-/ abdij als een stenen kroon / op het goddelijke landschap'. Daarmee is direct de toon gezet. Galgano Guinotti was de adellijke ridder die in 1180 besloot zich terug te trekken uit de strijd en als kluizenaar te gaan leven, nadat hem dat in een visioen was opgedragen. Toen hij zijn zwaard in de rotsachtige bodem wilde planten, bleek de bodem zo zacht als boter te zijn, en verdween het vervolgens in de grond en was daaruit niet meer op te halen. Het zwaard werd tot een kruisteken. Hiermee was de legende van Galgano geboren. Op de heuvel

Montesiepi werd daarna een abdij gebouwd die eeuwenlang als pelgrimsoord dienstdeed. Van de abdij is niet veel meer over dan de dikke buitenmuren. De in ovale vorm rechtopstaande muren wekken de indruk van een 'kroon' vanwege de omhoogstekende punten. Het lyrisch subject bevindt zich in dit 'goddelijke landschap' met een legendarische geschiedenis. Ook nu nog is het 'mystieke licht hier alom' aanwezig.

In het tweede kwatrijn lezen we dat het licht heeft onthouden hoe de legende van Galgano is ontstaan. De dichter geeft daarvan in kort bestek de essentie. Daarbij is de verandering van het zwaard in een 'kruisteken' – na 'het goddelijk landschap' – het tweede signaal dat het licht op deze heuvel een heel bijzondere uitwerking heeft op zijn bezoekers. Het is in het derde kwatrijn dan ook niet zo verwonderlijk dat deze plek met zijn mystieke lichtwerking het ik aanzet tot meditatie. Het ik vlijt zich als een middeleeuwse monnik neer op de stenen vloer van de ruïne in 'mediterrane schijn'. Het woord 'schijn' staat hier in de betekenis van 'licht', maar ook van 'het zich onttrekken aan de werkelijkheid om zich heen', een andere wereld binnentreden die 'aan alles / en tegelijkertijd aan het niets rakend[e]' is. In deze tegenstelling van 'alles' en 'niets' treffen werkelijkheid en schijn, aarde en hemel, leven en dood, het rationele en het irrationele elkaar. Het 'leegmaken' leidt tot een allesomvattend aan- en afwezig zijn van het ik. In het opgaan van het ego in het al ligt het wonder van de eenwording met het heilige, het goddelijke besloten: 'boven mij de blauwe open hemel'.

Na 'hemel' staat een dubbele punt. Het ik maakt in het vierde kwatrijn duidelijk dat deze mystiek-religieuze ervaring voor ieder mens mogelijk is: 'God is er in alle talen voor de daklozen'. De keuze voor het woord 'daklozen' verwijst in letterlijke zin naar het ontbrekende dak van de ruïne, maar in figuurlijke zin naar al die mensen die zich in al dan niet religieuze zin niet geborgen weten. Deze gewijde plek wil iedereen een overwelvende beschutting onder de heldere hemel bieden: 'Door hemelhoge vensters valt gezegend / licht van de metten tot de vespers / op verzonnen monniken als ik'. Het is niet een dak dat beschutting biedt, maar de blauwe hemel zelf, van de vroege morgen tot de late avond. Hij omvat symbolisch de hele bewoonde wereld, zowel voor de monniken als voor het ik. De hemel omspant de aarde zoals de meditatie de dagelijkse gedachten, gevoelens en handelingen omgeeft. Blijkbaar gaat er op deze gewijde plek zo'n sterke werking van het mystieke licht uit dat de wereld even om en over het ik heen stilvalt in aanbidding. Deze hemel omspannende ervaring, deze vluchtige verschijning draagt voor het ik het karakter van eeuwige geborgenheid.

Canal Grande

Willem Jan Otten heeft zich vanaf zijn debuut *Een zwaluw vol zaagsel. Gedichten 1971-72* (1973) ontwikkeld tot een opmerkelijk veelzijdig, omstreden en gelauwerd prozaïst, toneelschrijver, essayist en dichter. Zijn spraakmakende essays over film, poëzie, verbeelding, religie en transcendentie hebben daartoe mede bijgedragen. Zijn bekering in de jaren negentig tot het rooms-katholieke geloof is sindsdien een bepalende achtergrond van zijn poëzie.

De bundel *Eindaugustuswind* (1998) bevat verschillende gedichten waaruit zijn rusteloos zwerven door de wereld van de geest, de natuur en de wereld blijkt. Er is de transcenderende gewaarwording van het plots ontwaken van het ik in de wagons-lits die vanuit een tunnel komen als hij door de Alpen rijdt. In de regeldruppels die op het wateroppervlak vallen, onderkent het ik in symbolische zin een verschijningsvorm van de individuele zielen uit de *Goddelijke Komedie* van Dante. Er staan nogal wat kleine overpeinzingen in de bundel die herinneren aan de *Pensées* van Pascal. Met deze diverse ‘rondtrekkende’ denkbewegingen ‘getuigen [deze gedichten] van een sterke bereidheid om te geloven in een hoger geplaatste instantie in wiens wijde blik we worden opgenomen en behouden’ (Goedegebuure, 2000, p. 50). Dit laatste doet zich ook voor in de drie gedichten die Otten wijdt aan Venetië met de ‘Ponte degli Scalzi’, ‘Canal Grande’ en ‘Komend uit Venetië’ waarin het verblijf in de Dogenstad en de terugreis door de Alpen wordt gethema-



Afbeelding 3: Venetië, Canal Grande. Bron: reisvormen.nl

tiseerd. De lezer wordt meegenomen naar gewaarwordingen die zich aan onze zintuiglijke waarneming en ons verstandelijk begrip onttrekken. In enkele gedichten over de Ankeveense plassen, de Waddeneilanden, de zwaluwen die hem herinneren aan de Nijl, en het planetarium van Franeker maakt de natuur zich op zijn rondtrekken aan het ik kenbaar. Otten probeert in *Eindaugustuswind* zodoende op allerlei locaties de transcendentie in de werkelijkheid te betrappen. De thema's van 'dood en rouw' spelen in deze bundel een voorname rol (Van de Haar, 1999, pp. 25-26). Als iemand weg is, dood of verdwenen is, dan ga je hem missen en als je hem mist, dan is iemand niet meer weg. Transcendentie is een soort wiebelbeweging, een spanning, een moment van 'onrustige ontvankelijkheid' (Wiman, 2016, p. 113), maar niet een voortdurend proces. Daarmee lijkt elke geografische reis voor Otten een nieuwe mogelijkheid om door het bewustzijn heen te gaan en te raken aan het onkenbare, het onzichtbare, het afwezige. Zo lijkt het ook het ik op zijn tocht over het Canal Grande te vergaan, een voorbeeld van zijn zoeken naar een moment dat de werkelijkheid onder spanning komt te staan en een religieus-mystieke lading krijgt.

Canal Grande

Uit de nevelige lege
van de lagune 's morgens wijd
kwam hij aangedreven
langs de rose bakenlichten
die juist werden uitgezet.

Met zijn ziel als kiel
en zijn hals net boven water
is hij blijven drijven
met het wassend water
in het Canal Grande mee,
dwars door de stad
die op papier op hersens
lijkt en in het echt
gemaakt is van herinnering.

Langs de voorbeschikte
bochten bleef hij drijven.
Om de bochten kijken
kon hij niet, elke bocht
die kon de laatste zijn.

Hij wilde zich herinneren
zijn nevelige begin.
Toch mondde elke bocht
weer uit in bocht, het was
als was hij vrij van wil
want om de bocht,
dat wilde hij, jawel.

Soms klotste hem
een slokje Canal Grande in
en zakte naar zijn ziel,
als dorstte hem het element
dat hem omringde.
Na de derde brug
werd hij zeer zwaar.

Daar heb ik hem gezien,
vanaf de laatste brug,
hij was een deinend oog
dat mij niet zag
dat zinkende bleef zweven
in de richting van de zee
die ook des avonds deze stad
omsluit, de lagune wijd
die des nachts het lege
onomringde is waaruit
des ochtends in de vroege
het kanaal ontstaat. (Otten, 1998, pp. 34-35)

Otten opent dit gedicht over Venetië met een atmosferisch beeld, vol raffinement naar vorm en inhoud opgetekend. Vaak hangen 's morgens boven het water van de lagune nog nevels rondom de stad, maar dan ineens doemt voor het ik de gondel in het volle ochtendlicht uit de nevels op. Van het 'nevelige', 'lege' en 'wijde' van de lagune gaat van meet af een sterke presentie uit en het geeft aan het gedicht een mysterieuze lading mee.

Wat direct opvalt is dat de 'hij' (=de gondel) die komt 'aangedreven', wordt gepersonifieerd, en dat de eigenschappen 'leeg' en 'nevelig' accent krijgen door het enjambement van regel een naar regel twee. Bovendien krijgt het woord 'lege' als zelfstandig gebruikt bijvoeglijk naamwoord door het 'nevelige' een extra aan 'leegte' mee vanwege het immateriële aspect eraan. De gondel beweegt zich vanuit

de met nevels bedekte, 'lege' en 'wijd(s)e' lagune naar de aan alle kanten openliggende, volgebouwde eilandenstad. Deze beweging vanuit de leegte van de lagune naar de drukte van de stad laat zich vergelijken met het op het toneel verschijnen van een acteur vanuit de coulissen. Het spel kan beginnen.

De boot wordt niet op eigen kracht maar door de stroom de stad ingedreven. Het lyrisch subject, het ik die dit alles waarneemt, bevindt zich in de stad. De 'rose bakenlichten' zijn bij nadering uitgezet, nu de 'hij' de stad wordt binnengeloodst als een teken van instemming. De kleur 'rose' is op te vatten als een eerste teken van liefde dat de stad aan de 'hij' betuigt. Ondertussen is het zicht zo goed geworden dat de boot zijn weg door de stad kan vervolgen. Het betekent tegelijkertijd dat het 'nevelige lege' nog altijd in essentie de ambigue lading van deze onbemande gondel omhult. Zou hier dan wellicht sprake zijn van een toekomstige verbintenis tussen de 'hij' en de stad, te vergelijken met het jaarlijkse huwelijk dat de stad in de Bucintoro-gondel met de Adriatische Zee sluit (Aristodemo, 1991, p. 13)?

'Met zijn ziel als kiel / en zijn hals net boven water' kent de dichter hier de 'kiel' van de boot een 'ziel' toe. Zoals een kiel belangrijk is bij het in balans houden en de besturing van de boot, zo is de ziel allesbepalend bij het bezielen van lichaam en geest. De kiel bevindt zich onzichtbaar onder water; de ziel is werkzaam zonder dat we haar kunnen lokaliseren. Met dit woord 'ziel' uit de tweede strofe verraadt de dichter daarentegen opnieuw een dieperliggende intentie met deze vaartocht. Na het 'nevelige lege' geeft nu 'zijn ziel' een onaardse dimensie mee aan deze mysterieuze tocht. De boot ligt diep in het water. Zijn hals steekt er net boven uit. Het lijkt een bijna onderdompeling. De boot beweegt zich voort door het 'wassend' water in de richting van het Canal Grande. Als vanzelf lijkt de boot op het opstuwende water te worden voortgedreven door krachten die onzichtbaar zijn en zich aan de invloed van de 'hij' onttrekken. Op het moment dat de boot de stad invaart, gebruikt de dichter de metafoer van de hersenen om daarmee de modellering van de stad van bovenaf te karakteriseren. Zodoende plaatst hij als het ware over het lineaire, horizontale beeld van de binnenvarende gondel, door mysterie omgeven en niet op eigen kracht zich voortbewegend, verticaal de overkoepelende metafoer van de hersenen. Op die manier zijn het horizontale en het verticale, de onder- en de bovenwereld, de aarde en de hemel, het irrationele en het rationele met elkaar in verbinding gebracht. De dichter laat hier een denkbeeldig 'kruis' verrijzen in het teken waarvan zijn gedicht (op)staat. Deze stad die 'op papier op hersens / lijkt', is 'in het echt / gemaakt [...] gemaakt van herinnering'. Die laatste versregel voegt aan de voorafgaande metaforiek nog een belangrijk element toe: we varen niet in fysieke zin een stad binnen, maar in denkbeeldige zin zoals we hem vanuit onze herinnering kennen. De dichter ontvouwt hier vanuit zijn herinnering en verbeel-

ding een vaartocht door de stad, zoals Italo Calvino zich zijn ‘onzichtbare steden’ in zijn verbeelding schiep (Calvino, 2001). Dat sluit aan bij andere gedichten uit deze bundel die eveneens berusten op herinneringsbeelden en de dichter de kans bieden daarmee zijn eigen werkelijkheid te creëren om zodoende de vluchtige verschijningen erin terug te kunnen lezen.

Het lyrisch subject blijft in de derde strofe het irrationele bedienen: ‘Langs de voorbeschikte / bochten bleef hij drijven’. Opnieuw valt in deze eerste versregel te bespeuren dat de boot ondanks zichzelf zijn tocht door de stad maakt. Het lyrisch subject spreekt van ‘voorbeschikte bochten’: niet alleen ligt het parcours al vast, maar er zijn ook geen alternatieve vaarroutes denkbaar. Daarmee lijkt de ‘hij’ ook in dit opzicht onderworpen te zijn aan een bovennatuurlijke kracht. Verderop geeft het lyrisch subject aan dat de gepersonifieerde boot op deze onvoorspelbare (levens)reis ook niet in staat was tot een vooruitziende blik, ‘om de bochten [kon] kijken’, want ‘elke bocht / die kon de laatste zijn’. Deze versregel brengt de huiver van een mogelijk naderend einde in beeld. De vaartocht, de toekomst, het leven laten zich niet voorspellen. Dat roept opnieuw het ‘nevelige’ begin van het gedicht in herinnering. Uit een ‘nevelige lege’ kwam de ‘hij’, de ‘boot’ tevoorschijn. Het ziet ernaar uit dat ‘hij’ wederom in een dergelijk decor zal verdwijnen. Toch is er na elke bocht telkens weer een nieuwe bocht. Hiermee wijst de ‘hij’ op de labyrintische wirwar van stegen en kanalen in deze stad. Tegelijkertijd roept hij er het spel der wenkende en wijkende perspectieven mee op. De hele enscenering van deze tocht roept herinneringen op aan het achttiende-eeuwse Venetiaanse toneel van de *commedia dell’arte*, waarin de illusie en de werkelijkheid een wonderlijk huwelijk met elkaar aangaan.

In de laatste versregels van deze derde strofe sluit de dichter af met een hem eigen open einde. Hij laat bij wijze van spreken zijn gedachte in het luchtledige opgaan: ‘want om de bocht, dat wilde hij, jawel’. Welke bocht dat is, wanneer dat gaat gebeuren, wat er zich na die bocht bevindt, we weten het niet. Is dit de laatste bocht waarin de tocht tot zijn einde komt? Zo lijkt de ‘hij’ hier bijna in zijn verbeelding het geestelijk huwelijk met de ‘afwezige aanwezigheid’ te vieren die hij denkt ervaren te hebben gedurende zijn rondtocht door deze ‘onzichtbare’ stad.

‘Soms klotste hem / een slokje Canal Grande in / en zakte naar zijn ziel, als dorstte hem het element / dat hem omringde’. Er komt zo nu en dan bij ‘hem’ wat water binnen dat ‘hem’ naar de ziel zakt. De manier waarop de regels 27-29 syntactisch opgebouwd zijn, maakt dat het ‘element / dat hem omringde’ bepalend is voor het feit dat de ‘hij’ – de gondel – water binnenkrijgt, en niet in letterlijke zin de ‘hij’ – de ziel – zelf. Zijn diepliggende ‘ziel’ raakt slechts besprenkeld door het water, als leek het dat de ‘hij’ daarmee zijn dorst kon lessen. De elementen zijn heer

en meester over 'hem'. 'Na de derde brug / werd hij zeer zwaar': de gondel lag al diep in het water bij binnenkomst, nu dreigt 'hij' ten onder te gaan. De tocht tot nu toe heeft 'hem' steeds meer belast.

Deze feitelijke inname van water in de gondel waardoor de kiel dieper komt te liggen, en de figuurlijke besprenkeling van de ziel door het water ondervinden in de vijfde strofe een apotheose. 'Daar heb ik hem gezien, / vanaf de laatste brug, / hij was een deinend oog / dat mij niet zag / dat zinkende bleef zweven / in de richting van de zee'. Voor het eerst komt het ik als waarnemer voor de dag en doet de ogenschijnlijk onschuldige mededeling dat hij 'hem' heeft gezien. Een vluchtige verschijning, een epifanie, zo lijkt het. Aan de gondel wordt door het ik de kwalificatie van 'het deinend oog' verbonden. Dat roept reminiscenties op aan het alomtegenwoordig goddelijke oog dat omgeven wordt door een stralenkrans of driehoek en symbool staat voor de Egyptische zonnegod Horus, en soms boven het altaar in de kerken is te vinden. Op deze plaats in zijn gedicht brengt de dichter voor de vijfde keer in successie een element met een religieus-mystieke lading zijn tekst binnen, na de elementen van het 'nevelige lege', de 'ziel', 'om de bocht' en 'zijn ziel / als dorstte hem het element'.

De gondel, de 'hij', het 'deinend oog' verwijderd zich van het ik, niet varend maar zwevend als een onaardse geest in de richting van de zee 'die ook des avonds deze stad / omsluit'. De nadering van de 'hij' in de richting van het ik is ten einde. De 'lagune wijd' is 's nachts weer 'het lege / onomringde' van 'waaruit / des ochtends in de vroegte / het kanaal ontstaat'. Elke morgen wordt vanuit het 'lege en onomringde' een nieuwe dag geschapen als in een perpetuum mobile. De tocht van de gondel door het Canal Grande zal nooit tot een einde kunnen komen, maar telkens kan het ik weer een huwelijk aangaan met deze mysterieuze stad, met dit alomtegenwoordige oog. Voor het ik heeft die verbintenis met de stad een sterk religieus karakter met verwijzingen naar het mystieke huwelijk tussen de ziel en het 'lege'. De leegte, de ziel, de herinnering, het voortgedreven worden door krachten buiten jezelf, het deinend oog, de helderheid van de dag omgeven door de duisternis van de nacht, de uitgestrektheid van de lagune en het onomringde zijn allemaal elementen die deel uitmaken van wat tot het 'niet begrijpen' valt te rekenen, maar wat voor 'hem' een levende werkelijkheid is. De heen en weer gaande beweging van de gondel, de stad Venetië in en uit vertegenwoordigt een gewaarwording die zich vanuit de nevel in het licht van de stad weer terug beweegt naar de duisternis van de lagune. Daarmee staat deze denkbeeldige reiservaring van Otten volop in het teken van zijn zoektocht naar het transcendente in de werkelijkheid.

San Michele. Dodeneiland

Theunynck debuteert in 1997 met de bundel *Berichten van de Pan American Airlines & Co.* Daarna verschenen er nog vijf bundels, waaronder voorlopig als laatste *De benen van de hemel* (2014), waarmee hij tot nu toe ‘zijn veelbelovend dichterschap heeft waargemaakt’ (Van den Bossche, 2015, p. 46). In *De benen van de hemel* is de boom meer dan een decorstuk. De bomen dragen bij tot een vervlechting van de natuur, de cultuur en de menselijke conditie van alledag. Theunynck is een groot verdediger van de weinige natuur die er nog rond Antwerpen is. Dat verklaart zijn liefde voor bomen en de titel van de onderhavige bundel. De hemel beleeft Theunynck als een weids uitspannel en de bomen zijn daarin het verbindend principe dat uiteenlopende plaatsen bij elkaar kan brengen. Illustratief is daarvoor de afdeling ‘Sporen’, waarin we via Istanboel, Venetië en Antwerpen naar Londen worden geloodst – met populieren en notenbomen als te volgen spoor. In deze afdeling staan twee gedichten die Venetië tot onderwerp hebben. In het gedicht ‘Venetië’ tuigt Theunynck de gondels op waarmee de gondeliers als ‘zwarte zwanen’ door de kanalen van Venetië manoeuvreren, opdat ‘Zelfs het dunste water [...] bevaarbaar [wordt]’. ‘San Michele. Dodeneiland’ gaat door op dit thema van de vergankelijkheid.



Afbeelding 4: Grafsteen van Joseph Brodsky, San Michele. Bron: vu.nl

San Michele. Dodeneiland

Bijna iedereen op de vaporetto gaat naar Murano:
de man op krukken, zwemmend in zijn zwarte anorak,
de dame met een Cadillac van een zonnebril op de neus,
het hondje dat ongegeneerd van leer trekt tegen haar been,
die misericordia van kleverige gelati's,
het heertje met het jagershoedje en het wapperende veertje
en al die Amerikanen, vinger aan de knop,
om al wat beweegt in vogelhuisjes te vangen.

Het buitendek is een blozende roos.
Op hoge hakken reikt het bloeien hoger.
Ze danst van de ene stengel op de andere alsof
ze walst naar de overkant. Zij gaat met ons aan land
in San Michele, dodeneiland, waar het water zo lang
op de kade inpraat tot de stenen uit de muren springen.

Ze wandelt langs cipressen op olifantspoten
onwankelbaar onder het gieren
van de tijd, langs torenhoog vergeten,
langs marmerwitte nachtjaponnen,
voorbij het Griekse kerkhof waar Igor zijn Vera
voor eeuwig weerspiegeld ziet in steen.

Ze huppelt langs grafkapellen in steigers, langs militairen
stijf in het gelid, professoren van het memorabele,
koks van dagelijks kost, geneesheren
die in kale kamers doodvonnissen prevelden.
Langs kinderweides vol ontijdig uit het veld geplukte –
het ontroostbare druipt nog elke dag van de grafschriften.

Ze schrijdt de Recinto Evangelico binnen. Dag Tine van te veel geleden.
Dag Ezra, betere ambachtsman, in de soberste sponde ooit.
Roos ruikt doel. Daar bij die glasheldere steen in dat jubelperk,
daar houdt heer Brodsky spreekuur. 'Letum non omnia finit'
fluistert hij uit onbegonnen werk. Ze legt zich in zijn schaduw.
Ze danst zijn lof en wiegt zijn glorie. Ze reciteert John Donne.
Ze strooit de herfstkreet van de havik als verse blaadjes over de lagune.

Niet iedereen op de vaporetto wil naar Murano.
(Theunynck, 2014, pp. 48-49)

Het dodeneiland San Michele in Venetië is een werkelijk bestaand eiland dat voor een aantal beroemde kunstenaars een iconische plek, en om die reden voor hen een laatste rustplaats is geworden. Voor veel toeristen is het een bedevaartsoord. Even ten noorden van het hoofdeiland ligt San Michele op de route naar het glasblazerseiland Murano.

Het gedicht opent met de vrijstaande versregel dat ‘bijna iedereen op de vaporetto [...] naar Murano [gaat]’. Tussendoor strijden Eros en Thanatos om de voorrang. Het eindigt met de vrijstaande versregel: ‘Niet iedereen op de vaporetto wil naar Murano’. Daarmee omzoomt het lyrisch subject het bezoek aan het eiland en ontsnapt het aan de dodelijke ernst die de inhalige vergankelijkheid bij hem wakker roept. Het subject isoleert zodoende op het einde opnieuw het dodeneiland met zijn opmerkelijke bewoners. Het sluit de cirkel niet helemaal. Er blijft letterlijk een nauwe in- en uitgang bij de opstapplaats van de vaporetto voor hem open.

In de tweede strofe beschrijft het lyrisch subject met lichte ironie het uiteenlopend gezelschap op de vaporetto: de man op krukken in zwarte waterdichte jas, een dame met een overdreven luxe zonnebril vol glitters tezamen met haar opstandige hondje, verder de ellende van kleverige ijsjes die andere bezoekers in hun handen hebben, ‘een heer met een jagershoedje en bijbehorend veertje, en dan al die Amerikanen’ die enkel door hun cameraogen naar de omgeving kijken. In de derde strofe zoemt de camera van het waarnemend lyrisch subject in op ‘een bloeiende roos’, een dame met hoge hakken die zich op het buitendek bevindt en die daardoor boven iedereen uittoert: ‘Ze danst van de ene stengel op de andere alsof / ze walst naar de overkant’. In deze spitsvondige metafoor vol muzikale en erotische accen-ten vergelijkt de dichter deze bloemrijke dame met een roos die warme gevoelens bij de waarnemer oproept. Zij geraakt in die walsende cadans, niet enkel door het deinen van de boot maar mogelijk ook door de wisselende aandacht die ze krijgt van en geeft aan het haar omringende publiek. Het lyrisch subject weet zich net zoals de dame die zijn gids wordt, gedreven door nieuwsgierigheid die in zijn geval echter wel verder reikt dan een culturele en toeristische belangstelling. Uitgerend deze fraai uitgedoste dame die net als Eurydice het lyrisch subject verleidt en confronteert met Thanatos, gidst het lyrisch subject over het dodeneiland, ‘waar het water zo lang / op de kade inpraat tot de stenen uit de muren springen’. Met deze laatste personificatie laat de dichter de tand des tijds op een overredende wijze zijn werk doen waaraan valt af te lezen dat niets zich daaraan kan onttrekken. Het is bovendien het eerste teken van vergankelijkheid dat refereert aan het dodeneiland San Michele. Deze symbolische naam verwijst naar de aartsengel Sint Michaël als bemiddelaar tussen God en mensen.

Het lyrisch subject weet nu waar het is aangekomen. In de vierde strofe maakt het met de dame als gids een ronde over het eiland. De cipressen als symbolen van

de onsterfelijkheid staan pal in de beweging van de snel voorbijschietende tijd. De dame passeert hoge muren van wit marmer waarin de urnen staan opgesteld: 'langs torenhoog vergeten'. Dit woord 'vergeten' kan het beste als zelfstandig naamwoord worden opgevat, ook gelet op de zelfstandige naamwoorden 'gieren' in regel 16 en 'nachtjaponnen' in regel 18. In combinatie met het woord 'torenhoog' krijgt het 'vergeten' daarmee een extra dimensie. In deze gladgestreken omgeving van onaantastbare esthetiek die de plaquettes en urnen onzichtbaar maakt, slaat ineens het besef toe dat al deze doden, hoezeer ze ook de hemel in geprezen zijn, in een onomkeerbare vergetelheid zijn terechtgekomen. Op een aantal duurdere godvergeten locaties van de begraafplaats staan complete kapellen met standbeelden van vrouwen in witmarmeren nachtjaponnen. Op deze rondwandeling passeert de dame op de Griekse afdeling het graf van de componist Igor Stravinsky en zijn vrouw Vera wier namen voor eeuwig zijn weerspiegeld in steen. De dame passeert in de vijfde strofe grafkapellen, aangetast door de tijd, die in de steigers staan. Ze gaat voorbij aan de graven van allerhande slag mensen: eerbiedwaardige militairen, professoren, koks, kinderen en geneesheren die op leven en dood gingen. Voor de dood bestaan er geen rangen en standen. Haar achteloos huppelen staat in schril contrast met het gevoel van ontroostbaarheid dat de graven bij het lyrisch subject oproepen.

In de zesde strofe is de dame aangekomen bij de protestantse afdeling Recinto XV waar de buitenlandse kunstenaars begraven zijn, zoals onder meer James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, Robert Frost en Tine, de vrouw van Multatuli. Ze zwaait ze in het voorbijgaan gedag. Dan ruikt 'Roos', de gids, doel. Ze arriveert bij het 'jubelperk', waar 'heer Brodsky spreekuur' houdt. Hij fluistert haar 'uit onbegonnen werk' in dat de dood niet aan alles een eind maakt. Met dat 'onbegonnen werk' kan enerzijds bedoeld zijn de nog onuitgegeven poëzie die nog niet in zijn Nederlandstalige verzamelbundel *De herfstkreet van de havik* (1996) was te vinden, maar anderzijds de poëzie die door de dame onder de inspirerende nabijheid van het graf van Brodsky wordt geciteerd uit werk dat nog niet eens bestond tijdens zijn leven. Door zich zo te richten in de nabijheid van het graf op Brodsky en zijn poëzie 'legt [zij] zich in zijn schaduw' neer. Doordat zijn verzen in haar opkomen 'danst [zij] zijn lof en wiegt zijn glorie' als een ultiem hoogtepunt van de dans tussen Eros en Thanatos. Daarnaast reciteert ze John Donne met zijn petrar-kistisch hoofse liefdespoëzie. Het biedt tevens een opening voor het lyrisch subject dat haar volgt, om zich door zijn bezoek aan het graf van de grote Russisch-Amerikaanse dichter te laten inspireren tot het schrijven van een gedicht. Om die reden was het wellicht vertrokken naar Murano, terwijl de meeste passagiers na hun vertrek de dood en het dodeneiland laten voor wat ze zijn. Zij menen dat er aan de doden geen nieuw leven valt te ontlenuen.

Theunynck viert met Brodsky en Donne in zijn gedicht de triomf van de poëzie over de dood. Het dodeneiland vormt een inspiratieve plek waar in een vluchtige verschijning aan de verbeelding uit het verleden die van het heden weer ontstoken kan worden. Het spanningsveld tussen schijn en wezen, tussen illusie en realiteit krijgt in dit gedicht voor even een gestalte en een bestaansgrond. Op deze flitsende momenten van 'zinsbegoocheling' berust in belangrijke mate het ontstaan van poëzie.

Besluit

Elk van de vier dichters weet zich op zijn reis door Italië overweldigd door transcenderende momenten in de werkelijkheid. Op het 'Plein in Siena' weet Zuiderent zich nog altijd bevangen door het sterven van zijn vader en zijn geloofsachtergrond, maar de ervaring op het plein zet dit in een nieuw transcenderend perspectief. Van Tongele kruipt voor even in de rol van de 'verzonnen monnik' en raakt in trance door de mystieke plek van 'San Galgano'. Otten ontlokt in 'Canal Grande' aan zijn verbeelding een epifanie, een nadering van het 'deinend oog' dat uiteindelijk weer wijkt, maar waarmee het ik een verbintenis lijkt aan te gaan. Theunynck laat op 'San Michele' in zijn verbeelding op speelse wijze de strijd zich voltrekken tussen Eros en Thanatos, waarbij de verbeelding uiteindelijk zegeviert over de werkelijkheid van de dood.

Bibliografie

- Aristodemo, D. (1991). *De mythe van Venetië. Italiaanse verhalen*. Samengesteld en ingeleid door Aristodemo. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Bossche, S. Van den (2015). Envergure van bomen en zeeland. Over dichter Peter Theunynck. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 46-47.
- Brems, E. (1999). De bomen zijn paars en de hemel. *Ons Erfdeel*, 42, 753-754.
- Brems, E. (2012). Een man gaat zijn weg – twee bundels van Ad Zuiderent. *Ons Erfdeel*, 55, 170-172.
- Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Calvino, I. (2001). *De onzichtbare steden*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Deel, T. van (1986). Met geen ander woord dan als. In: idem, *De komma bij Krol en andere essays* (pp. 118-133). Amsterdam: Querido.
- Deel, T. van (2000). Serveer mij in roomboter gebakken beelden. Kroniek van de poëzie. *Neerlandica extra Muros*, 38, 48-53.

- Dera, J. (2014). Wortels of bladerdek? Over De benen van de hemel van Peter Theunynck. Geraadpleegd van <http://tijdschriftterras.nl/wortels-bladerdek-de-benen-van-de-hemel-van-peter-theunynck/> op 18 april 2017.
- Fens, K. (1989). Zo zijn onze manieren. In *Het Italië-gevoel. Nederlandse schrijvers over Italië* (pp. 1-16). Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Fokkema, R. & Bax, S. (2014). Ad Zuiderent. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 7-14). Alphen aan den Rijn / Groningen: Samsom Uitgeverij / Martinus Nijhoff.
- Fokkema, R.L.K. (1999). *Aan de mond van al die rivieren*. Amsterdam-Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Goedegebuure, J. (2000). Over Willem Jan Otten. Niet zijn waar je bent. *De Revisor*, 27(1), 42-52.
- Haar, G. van de (1999). Mensen met een rouwige kop. In gesprek met Willem Jan Otten. *Liter*, 2(8), 21-37.
- Joosten, J. (2003, 16 oktober). Uittrillen boven het alledaagse. De uitbundigheid van Mark Van Tongele. *De Standaard der Letteren*.
- Kalla, I. B. (2008). Het verinnerlijkte landschap. Over het lezen van de ruimte in de poëzie van Ad Zuiderent en Willem van Toorn. In Z. Hrnčirová et al. (red.), *Praagse Perspectieven 5*. Handelingen van het Regionaal Colloquium Neerlandicum van Midden-Europa aan de Karelsuniversiteit te Praag op 20, 21 en 22 september 2007 (pp. 373-388). Praag: Universitaire pers.
- Middag, G. (1993). De kunst van het schaduwen. (Willem Jan Otten. *Na de nachttrein*). In idem, *Alles valt in stukken uiteen. Beschouwingen over poëzie* (pp. 141-144). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Musschoot, A. M. (2011). Trefzeker, speels en diep-ernstig. Over Naar een nieuw zeeland van Peter Theunynck. *Poëziekrant*, 35(2), 27-29.
- Otten, W.J. (1998). *Eindaugustuswind*. Gedichten. Amsterdam: Van Oorschot.
- Pfeiffer, I.L. (2005, 8 juli). Hosanna de pantoffelheld. *NRC*.
- Reijmerink, J. (2011). *Er steeg licht op van beneden. Vluchtige verschijningen in de poëzie van Martinus Nijhoff*. Soesterberg: Aspekt.
- Schouten, R. (1994, 22 januari). Jij zo onvindbaar als ik zoek. *Vrij Nederland*.
- Rovers, D. (2007). De belijder. Over het oeuvre van Willem Jan Otten. *De Gids*, 170, 1023-1032.
- Theunynck, P. (2014). *De benen van de hemel*. Gedichten. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Tongele, M. Van (1997). *Vaderlatingen*. Tiel: Lannoo.
- Tongele, M. Van (2005). *Gedichten*. Tiel: Lannoo.
- T'Sjoen, Y. (2004). Zolang ik maar kwikzilver denk. In idem, *Stem en Tegenstem. Over poëzie en poëtica. Dubbelessays over hedendaagse Nederlandstalige poëzie* (pp. 123-133). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- T'Sjoen, Y. (2004). Luchtschepen van woorden. Poëzie van Peter Theunynck. In idem, *Stem en Tegenstem. Over poëzie en poëtica. Dubbelessays over hedendaagse Nederlandstalige poëzie* (pp. 243-251). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- T'Sjoen, Y. (2005a). De poëzie en haar kritiek. In idem, *De gouddelver. Over het lezen van poëzie* (pp. 9-32). Tiel/Amsterdam: Lannoo/Atlas.

- T'Sjoen, Y. (2005b). Mark Van Tongele: een zinderend en veelzijdig taallichaam. In M. Van Tongele, *Gedichten* (pp. 7-23). Tiel: Lannoo.
- Vervoort, J. (1994). Ik ben niet tevreden met een riedeltje erbij. *Poëziekrant*, 18(4), 4-11.
- Vervaeck, B. (1999). Tragedie of apocalyps. Het recente werk van Willem Jan Otten. *Ons Erfdeel*, 42, 201-212.
- Vos, M. de (2005). Ad Zuiderent, Ik heb een sterk bundelgevoel. In idem, *Dichtersgesprekken. Over het maken en lezen van poëzie* (pp. 264-269). Amsterdam / Rotterdam: Prometheus /NRC Handelsblad.
- Wiman, C. (2016). *Mijn heldere afgrond. Overpeinzingen van een moderne gelovige*. Vertaald door Willem Jan Otten. Barneveld: Brandaan.
- Zuiderent, A. (1993). *Op de hoogte van Icarus*. Gedichten. Amsterdam/Antwerpen: Querido.

HET KONINKRIJK VAN DIT EXTREMADURA IN DE GEDICHTEN VAN SACHA BLÉ

María José Calvo González
(Universidad Complutense de Madrid)

ABSTRACT

The work of Flemish poet Sacha Blé (Sleidinge, 1971) comprises five volumes published between 2003 and 2016. His poems reflect a search for what is lacking in space and time, and also for what is lacking within him. While the desire for the foreign stands out throughout his poetry, what really distinguishes *Tijdens het ontbijt* (2007) – the volume on which this chapter focuses – from his other works is that it was actually written abroad. On the one hand, the analysis concerns the extent to which the foreigner plays the central role and the ways in which this is rendered in Blé's poetry. At the same time, attention is paid to how the tone, the sound and the language used in the volume correspond to the Mediterranean setting. Blé's poetry is read from the perspective of a reader who feels attracted by a specific type of nature, and by some very typical words, colours and smells, which are recognised as familiar. The chapter builds on the approach developed by Riffaterre, which emphasises the role of the reader in the understanding of the meanings of poems.



Het werk van de Vlaamse dichter Sacha Blé (het pseudoniem van Andy De Smul, geboren in Sleidinge in 1971) omvat ondertussen vijf bundels die gepubliceerd zijn tussen 2003 en 2016. Hij is tevens net klaar met het manuscript van een novelle waarvan de titel luidt: *Stilleven met sinaasappelboom*. De hoofdpersoon van dat verhaal heet frappant genoeg 'Ilse', net zoals de vrouw van de schrijver Paul van Wispelaere met wie Blé bevriend was. In zijn jongste dichtbundel, *Appel met kind* (2016), heeft Blé overigens diverse odes opgenomen aan schilders en schrijvers die hij bewondert, onder andere de toen pas overleden Paul de Wispelaere. Ter nagedachtenis schrijft hij het gedicht 'Ilse dus' (p. 19), naar aanleiding van *Het verkoelde alfabet* (1992), het bekroonde dagboek van de befaamde auteur. De thematische overeenkomsten tussen de poëzie van Blé en het proza van De Wispelaere

zijn trouwens niet ver te zoeken. Beiden hebben het vaak over de herinnering aan het verloren paradijs van de jeugd, een landelijke harmonie die mythische trekken aanneemt en waarbij de vertrouwde omgang met de natuur een centrale rol speelt.

In de debuutbundel *Afwezigheid* (2003) sprak ook al het verlangen van de dichter naar de verloren tijd en de verloren verwanten. Zijn gedichten zijn inderdaad een zoektocht naar wat ontbreekt in ruimte en tijd, maar ook in zichzelf. In Sacha Blés tweede bundel, *Onder de pijnbomen* (2004), kiest de dichter daarentegen andere woorden, beelden en klanken, die minder melancholisch klinken dan in zijn eerste bundel, hoewel er ook hier achterom wordt gekeken. Zijn vierde bundel, *Zie maar* (2010), is dan weer gewijd aan de dertigers en hun bekommernissen. De individualiteit van de dichter wordt hier verbreed tot een hele generatie en een maatschappij. Maar wat hen precies benauwt is niet zo concreet aangegeven. Het vage, algemene gevoel van onbehagen valt immers niet concreet te duiden, laat staan op te heffen: het is de drijfveer van een bescheiden, maar boeiend oeuvre.

Schrijven in een ‘buitenland’

De titel van de tweede bundel van Blé, *Onder de pijnbomen*, verwijst expliciet naar de zuiderse vegetatie, en cycli als ‘Mozes in Cladech’ en ‘In Alexandrië’ groeperen gedichten waarin het kloppende verlangen naar het/een buitenland een belangrijke rol speelt.¹ Volgens de dichter zelf (Blé, persoonlijke e-mail, 03/10/2016) ‘staat er in enkele bundels her en der wel een gedicht dat zich in het buitenland afspeelt, maar niet op een geordende of thematische manier’. Wat deze bundel onderscheidt van de daaropvolgende is onder meer dat deze laatste geheel tot stand is gekomen in dat zuiderse buitenland. Die derde bundel, *Tijdens het ontbijt* (2007), is opgebouwd uit drie delen, die telkens ‘Kladjes’ heten: respectievelijk gaat het om ‘Kladjes’ voor zijn geliefde, ‘Kladjes’ voor zijn zoon en ‘Kladjes’ voor hemzelf. In die zin ligt de bundel wel degelijk thematisch in het verlengde van het vroegere werk, met opnieuw een klemtoon op de autobiografische inbreng, de huiselijke kring en de mensen rondom zich. Tegelijk is de aanduiding ‘kladjes’ een allusie op het voorloperige en nog gedeeltelijke karakter van de afgedrukte teksten; ze gelden eerder als momentopnamen of ideeën voor later werk dan als definitieve poëtische realisaties.

In deze bijdrage zal onderzocht worden op welke manier het buitenland in *Tijdens het ontbijt* centraal staat en hoe ernaar wordt gekeken. Bovendien wordt er nagegaan in hoeverre ook toon, klanken en beelden appelleren aan een mediterrane wereld. Die concentratie op het buitenland is in het geval van Blé tegelijk vanzelfsprekend en opmerkelijk. Zo wordt aan het begin van de dichtbundel expliciet gesteld: ‘Een groot deel van de gedichten ontstond in het Zuid-Spanje van Pilar, Marcel, Rosa (Mandarina), [...]’, een lange lijst van personen die blijkbaar bij het

dichterschap van de auteur aanwezig zijn geweest. Er is daarentegen opmerkelijk genoeg geen overvloed aan namen en geografische aanduidingen, aan verwijzingen naar de geschiedenis, de folklore of monumenten in de gedichten zelf. Het lijkt er, met andere woorden, op dat het Spanje van Blé in wezen niet wezenlijk verschilt van het decor van zijn overige bundels. Tegelijk geeft hij algemeen wel blijk van een bijzondere belangstelling voor de sociologische aspecten van de Spaanse samenleving, de manier van leven van de opeenvolgende generaties, maar ook die aandacht lijkt niet gebonden aan het specifieke land of regio waar de dichter verblijft. De ruimte wordt als het ware verdroomd tot een soort van algemeen Zuid-Europa, dat als een idyllisch decor en soms zelfs als een poëtische utopie gaat fungeren; hetzelfde vinden wij overigens ook terug in het werk van De Wispelaere. Volgens Blé ontbreken er in België veel dingen die in het Zuiden wel steeds aanwezig zijn, zoals het licht. Hij voelt zich daardoor blij en thuis in het Zuiden, en dat gevoel vormt het dominante thema van zijn werk (en evenzeer dat hij zich niet goed in België voelt).

De gedichten van Blé zullen hier gelezen worden vanuit het perspectief van een lezer die zelf bijzonder aangesproken wordt door de heel erg specifieke natuur (dieren-, planten- en delfstoffenrijk), kleuren, geuren en geschiedenis waarmee ik, in tegenstelling tot de gemiddelde Nederlandstalige lezer van deze poëzie, zo vertrouwd ben. Theoretisch laat ik mij bij mijn lectuur inspireren door de poëziebenadering van Michael Riffaterre (*Semiotics of Poetry*, 1984), die een grote nadruk legt op de actieve rol van de lezer bij de totstandkoming van de betekenis in poëzie. Daarnaast houd ik rekening met het belangrijkste principe dat gestalte geeft aan het poëtische taalsysteem, namelijk de herhaling en de variatie. Dergelijke stijlfiguren dragen bij tot een extra codering van de natuurlijke taal met het oog op een optimaal poëtisch effect.

Harmonische eenheid in het Zuiden

Zoals hierboven al is aangegeven, wordt de topos van de opdracht aangewend om een concrete lezer aan te duiden. De bundel in zijn geheel wordt zo verbonden met een aantal vrienden die het ontstaan van de verzen van nabij hebben meegemaakt. In het specifieke geval van *Tijdens het ontbijt* worden daarenboven ook de afzonderlijke delen tot een specifieke bestemming gericht. In de twee eerste delen spreekt de dichter telkens tot iemand anders. Die personages zijn herkenbaar voor insiders, maar tegelijk worden ze herleid tot hun initialen: het betreft achtereenvolgens de geliefde in 'Kladjes voor E.' en zijn zoon in 'Kladjes voor I.'. In de derde afdeling, 'Kladjes voor mijzelf', richt het lyrische ik zich ten slotte tot zichzelf waardoor hij zich ontdebelt tot tegelijk spreker én toehoorder. Op die manier wordt de poëtische monoloog van de dichter (poëzie als een typisch monologisch spreken

van het lyrische subject) tot zijn hoogste intensiteit gevoerd door hem nadrukkelijk in het teken van een interactieve communicatie te plaatsen. De titel van de bundel, *Tijdens het ontbijt*, en de personen aan wie de 'Kladjes' zijn opgedragen doen denken aan rust en gezelligheid, ze creëren een haast huiselijke sfeer van intimiteit en saamhorigheid. Op die sociale en familiale verankering wordt in de gedichten zelf meermaals gewezen, hier en daar zelfs met behulp van aangepaste Duitse woorden waardoor bij de lezer toch weer een zeker effect van vervreemding ontstaat. Dat opmerkelijke principe van de fremdkörper treffen wij bijvoorbeeld aan in het gedicht 'Modellen' (p. 31): 'We studeerden nog toen je werd / geboren: modellen van / Gemeinschaft, mantra's'. Hetzelfde doet zich voor in de gedichtencyclus 'Dansen': 'Dat alle dagen / minnen mag. / Wat het zag: / een even strevend / trampelend / Herrschaft, / dat familie is, / nóg elke dag' (p. 43). En in het gedicht 'Rode wijn' luidt het: 'Van het zink in jouw bloed / maakt men hier een kunsthart, / van de rode wijn in jouw hersenen / mijn mythische Gesellschaft' (p. 24). Het gebruik van Duitse woorden die onder andere verbinding, samenleving, stevigheid en gezelschap uitdrukken en die in verband zijn gebracht met minnen, familie en genot, bereikt mijns inziens zijn hoogtepunt doordat de substantieven bovendien met hoofdletters zijn geschreven. Dat is uiteraard in overeenstemming met de gangbare spellingconventies van de Duitse taal, maar het sluit perfect aan bij de driehoekige harmonische eenheid die thematisch in de bundel wordt gepresenteerd. De concrete dagelijkse werkelijkheid wordt zo als het ware getransformeerd tot een abstract begrip of een mythische eenheid.

Dit gegeven fungeert als een aanknopingspunt om de familie en de weelde die de dichter oproept te laten beginnen en aarden in het Zuiden, zoals in het gedicht 'Modellen' (p. 31):

We studeerden nog toen je werd
geboren: modellen van

Gemeinschaft, mantra's,
vrouwelijke zoölogen.

We hinkten terug uit een zuiden.
Dat als terpentijn

achter onze ogen weidde.
We laten het nu onze brieven uitlijnen.

Het gedicht bevindt zich in het 'kladje' gewijd aan hun eerste zoon, aan wie de dichter appelleert in het eerste vers. De imminente geboorte van het kind doet de dichter met meer intensiteit nadenken en bestuderen welke maatschappij het

meest geschikt zou zijn om er de zoon op te voeden en te laten opgroeien. De moeilijkheid om terug te keren naar Vlaanderen en zich opnieuw te integreren in de Vlaamse maatschappij laat zich hier gevoelen. Het is op zich trouwens al verwonderlijk dat er een soort van terugkeer wordt opgeroepen en geen vertrek. Het 'hinken' lijkt op een soort van misvorming of letsel te wijzen – Oedipoes als het beeld van de gekwetste mens is niet veraf –, en 'terpentijn' roept de schilderachtigheid van het landschap op.

Extremadura als model voor de poëtica van de dichter

Het betreft een Zuiden dat in Spanje is gesitueerd, aangezien de dichter meermaals concrete geografische aanduidingen gebruikt. De hele dichtbundel werd inderdaad geschreven tijdens het studieverblijf van de dichter en zijn vrouw in de stad Cáceres, in de regio Extremadura in het zuidwesten van Spanje om precies te zijn. Twee keer verschijnt het woord 'Extremadura' overigens expliciet in het derde deel van de bundel, waar de 'Kladjes' voor het lyrische ik zelf zijn verzameld. In het eerste geval gaat het om het gedicht 'Met Alejo Carpentier op de meseta' (pp. 47-49, originele cursivering), dat werd opgedragen aan collega-dichter Mark van Tongele:

Einde maart, mañana,
pas halfacht,
boven het casco
het blauwste wit
dat het smetloos omspant,
in Calle Tiendas
nog geen notuswind:
zeefris op de meseta.
Bezoek.
Gezicht op storm, vermiljoen,
geen glimlach: don
Alejo Carpentier
in witblauw
gestreept maatpak,
de zwarte roos,
de lederen handschoenen
monsterlijk in zijn linkerhand.
Ontbijt.

Op een metalen trendy bank,
om de hoek
het peristilium en de tuin van
de eeuwig aan de Maagd
beloofde, vereenzaamde
Concatedral.
Taalvleesdag.
Don Carpentier:
Ga u te buiten, bleke man.
Uw slanke verzen lezen, joder,
als de synthese
van een dubbel blank A4-klad,
hombre, wat is het dat
uw calvinistische geschrapp vermag?
Het Rijk der Hemelen?
Een uit de hand gelopen grap?
Het Koninkrijk van deze wereld,
deze tijd, dit land,
is het beste
waarop deze mensensoort
ooit zal hebben gewacht.
(...)
Pas flashy T-shirts,
witlinnen broeken
met bodywarmers,
koop dat soort zonnebril
waarvan het polaroid zich niet gradueel
aan het daglicht buiten aanpast,
ren u buiten adem,
schorpioen, anda,
op uw schone knieën nu
in het sissende zand!
Exact, exact
halfacht,
in de zitzak
van het dakterras mijn bril,
het tin dat op een volgende dag
Extremadura wacht.
Een woestenij.

Mijn kop, mijn huid,
 ingewanden:
 van gom,
 majolica,
 loodgas.

De dichter laat hier een auteur verschijnen, Alejo Carpentier, aan wie hij hulde wil brengen, en diens werk *Het koninkrijk van deze wereld*, dat hij intens bewondert. In het boek van de Cubaanse schrijver wordt gesteld dat het paradijs zich niet bevindt in een of ander hemels rijk na de dood, maar integendeel op aarde. Voor Blé bestaat dat paradijs inderdaad nog op aarde, en het heeft een heel specifieke naam: Extremadura. Hij spreekt zijn lof uit over de regio, die in deze regels wordt opgeroepen als een oord van zekerheid en geborgenheid. De Latijns-Amerikaanse schrijver Carpentier lijkt de dichter te verwijten dat er in zijn poëtica geen barokstijl wordt aangewend, dat zijn poëzie te zeer gericht zou zijn op een soort van afgeslankt minimalisme. Daartegenover houdt Sacha Blé een pleidooi voor ‘de stijl van de woestenij’; dat wil zeggen dat de woorden, de klanken en het ritme gespeend zijn van alle overdadigheid en gekunsteldheid. De alledaagse werkelijkheid die de dichter nastreeft in alledaags aandoende taal treffen we onder meer aan in de Spaanse tussenwerpsels die worden verwerkt in het gedicht en die een spontane spreektoon versterken. De heel gebruikelijke Spaanse woorden als ‘joder’, ‘anda’ en ‘hombre’ klinken hier wel gepast binnen de context, maar ze kunnen bij de lezer verbazing, ergernis of verwarring veroorzaken, doordat de woorden vooral emotionaliteit vertolken en hun oorspronkelijke referentiële betekenis blijkbaar hebben verloren.

De tweede keer wordt Extremadura klaarblijkelijk met dezelfde bedoeling opgeroepen, namelijk als de vertrouwde plaats bij uitstek voor de dichter. In het laatste gedicht van de bundel, ‘Eenzelfde wit’ (p. 55), wordt immers het hoogtepunt van vereniging met het lyrisch ik bereikt:

Het is hoeveel later, dichter-ik,
 en nog is alles hier gekalkt, homogeen,

 in eenzelfde wit. Wat bralt u,
 heb ik het de facto mis,

 wanneer ik stel dat uw gedichten
 pas écht beginnen

 wanneer ze gespeend van topoi,
 idiosyncrasieën, mimesis,

de a capella covers zijn geworden
van zichzelf, de brandnetels, het fossiel

van voorbij de boomgrens? Extremadura,
half september, zoals altijd, uw ik.

De dichter is constant op zoek naar een eigen stijl die ogenschijnlijk eenvoudig is, maar waarvoor hij zich zoveel mogelijk moet ontdoen van alle verliteratuur, van alle franjes uit de retoricahandboeken. De witte kleur van de huizen in Extremadura en het kale landschap vormen hier cruciale metaforen voor een manier van leven zonder extravagante onalledaagsheid, zonder overbodige versiering, in nauw contact met de werkelijkheid, met het authentieke, met de eigen natuur van de mens. Daardoor fungeert Extremadura, en meer concreet de dingen van Extremadura rondom het dichtelijke ik, tegelijk als een model voor zijn poëtica en voor (zijn visie op) het leven.

De essentiële coördinaten van zo'n buitenland worden vanaf het begin uitgewerkt door de verwijzingen naar een 'ander' land of een 'andere' geografische ruimte, waar de in het gedicht opgeroepen situatie zich voordoet. Dat gebeurt al in de aanhef van het openingsgedicht 'Ze bracht' (p. 11): 'Een septembervoormiddag: / in dit land een overbodige dag.' Hetzelfde doet zich voor in het al vermelde vers 'Rode wijn' (p. 24): 'meer licht valt op dit schiereiland / volgens de natuurkunde niet.' Dergelijke zinspelingen op een bewust nog vaag gehouden Zuiden gaan tegelijk vergezeld van de vermelding van woorden die het seizoen van de zomer beschrijven als een identificatie met dit zuiderse landschap. Dat doet zich eveneens voor in het gedicht 'Abba in de cordillera' (p. 34):

Het beeld
spoelde toen daags
in haar aan.
Ze zag zich thuis
hard
op de bordeaux trap,
naar het boek
met de andere levens,
het buikige vensterglas.
Augustus nu,
zij op trekking
chantend op het schiereiland,
van de droogte
de roofvogels murw

op veilige afstand
van het grindpad.
(...)
Abba op de iPod.
In de cordillera.
Zoontje en man
gekscherend, mountainbikend,
om ter hardst.

Het gaat hier om een vrouw die dagdroomt dat zij op trektocht is, 'chantend op het schiereiland'. De warmte en de droogte van de zomer roepen een gevoel op van intense blijdschap voor de toekomst als vrouw, als echtgenote en als moeder: 'zij op trekking' en 'Zoontje en man / gekscherend, mountainbikend, / om ter hardst'. Dat niveau van de persoonlijke ervaring wordt ironisch gecontrasteerd met een storende achtergrond, die wordt geassocieerd met de populaire muziek van Abba, die bol staat van verbroken of bedorven romantische relaties.

Dezelfde connotatie van de zomer verschijnt ook even verderop in het gedicht 'Dansen' (pp. 39-44), waar de dichter 'Mijn ouders' laat dansen:

III
Ze dansen.
Zo witlichtig
als wolken
en ook anders.
Mijn ouders,
voornaam nog
als mediterrane
augustuswarmte,
het alles
in hun grote handen.

Het is alsof niet alleen de poëziesituatie van het lyrische ik in Spanje, maar ook de mensen die nauw bij de dichter staan op een vertrouwde plek worden geplaatst. Het dichterlijke ik laat hun intieme betrokkenheid bij de opgeroepen poëziemomenten voelen door ze in dezelfde idyllische ruimte op te roepen.

Dit utopische Spanje wordt niet enkel tot stand gebracht via de schets van het typische landschap, maar ook door middel van subtiele verwijzingen naar de cultuurgeschiedenis en het verleden. Dat monumentale verleden is als het ware tastbaar in het heden. Stukjes van de geschiedenis worden weergegeven in het memora-

bele gedicht 'Yuste' (p. 26), de naam van het klooster waar keizer Karel V stierf, een vorst die ook regeerde over de Lage Landen:

Wat nog doen? De vijvers zijn proper
waarnaast ik zeker dan ooit

en dichterbij
op de arduinen trappen drogen

de vijgen en de pepers zoals elk jaar
kersenrood: wat nog doen?

In het klooster kan ik mijn werkkamer niet
kaler meer krijgen

en mijn bed
en haar meisjesportret maken lang

de diagonaal met het altaar van het slot –
dus wat nog doen, wacht ze nog,

met die geweldig blauwe lach
en warmer dan stoom?

De laatste levensdagen van de keizer worden hier opgeroepen. Het gedicht heeft als achtergrond onder meer een erg karakteristiek gebruik uit de Verastreek in de provincie Cáceres: 'en dichterbij / op de arduinen trappen drogen / de vijgen en de pepers zoals elk jaar / kersenrood: wat nog doen?'

De symbolische dimensie van de ruimte

Het valt, niet verwonderlijk, ook op hoe in de bundel veelvuldig begrippen voorkomen die verwijzen naar het geografische en geologische landschap van het Zuiden. Zo wordt bijvoorbeeld in het gedicht 'Sierra' (p. 16) een uniek uitzicht opgeroepen:

Nog in een voorjaar dan
jouw borsten gekregen,

gamba's die zichtbaar articuleerden.
Ze glommen.

Van het zweten.
In onzichtbare steden.

Geen sierra die zoveel verte
Even ingehouden uitbeeldde.

Op een erotisch-suggestieve manier wordt vermeld hoe het beeld van de 'sierra' bij de dichter spontaan de borsten van de geliefde oproept. Het woord 'sierra' betekent immers 'samenstel van bergen' en wordt hier gebruikt als beeld voor wat de verte symboliseert.

Op een andere manier wordt een intieme ruimte voorgesteld in het gedicht 'De finca' (p. 19; originele cursivering):

*Ze schrijft: Als ik ga zitten
Is het om te schrijven,*

*aan de tuintafel of
in de achterkeuken.*

*De bladzijden jagen me bij het lezen
steevast te ver open*

*en ik meet te wijd en breed
de finca uit*

*die ik me eertijds beloofde.
Ik noem mezelf een waterkoker.*

Het woord 'finca' verwijst letterlijk naar een groot stuk grond. Hier is interessant dat de dichter door de formuleringen 'te ver... te wijd en breed' hyperbolisch het onvatbare van de ruimte laat zien. In het al besproken 'Abba in de cordillera' wordt op soortgelijke wijze de Spaanse term 'cordillera' gebruikt, die alweer een aantal 'sierras' betekent.

Enerzijds wordt op deze manier heel duidelijk bepaald en aangeduid hoe belangrijk de genoemde omgeving is voor de dichter, want in die concrete plaatsen is de poëziesituatie geworteld. Bovendien sluit die situering mooi aan bij de poëtica van oneindigheid die Spanje bij de dichter oproept. Anderzijds worden deze begrippen uit het Spaans overgenomen om ons als lezers te laten zien hoe belangrijk de nuances zijn van deze termen uit een buitenlandse taal, zeker omdat ze dicht staan bij de buitenlandse situatie van het lyrische ik. Die anderstalige woorden krijgen poëtisch een andere lading, doordat de lezer niet enkel op de potentiële betekenis daarvan let, maar ook naar die vreemde luistert en ze ervaart als overtuigende en onvervang-

bare termen in de context van het betreffende vers. Zo wordt de exotische ruimte via allerlei types van fremdkörper letterlijk binnen de tekstuele ruimte gebracht en geïntegreerd. Die elementen zijn tegelijk vreemd én een onvervreemdbaar bestanddeel van de poëtische tekst in het Nederlands.

De tot hiertoe besproken geografische aanduidingen verwijzen alle naar min of meer uitgestrekte stukken grond. De dichter voegt daar andere toponiemen aan toe die naar een dorp of stad verwijzen: ‘casco’ en ‘calle Tiendas’ (p. 47), ‘Plaza Mayor’, ‘Op de Avenida // op Canovas’ (p. 51). In deze gevallen wordt niet een willekeurige ‘calle’, ‘plaza’ of ‘avenida’ opgeroepen, maar open en concrete ruimtes die de lezer laten vermoeden dat ze dicht bij de situatie van het lyrische ik aanleunen en een belangrijke rol spelen bij zijn dichterschap. Die symbolische dimensie van de ruimte, die ook kan gelden als een metafoor voor het gedicht zelf, is inderdaad belangrijk voor de manier waarop Blé het Spaanse landschap verwerkt in zijn gedichten. Het gaat hoofdzakelijk om open ruimtes die hij heeft bewonderd, aanschouwd en afgelopen, waar hij blijde ervaringen en positieve sensaties heeft meegemaakt.

De zuiderse natuur als de plaats van weelde en vrede

In het Zuiden is de dichter zich bijvoorbeeld sterker bewust van de wereld die rond hem is, zoals in het gedicht ‘Postduif’ (p. 22) wordt aangegeven:

Er landde een postduif in wij.
Een luifel viel open aan

de slaapkamerruit, het vergezicht
nam een bad in cactussen

en blauwe druiven. Overal
vlerkten stil nieuwe wijsjes op.

Alsof er was gewacht.
Hun woorden

verzadigden als de rijp,
er geurde waarheid in en dikke kruiden.

De postduif kwam zijn huis binnen en ‘bezorgde’ meer wijsheid en waarheid in het leven van de dichter. Pas nu begint hij de mensheid te begrijpen. De gebruikte beelden laten zien hoe dat perspectief zijn blik in alle opzichten verruimt en lijkt te lei-

den tot een soort van epifanie. De dichter wil echter ook de rijkdom van de natuur laten zien. Daarom gebruikt hij de stekelige ‘cactussen’ (met hun noordelijke connotatie) die hij in het Zuiden anders heeft leren kennen, met hun bonte vruchten. Deze eigenaardige planten worden hier harmonieus opgenomen in een locus amoenus die daarenboven kosmische proporties aanneemt: daartoe draagt niet enkel de vermelding bij van ‘vergezicht’, maar ook de beeldspraak van het vloeibare water en de lucht.

De dichter legt in verband met het plantenrijk een voorkeur aan de dag voor planten, vruchten en bomen van zuidelijke oorsprong, en hij associeert die bij uitstek met poëtische situaties die weelde en vrede uitdrukken. Dat gebeurt onder meer in het gedicht ‘Rode wijn’: ‘Zie de schilpadden samen / zich zonnebaden, zie’ (p. 24). Ook bij de poëtische gedachten van het lyrische ik wordt een dergelijk motief ingezet, zoals bijvoorbeeld in het eerste vers van de cyclus ‘Dansen’ (p. 39):

Een vers op de wijze van
 een citroenboom
 trager ingezet.
 Mijn opdracht,
 een ontwerp,

 een patio
 van hinkjamben,
 een betonnen
 wastafel gepolierd
 met witte cement.

Volgens Elke Brems (2008, p. 91) ‘creëren’ dergelijke beschrijvende flarden ‘allemaal bij elkaar gelezen een ruimtegevoel dat niet grijs en Belgisch is maar zonnig en zuiders’.

Behalve bomen, planten en vruchten komt er nog een schat aan delfstoffen en metalen in de bundel van Blé voor, als de natuurlijke materie die de basis vormt voor producten die alweer een enorme rijkdom aan kleuren realiseren. In het zonet geciteerde gedicht wordt verwezen naar een ‘patio’, een binnenplaats of een achtertuin, die bepaalde materialen toont en een soort architectuur waartoe de dichter zich aangetrokken voelt. Het lijkt alsof voor hem de manier waarop een huis is gebouwd heel bepalend is; hij onderzoekt welke materialen geschikt zijn om zijn huis en leven te kunnen organiseren.

Complementair met de ruimte, die grotendeels appelleert aan een mediterrane wereld, wordt er in deze bundel ook een concrete visie op de tijd en de tijdbeleving uitgewerkt. Behalve de veelvuldige verwijzingen naar zomerlandschappen, ver-

spreid over de hele bundel, wordt de situatie van het ik afwisselend gedateerd op 'Een woensdag in maart, schemer, / nog halfzeven' (p. 13), op een 'april dun herbeginnen' (p.18), 'rond het vieruurtje' (p. 32). Ze kan eveneens een 'einde van de ochtend' (p. 51), of 'in het dinsdagnmiddag' (p. 50) zijn. De opgeroepen gebeurtenissen kunnen zich afspelen in 'februari' (p. 53) of 'half september' (p. 55), maar vaak ook in augustus. Over het algemeen wordt een tijdsaanduiding gebruikt die verwijst naar een maand of een dagdeel waar het licht een cruciale rol speelt. Dat is inderdaad wat de bundel van Sacha Blé bovenal uitstraalt: licht en warmte door de kleurrijke natuurelementen, die voornamelijk uit een concreet ervaren Zuiden komen. Dat wordt uiteindelijk treffend geïllustreerd door het gedicht 'Dichter op Canovas' (p. 51):

Er is voldoende weinig
veranderd in de stad.
Weekdag.
De dichter wandert
met de kop van een etser
in bermuda op Canovas,
de accordeon
losjes in zijn handen,
zijn schouders in de hals,
zootje en vrouw nu
joelend in het Parque del Príncipe,
in het openluchtwembad.
Einde van de ochtend.
Op de Avenida.
De plantsoenwerkers
herstellen de door de palmbomen
omhooggewerkte stenen doorgang,
de bedelaars
met jicht in de armen
regelen het verkeer, lallend zat.
Hij op weg.
Naar liefste vrienden.
Met van die wederwaardigheden
die gewoonlijk uitlopen
op gebroken glas,
van op de Plaza Mayor
het sein voor het toeristentreintje,

enkele kinderen
jennen ginnegappend.
De dichter zapt.
Van de nieuwste vitrines
met valse tanden
naar het inheemse fruit,
de singles op het bordes
van de binnenstad:
er is voldoende weinig
gelukkig veranderd
op Canovas.

Er wordt hier klaarblijkelijk verwezen naar de stad Cáceres, waar de dichter toen daadwerkelijk woonde, en naar concrete plaatsen die hij omzichtig probeert op te roepen. De dichter, die op een dag vertrok uit het Zuiden, komt daar terug aan en is opnieuw subtiel overweldigd door de weelde en de blijheid, misschien om het opkomende gevoel van nostalgie te kunnen bedwingen. Hij wordt als het ware doordrenkt van beelden die herinneringen oproepen. Tegelijk stelt hij tot zijn grote tevredenheid vast dat de Spaanse stad ondertussen geen ingrijpende veranderingen heeft ondergaan.

Besluit

De dichtbundel *Tijdens het ontbijt* appelleert aan een huiselijke sfeer van intimiteit, saamhorigheid en liefde. De dichter situeert die harmonie van het gezin en de weelde in het Zuiden, in het bijzonder in Extremadura, waar hij zich thuis voelt, waar hij het liefst zou wonen en waar de ruimte, geuren, kleuren, vruchten en de materie van die vertrouwde omgeving zich uitbundig aan hem voordoen. Deze dichtbundel sluit op die manier perfect aan bij het streven van de dichter naar gefixeerde portretten van beweging, naar eeuwigheidsmomenten die het ogenblik en de anekdote overstijgen, naar het besef van een overkoepelende harmonie die alle verschillen en tegenstellingen overbrugt. Een harmonie die, wat Blé betreft, onherroepelijk is verbonden met het koninkrijk van dit Extremadura.

NOTEN

- ¹ Een deel van de hier voorgestelde bevindingen komt voort uit de talrijke gesprekken die de auteur van dit artikel had met de dichter Sacha Blé.

Bibliografie

- Blé, S. (2016). *Appel met kind*. Leeuwarden: Stanza.
- Blé, S. (2010). *Zie maar*. Utrecht: De Contrabas.
- Blé, S. (2007). *Tijdens het ontbijt*. Druten: BnM Uitgevers.
- Blé, S. (2004). *Onder de pijnbomen*. Tiel: Lanno.
- Blé, S. (2003). *Afwezigheid*. Tiel: Lanno.
- Brems, E. (2008). Een deuntje bij het ontbijt. Over Sacha Blé. *Poëziekrant*, 32(3), 91-92.
- Riffaterre, M. (1984). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

‘HETZELFDE // IS ANDERS’

Universalialia in Hester Knibbes gedichten over Griekenland

Bram Lambrecht

(KU Leuven)

ABSTRACT

Hester Knibbe's life and writing hover between staying at home and travelling far. She has been Rotterdam's city poet and has dedicated poems to places close to home, but she has also written about journeys to the Mediterranean countries. This spatial tension between home and abroad also constitutes the thematic texture of Knibbe's poems and opens up related questions concerning the friction between recognition and alienation or between the present and the past. This chapter aims to show that the theme of travelling in Knibbe's work develops into a philosophical quest for the human condition and for universals that transcend apparent historical gaps and geographical borders. Knibbe's poetic cycles on Greece serve as an illuminating case study not only because they embody the characteristic tensions between exoticism and recognition, but also because they are associated with ancient Greek reflection on universality.



In de poëzie van de Nederlandse schrijfster Hester Knibbe zijn reizen talrijk en veelsoortig. Sommige gedichten spelen zich dicht bij huis af, zoals in het Belgische Chevetogne of Nederlandse plaatsen als Staverden, Haarlem en Rotterdam. Van die laatste stad is Knibbe tussen 2015 en 2017 overigens stadsdichter geweest. In andere gedichten trekt het dichterlijk ik – alleen of met reisgenoten – naar verre, vaak mediterrane oorden, zoals Portugal, Spanje, Italië of Egypte. Knibbe combineert op die manier de (vroegmoderne maar vandaag weer actuele) functie van een lokaal verankerde schrijver die poëzie levert voor haar stadsgenoten met de rol van een reizende dichter die buitenlandse poëtische verbeeldt. De spanning tussen heinde en verre, tussen thuisblijven en weggaan, vormt niet alleen een inherent

onderdeel van Knibbes leven en dichterschap, maar loopt ook als een thematische rode draad door haar gedichten over het reizen. Dat ruimtelijke spanningsveld in de poëzie van Knibbe opent bovendien ook vragen over de frictie tussen herkenning en vervreemding of tussen heden en verleden. Het thema van de reis bij Knibbe, zo wil deze bijdrage demonstreren, neemt de vorm aan van een zoektocht naar de *condition humaine*, naar *universalia*, kenmerken van een mens en een mensenleven die ogenschijnlijke historische en geografische grenzen overstijgen.

De drie gedichtenreeksen van Knibbe waarvan Griekenland het decor vormt, leveren het tekstmateriaal voor de analyses die volgen: ‘Een verdwenen Apollo’ uit *Een hemd van vlees* (1994), ‘Hond op de Akropolis’ uit *Bedrieglijke dagen* (2008) en ‘Thebe’ uit *Archaïsch de dieren* (2014). De keuze voor Knibbes gedichten over Griekenland ondersteunt bij uitstek het thematische perspectief. In Griekenland, althans zoals Knibbe het voorstelt, zijn historische tijdlagen intens vervlochten: het contrast tussen de grandeur van het oude Hellas en de commerce van het toeristische Griekenland in de 21ste eeuw krijgt er scherpe contouren. De oudste en de nieuwste uitingen van de westerse cultuur bestaan er, soms op wringende wijze, naast elkaar. Bovendien fungeren beroemde oorden als Delphi, Athene en Thebe in Knibbes gedichten als sociale laboratoria. De smeltkroes van autochtonen en bezoekers maakt zulke drukbezochte plaatsen tot een geschikt proefterrein om het menselijke gedrag te bestuderen.

Bovendien was Hellas ooit het geboorteland van de wijsgeren die voor het eerst over *universalia* hebben gefilosofeerd. Plato’s ideeënwereld en Aristoteles’ begrip van de *ousia* of essentie hebben in de geschiedenis van de mensheid aanleiding gegeven tot talrijke discussies over de vraag of een onveranderlijk wezen van de diverse fenomenen al dan niet bestaat. Met haar gedichten over Griekenland levert Knibbe een lyrische interpretatie van dat eeuwenoude denken.

Leertocht

Het belang van reizen voor Knibbes dichterschap blijkt niet alleen uit het grote aantal reisgedichten in haar werk, maar ook uit de reeks ‘Leeftocht’ in de bundel *As, vuur* (2017). De gedichten in die reeks werden in 2015 bibliofiel uitgegeven door de Atalanta Pers als gelijknamige gedichtendialoog met Miriam Van hee, die andere reizende dichteres. Voor *As, vuur* heeft Knibbe enkele gedichten toegevoegd aan de oorspronkelijke reeks. In ‘Leeftocht’ staan niet zozeer specifieke reizen als wel metareflecties over de (existentiële en poëtische) functies van de reis centraal. De cyclus expliciteert enkele ideeën die in andere, oudere reisgedichten van Knibbe veeleer worden gedemonstreerd en in de praktijk gebracht. De reikwijdte van die ideeën in ‘Leeftocht’ blijft, zoals vaak in Knibbes poëzie, dubbelzinnig: nu

eens richt een onbepaald ik (Knibbe?) zich tot een onbepaalde jij (Van hee?), dan weer spreekt het lyrisch subject in een algemene wij- of jij-persoon. Die verschillende interpretaties van spreker en aangesprokene zijn bovendien verzoenbaar. De persoonlijke reizen van het lyrische personage vormen kennelijk de basis voor algemeen-menselijke inzichten.

De personages in Knibbes gedichten reizen om te leren. De kennisverstreckende functie van het reizen blijkt op een microniveau al uit het werkwoordgebruik in 'Leeftocht'. Werkwoorden van reflectie ('(uit)zoeken', 'achterhalen') alterneren en worden synoniem met werkwoorden van beweging ('reizen', 'trekken'). Reizen nodigt bovendien uit tot het stellen van retorische vragen, die ook de lezer aanspreken tot nadenken:

[...] Voortdurend die trek
naar iets en ergens, we vulden magen, vervulden
verlangens beantwoordden vragen als *waar*
komen alle geluiden vandaan, waar

blijven ze als ze weer weg zijn? [...] (Knibbe, 2017, p. 59)

Op een bijna aristotelische manier komen de filosofische reflecties in Knibbes poëzie dus inductief tot stand, via concrete belevenissen en empirische waarnemingen die deel uitmaken van de reis. Zo fungeert de tocht bij Knibbe, alweer volgens de traditie van Aristoteles, als een vorm van peripatetisch onderricht. De leertochten in 'Leeftocht' leiden tot veelzijdige inzichten. Het ligt voor de hand dat reizen in de eerste plaats inzicht verschaffen in andere mensen en culturen. In het vierde gedicht van de reeks bijvoorbeeld schuiven de reizende hoofdpersonages aan bij 'de mensen van het dorp':

Ze leken op ons met andere stemmen, klonken
als vogels exotisch en wij vielen stom. We keken

naar wat er aan kleine vrede, verwachting
voorbijkwam, naar mooie jongens en meisjes
van vroeger nu bijna versleten. We keken

naar leven dat nog moest beginnen
losse bravoure, het kleine balorige dat morgen
zich uitvechten zou. [...] (p. 60)

De epifoor van 'We keken' plaatst de reizigers in een observerende positie; zien vormt de basis voor inzien. De reizigers zijn echter meer dan passieve buitenstaan-

ders; ze interpreteren de dorpsbewoners ook op dichterlijke wijze door hen met vreemde vogels te vergelijken en emotioneel te doorgronden. De exotische figuren van het begin worden algemeen-menselijke typen. Ze representeren typisch menselijke emoties ('kleine vrede, verwachting', 'losse bravoure, het kleine balorige') en krijgen in het vers geen specifieke namen maar fungeren als archetypen van de stadia in een mensenleven.

Het vers 'Ze leken op ons met andere stemmen' suggereert evenwel dat universalia bij Knibbe niet zonder reliëf zijn: gelijkenis en verschil gaan paradoxaal maar harmonieus samen. Tegenover momenten van (onverwachtse) herkenning tijdens de reis staan momenten van beangstigende vervreemding, zoals in het volgende, enigszins allegorische gedicht:

Ik liep alleen in een vreemd land, voor mij
de berg en achter mij aan kwam een vos
als een hond liep die vos achter mij aan en
ik zei tegen mij: wees niet bang dit is een ander
land met wetten waarin een nieuwsgierige
vos past, [...] (p. 70)

De reiziger voelt zich hier niet alleen vervreemd van de onbekende omgeving (het enjambement van 'een ander / land' maakt de andersheid op een *unheimliche* wijze onbestemd), maar ook van zichzelf: 'ik zei tegen mij: wees niet bang'. Het laatste gedicht van 'Leeftocht' doet zelfs veronderstellen dat die zoektocht naar het andere (meer dan een zoektocht naar gelijkenis) voor het lyrisch subject het ware motief is om een reis te ondernemen: 'op iedere plek die ik aandeed keek ik wat // het verschil was en het verschil maakte de reis / tot het vreemde waarnaar ik verlangd had (p. 71).' Het verlangen waarvan de ik-figuur spreekt, maakt van het reizen een diepe, affectieve noodzaak.

De herkenbaarheid van het ogenschijnlijk vreemde laat zien dat het reizen in 'Leeftocht' ook inzicht verschaft in de eigen identiteit en de vertrouwde wereld (die in Knibbes denken immers resoneren met universele principes). Kennis van het andere leidt dankzij de reis tot kennis van het zelf – nog zo'n karakteristieke oud-Griekse deugd. In het tweede gedicht klinkt het:

Soms bootsen we vogeltrek na
vluchten zo'n beetje voor het veel te
gewone, zoeken onszelf op een andere plek
om erachter te komen: zijn we nog
steeds wie we denken te kennen

en hoeveel nieuwe omgeving vlechten we
straks door ons zicht op bijvoorbeeld
een bos dicht bij huis, [...]? (p. 58)

In eerste instantie is reizen een vorm van escapisme, dient het om de vertrouwde wereld te ontvluchten, maar al snel blijkt het een middel om dat vertrouwde opnieuw en in een nieuw licht te beschouwen – of het nu de eigen identiteit of de eigen omgeving is. Een reis is volgens Knibbes poëzie dan ook zelden een volledige onthechting, al is het maar omdat je wel aan je habitat maar niet aan jezelf kan of wil ontsnappen: ‘gewoonten slepen we mee om wie we zijn / niet compleet te verliezen (p. 61).’

Uiteindelijk zal de reiziger in een vreemd oord een stuk van zichzelf en van wat hem of haar vertrouwd is ontdekken. Omgekeerd zal hij of zij ook het exotische inpalmen, zich eigen maken. Het motief van het materiële souvenir maakt die drang van de reizende mens in ‘Leeftocht’ concreet. De personages houden een logboek bij en plakken er ‘kaarten toegangsbewijzen vlinders en torren (p. 59)’ in (zowel de exotische cultuur als natuur gaan dus gedeeltelijk mee naar huis), hebben ‘een kiekdoos om al het uitheemse / in kleine beelden mee te nemen’ en laten voorwerpen die ze hadden meegenomen achter in het vreemde land om nieuwe dingen (weerom zowel natuurlijke als culturele) mee naar huis te nemen: ‘Je vond onder tusschen subliem en / uniek, juist wat je zocht, boeken van ginds / een wonder van ronde schoonheid // die steen (p. 61).’ De circulatie van dingen illustreert opnieuw de poreuze grenzen tussen thuis en elders in Knibbes poëtische universum.

De visie op het reizen die uit ‘Leeftocht’ spreekt en de thema’s en vormeigenschappen van de reeks vertellen veel over Knibbes dichterschap en poëzieopvatting. De functie van het gedicht als een vorm van reflectie en communicatie, de centrale positie van herkenbare anekdotes, het geloof in de exemplarische waarde van persoonlijke inzichten en de klassieke retorische middelen waarmee de lyrische stem die inzichten verwoordt: ze zijn tekenend voor een klassieke poëtica. Knibbes gedichten borduren voort op een traditie die teruggaat tot de romantiek (vgl. Dorleijn e.a., 2009, pp. 28-30). Ook de leidraad van een filosofische queeste naar menselijke universalia wortelt in een klassieke poëzieopvatting, die de zogeheten eeuwige thema’s en de vraag wat het betekent mens te zijn hoog in het vaandel voert. Tegelijk vertoont de poëzie van Knibbe, geboren in 1946 en gedebuteerd in 1982, evengoed (post)moderne sporen: effecten van vervreemding en het idee van onafwendbare alteriteit zijn haar niet vreemd. In de poëzie van Knibbe (en in die van verwante dichters als Van hee, Judith Herzberg of Rutger Kopland) zijn de klassieke principes van de dichtkunst ten dele geïntegreerd in een eigentijdse poëtica en wereldvisie.

Herkenning

De reizende personages in de gedichten van Knibbe bezoeken verschillende van de historische sites die Griekenland rijk is. De confrontatie met materiële sporen van het oude Griekenland vormt veelal het vertrekpunt voor een inleving in dat verleden en een speurtocht naar gelijkenissen tussen vroeger en nu. Op die manier wordt het initiële historische exotisme van oud-Griekse ruimtes en objecten genormaliseerd, herkenbaar gemaakt, en voorgesteld als een ijkpunt voor opvattingen en gebruiken van ruim twee millennia later. Volgens de aantekeningen bij de reeks ‘Thebe’ in *Archaïsch de dieren* bijvoorbeeld is de gedichtencyclus tot stand gekomen tijdens Knibbes reis ‘in Anthidona in de streek Boeotië, niet ver van Thiva, het vroegere Thebe’ (Knibbe, 2014, p. 79). De plaats van het gebeuren maakt het bij uitstek mogelijk om universele thema’s te exploreren. Thebe is immers ook de setting van bekende Griekse verhalen als die over Antigone of Oedipus en vormde een spil in cruciale oorlogen van de klassieke oudheid. Het historische prestige van Thebe contrasteert echter met de staat waarin het erfgoed zich vandaag bevindt: ‘Ik probeerde de restanten van het oude paleis even buiten de stad terug te vinden, maar de archeologische site bleek inmiddels aan de natuur te zijn teruggegeven (ibid.).’

De titel *Archaïsch de dieren* impliceert dat het soms wrede gedrag van de mensheid – per slot van rekening ook een diersoort – archaïsch is, van alle tijden. De opvattingen van onze voorouders mogen ouderwets en bestiaal lijken, ze hebben meer gemeen met de onze dan we zouden willen toegeven. De overeenkomsten tussen het heden en het verre verleden – beide aanwezig in het hedendaagse Griekenland – zijn volgens Knibbe treffend. Het eerste gedicht van haar Griekse cyclus uit 2014 bijvoorbeeld verwoordt de gedachten van een reiziger en spoort ook de lezer expliciet aan tot reflectie (via de herhaling van ‘Denk’):

Aan het spit draait het lam, poten
gebonden, kop nog verbijsterd. Denk

eeuwen aan tijd weg, sta je plots naast
een oud offer: een lam voor een gedachte
een kind voor gunstige wind, het hart
van een wiegeling om eigen lijf
veilig te stellen. Denk

de discomuziek op de bergrug weg, blijft
het vertrouwde gezoem van bijen, mus
en zwaluw hun nest en de angst om de wind

in het zeil te verliezen, eigen ziel
te zien vliegen. Liefste

laten we met het hoofd naar het oosten
een zoon maken. (Knibbe, 2014, p. 46)

Een lam aan het spit in het hedendaagse Thebe is niet veel anders dan een offerritueel in premoderne tijden; discomuziek is weliswaar een fenomeen van deze tijd, maar de geluiden en wetten van de natuur en de menselijke emoties en relaties zijn eeuwig en universeel. Het tiende en elfde vers kunnen overigens dubbel worden geïnterpreteerd: letterlijk of etymologisch (schippers hopen op een goede wind bij hun vaart) en figuurlijk (de mens hoopt op voorspoed). Het illustreert op die manier hoe zelfs ons taalgebruik schatplichtig is aan een verleden: de figuurlijke betekenis vloeit immers voort uit de etymologische. De bepaalde lidwoorden van het eerste vers ontdoen ‘het spit’ en ‘het lam’ van hun particulariteit en dragen zo bij aan het universalisme van het gedicht. Hetzelfde geldt voor de oude symboliek van het lam en het oosten. De rituele en schijnbaar tijdloze handelingen die de (hedendaagse) personages in de laatste verzen van het bovenstaande gedicht uitvoeren, worden aangevuld met rituelen in het vervolg van de reeks:

Waar de berg in de zee glijdt
ligt op het strand een ram ongewijd,
horens gekruist, te ontleden. Verderop

vergeet een man zijn gebreken, hengelt naar
gunst van de dieren beneden, vraagt ze
zijn bord te versieren. Halverwege

de man en de ram zitten wij met
een picknick, herhalen oude gebaren, herkauwen
oude problemen, terwijl we wat mee
werd genomen verdelen. (Knibbe, 2014, p. 52)

Via de *Natureingang* wordt de scène in het kader van de (schijnbaar) eeuwige bergen en zee gesitueerd. Al evocert het gedicht een hedendaags tafereel op een Grieks strand, toch stelt Knibbe het vooral voor in zijn eeuwigheidswaarde.

De universalistische bespiegelingen waartoe het bezoek aan Thebe in de gelijknamige reeks aanleiding geeft, vertalen zich in voor Knibbe typische poëtische wijsheden als ‘Schulp // is een woord als schuld, de kom waarin elk / rondkruipt’ (p. 47) of ‘Wat dood was / herleeft als het licht erop valt’ (p. 55). Zulke *sententiae* vatten de inzichten van de reiziger samen in termen die voldoende algemeen zijn

om een concrete situatie te overstijgen. In het vijfde gedicht van de reeks zijn het oude Griekse mannen die idealen van ijver en volharding belichamen:

Je moet om de grond van de berg te bewerken
steen na steen verwerpen, het kruipende
dulden, het kleine grootbrengen. Dat staat
om de oude monden gebeiteld en in het eelt
van niets omhanden hebbende handen.

Onder het lispelend blad van de vijgen
zitten de mannen te zwijgen. (Knibbe, 2014, p. 50)

De algemeen-menselijke wijsheid die ze verbeelden, maakt de autochtonen bijna tot (oud-Griekse) standbeelden, tot allegorieën van steen ('om de oude monden gebeiteld', 'het eelt', 'zitten de mannen te zwijgen').

De reeks 'Een verdwenen Apollo' uit de bundel *Een hemd van vlees* benadrukt eveneens de verbanden tussen vroeger en nu. De gedichten in de reeks spelen zich af op een aantal beroemde Griekse plaatsen met een rijke geschiedenis, maar die toeristische ervaring vormt slechts de basis voor reflecties over het verlies van geloof in transcendentie en spirituele houvast in de late twintigste eeuw – vandaar de titel van de reeks. In het gedicht 'Delphi' moeten een reizende ik- en jij-figuur eerst vaststellen dat het huidige Delphi in niets nog lijkt op de luister die het ooit volgens de overlevering uitstraalde. De wending aan het eind van het gedicht suggereert echter dat het verleden en het heden – ondanks aperte verschillen – ook iets gemeen hebben:

En een moment buig je de eeuwen
om, word je de speler die me juist
verliet, speel je het oudste, wreedste
spel: ik wil je wel ik wil je niet. (Knibbe, 1994, p. 11)

In tegenstelling tot de vergankelijke praal van Delphi en het voorbije geloof in transcendentie blijken liefdes schijnbewegingen van alle tijden.

Het gedicht 'Wit fond' uit dezelfde reeks verwijst volgens een onderschrift naar een prentbriefkaart met daarop een Attische drinkschaal. Die beeldt, tegen een witte achtergrond, een meisje af dat een tol voortzweept. Knibbe benadrukt minder het historisme van de afbeelding dan de universele waarde die ze bevat: 'Zo zal het altijd zijn; je bouwt / een gammel huis, dobbelt om een woord, / een lijf, je zoekt je draai. Iets breekt / en wordt gelijmd (Knibbe, 1994, p. 15).' De polysemie van het persoonlijk voornaamwoord 'je' is veelzeggend: het kan een aanspreking

zijn van het meisje op de drinkschaal, van de lezer of van een universele tweede persoon. Het motief van het spel – niet alleen in dit gedicht (tollen, knikkeren, dobbelen) maar ook elders in de reeks – symboliseert de ogenschijnlijke willekeur van het universele menselijke lot. De Attische drinkschaal wijst vooruit naar een leidmotief dat vooral vanaf *De buigzaamheid van steen* kenmerkend zal worden voor Knibbes poëzie. Archeologische objecten (van sculpturen tot gebouwen) getuigen enerzijds van het vermogen van steen om de vernietigende tand des tijds te doorstaan; anderzijds wordt de illusie van permanentie doorgeprikt door de barsten en vervormingen die stenen objecten vertonen. Zelfs wanneer een stenen voorwerp ‘breekt / en wordt gelijmd’, zoals de drinkschaal uit Attica in Knibbes gedicht, wordt het onherstelbaar anders dan het bij aanvang was.

In het gedicht ‘Badjongen van Yiannaki’ is het een typisch toeristische scène die plots het oude Griekenland doet herleven:

Wat hij ook twintig winters is geweest,
nu is hij heer en meester van het bad,
schoont tafels, zet de stoelen recht, veegt
blad. Maar dat is nog het minst.

Zijn werkelijke taak ligt hogerop: hij jaagt
de vogels naar het zwerk, wijst met gestrekte
arm de berg terug, de zon terecht, terwijl
een rilling door z'n lijf heen trekt.

Zo nu en dan stampet hij de aarde aan
die onder tegels is gelegd, strijkt vloeiend
alle water pas of trekt het bij de hoeken
strak. Zo blijft de wereld hier intact en vlak. (Knibbe, 1994, p. 12)

Een jonge hotelmedewerker die het zwembad en het terras onderhoudt, krijgt goddelijke trekken: hij bezweert de natuurelementen, ‘[z]ijn werkelijke taak ligt hogerop’. Hij lijkt wel de klassieke god van de rationele schoonheid en orde naar wie het lyrisch ik volgens de titel van de reeks op zoek is. De badjongen ‘schoont tafels, zet de stoelen recht, veegt / blad’, ‘strijkt vloeiend / alle water pas’ of ‘trekt het bij de hoeken / strak’ en schept zo orde en harmonie in de wanorde. De vorm van het gedicht zelf lijkt de symmetrie van het zwembad te weerspiegelen – het bijwoord ‘hier’ in het slotvers kan trouwens zowel naar de wereld van het hotel als naar de wereld van het gedicht verwijzen. De reis door Griekenland in ‘Een verdwenen Apollo’ begeleidt dus niet alleen reflecties over spiritualiteit en zingeving maar fungeert ook als een artistieke *grand tour*, een poëtische zoektocht naar de orde die voor een klassieke dichter als Knibbe een hoog goed is.

Vervreemding

Die gelijkenis tussen thuis en elders, heden en verleden en het vertrouwde en onbekende is evenwel niet absoluut. De gedachte van de reeks 'Leeftocht' dat het exotische en het herkenbare tezelfdertijd gelijkend en anders zijn, wordt ook uitgewerkt in Knibbes gedichten over Griekenland. Ondanks haar frappante parallellen met de eigen tijd blijft de klassieke cultuur in wezen toch onvatbaar. In het derde gedicht uit de suggestieve cyclus 'Hond op de Akropolis' bijvoorbeeld luidt het:

Het is anders. Handlanger des duivels
de wachter, elke liefkozende hand op een zuil

fluit hij af, laat staan dat je de tempel in mag
om een beetje te knielen. Hetzelfde is

anders. Er zat een vrouw
met een kind, maar ze zit er niet meer
en het kind zit er niet meer. [...] (Knibbe, 2008, p. 39)

Met behulp van de wisselende werkwoordtijden blijven tijdsgrenzen troebel, maar het enjambement en de witregel in 'Hetzelfde is // anders' maken de onoverbrugbare alteriteit van het verleden zichtbaar. De spanning tussen herkenbaarheid en vervreemding is slechts een van de symptomen van de problematische waarnemingen in de bundel met de sprekende titel *Bedrieglijke dagen*. De reeks 'Thebe' in *Archaisch de dieren* bevat dan weer twee korte vraaggesprekken (in de traditie van Socrates?) waarin de illusie wordt doorgeprikt dat het verleden nog werkelijk te bereiken, laat staan te beleven is:

Waar is de oude stad?
De oude stad ligt iets verderop.

Waar ligt iets verderop?
Voorbij de splitsing, die moet je over.

Waar is de splitsing die ik over moet?
Vlak voor de plek die je zoekt.

Waar ligt de plek die ik zoek?
Binnen de poorten van de oude stad.

Waar zijn de poorten van de oude stad?
De poorten zijn afgebroken. (Knibbe, 2008, p. 48)

De antwoorden op de vragen en de vragen bij de antwoorden maken ruimtelijke en temporele parameters – en dus het houvast van de reiziger – problematisch. Die problematisering hangt in grote mate samen met de verschillende tijdslagen die de stad Thebe telt: ‘de oude stad’ is er en is er niet.

Het schrille contrast tussen vroeger en nu dooradert ook de reeks ‘Een verdwenen Apollo’ in de bundel *Een hemd van vlees*. Een bezoek aan het heiligdom van Delphi slaagt er niet in de hooggespannen verwachtingen van de reizende personages in te lossen; de huidige staat van het ooit sacrale oord lijkt in niets op zijn oorspronkelijke grootsheid: ‘Restanten steen in slagorde van dood / wijzen ons bot terecht. Noch god noch / muze zij geloofd, Apollo is verdwenen. / Men heeft een koord rond het gemis gelegd (Knibbe, 1994, p. 11).’ Het gedicht ‘Kerkje op Paros’ uit dezelfde cyclus opent omineus en symbolisch met de woorden ‘De hemelkoepel bladdert’ en gaat verder als volgt:

De eeuwigheid is rond, de kosteres
zeer wreed. Zij blaast de kaarsjes
uit die neergezet zijn voor een lang
gelukkig leven. Zo spaart zij
was. (Knibbe, 1994, p. 13)

Knibbe suggereert het einde van de eeuwigheid (‘rond zijn’ is synoniem met ‘volmaakt zijn’, maar evengoed met ‘ten einde zijn’) en contrasteert het mercantilisme van de kosteres die een toeristische site onderhoudt met de existentiële wensen van de kerkganger die de kaars heeft ontstoken.

Inleving

De reizende personages in Knibbes Griekse gedichten zijn onmiskenbaar meer dan passieve toeristen. Zij gaan verder dan pure observaties van Griekse oorden maar interpreteren hun waarnemingen, combineren ze met reflecties en klinken ze vast aan een zoektocht naar de universele menselijke conditie. Het hedendaagse, toeristische Griekenland wordt geïnterpreteerd in het licht van de inzichten die het oplevert over de eigen tijdsgeest; de sporen van het oude Hellas vormen op hun beurt een vertrekpunt voor overpeinzingen over gelijkenis en verschil tussen mensen en gebruiken van vroeger en nu. De reizende dichter in de Griekse gedichten van Knibbe kent zichzelf twee rollen toe die aansluiten bij deze functies van de reisgedichten: enerzijds de rol van empathische reiziger, die de vreemde omgeving persoonlijker ervaart dan anderen; en anderzijds de rol van empathische archeoloog, die het verleden niet alleen bestudeert maar ook verbeeldt.

Behalve reflecties over de eigen tijd ontlokken toeristische ervaringen in de poëzie van Knibbe, zij het impliciet, ook reflecties over het toerisme zelf. De perverse spaarzaamheid van de kosteres van het Parische kerkje in ‘Een verdwenen Apollo’ liet dat al zien: de functie van kaarsjes in een drukbezochte kerk is eerder mercantiel dan spiritueel. De reeks ‘Hond op de Akropolis’ uit *Bedrieglijke dagen* thematiseert onder meer het contrast tussen het (inferieure) passieve toerisme en het (wenselijke) empathische reizen. Het eerste gedicht van de cyclus brengt die spanning meteen tot stand en zet zo de toon voor wat volgt:

Gekeurd en kaarten
 gescheurd mogen we door.

 Voor ons de weg glad
 van benieuwdheid, van grote
 grage voeten, trage kleine die mee

 moesten. Het is als vroeger
 een ongedurig duwen en dringen en weer
 glipt die schaduw

 honds mee naar binnen. (Knibbe, 2008, p. 37)

Een bezoek aan de beroemde Akropolis in Athene is een massagebeuren dat de toerist in een passieve rol duwt (en dat weinig verschilt van de drukte die vroeger in de historische stadskern moet hebben geheerst: ‘Het is als vroeger’). De weg naar het gebouwencomplex wordt voorgesteld als een moeilijke tocht. De bezoekers ‘duwen en dringen’ ongedurig en moeten door een systeem van geboden (‘moest’) en permissies (‘mogen’). De gladde weg is even symbolisch: het pad lijkt gladgemaakt door de vele voeten die het al bewandeld hebben en wordt daardoor ook glibberig en gevaarlijk, alsof het een verlies aan persoonlijkheid inhoudt. ‘Op de gladde weg zijn’ betekent bovendien zoveel als ‘zijn ondergang tegemoet gaan’. Tegenover de toeristen die zich schikken naar dat massatoerisme staan de kinderen (de ‘trage kleine’ voeten) en de schaduw van een hond die ongezien met de meute naar binnen glipt. De komma van het centrale vijfde vers fungeert als breekpunt.

De spanning tussen de (volwassen) toeristen enerzijds en het kind en de hond anderzijds beheerst de volledige reeks. De precieze verschijningsvorm van de hond blijft in het ongewisse, is even ‘bedrieglijk’ als de dagen die in de dichtbundel worden opgeroepen. Soms lijkt het een levende hond (die ‘blaft, gromt, / zijn tanden laat zien (p. 38)’), dan weer een standbeeld van een hond (‘Versteende // slaper lijkt hij (p. 38)’), en op andere momenten wordt het dier gepersonifieerd: ‘*Troost de hysterische robot / denkt geen hond als hij kijkt / naar de mens. Hij kent / wet en*

lot van zijn soortgenoten, / volgt, wil dat mogen (p. 40).’ De mens is een robot zonder vrije wil, en zijn excessieve emotionaliteit (‘hysterisch’) staat haaks op de ratio (‘denkt’, ‘kent’) van de hond: de traditionele rollen zijn omgekeerd. De gecursiveerde woorden citeren letterlijk de titel van een poëtisch oratorium in een gelijknamige bundel van Lucebert (1989). Net als Knibbes reeks ‘Hond op de Akropolis’ schetst ook Luceberts oratorium ‘Troost de hysterische robot’ een somber beeld van de mensheid. In tegenstelling tot Knibbe echter, die aan de hond een kritische functie toeschrijft, schakelt Lucebert de mens en de hond gelijk als even agressieve wezens: ‘hond hij blaffen / man hij blaffen / vrouw zij blaffen // bijten allen // grragh grragh grragh (Lucebert, 2011, p. 684).’

In het vijfde gedicht van Knibbes reeks lijkt het kind op het eerste gezicht te ontsnappen aan de dierlijkheid van de ‘roedel’ volwassenen:

Een kind staat te zijn en vergeet
dat het hoort bij de roedel die over de brug
moet, geteld wordt. Het leeft

als een kleine god in zichzelf, praat
met de steen die het juist heeft ontmoet
en streelt. Maar het heet en men roept.

Dan draaft het gehoorzaam weer
achter de duwende klittende groep aan
verbaasd in zijn lichaam. (Knibbe, 2008, p. 41)

Tegenover de anonimiteit en passiviteit van de massa staat de bewuste existentie van het kind: ‘Het leeft // als een kleine god in zichzelf. Tegenover de volgzaam toeristische attitude van de meerderheid staan de empathische krachten van het kind, dat de objecten om hem heen behandelt als levende wezens. Zijn intense zelfbewustzijn en empathische vermogens maken het kind tot een bijna goddelijke figuur, maar evengoed een tot dichter in de romantische betekenis. Het kind is een god in het diepst van zijn gedachten. De imaginaire wereld van het kind is echter kwetsbaar en blijkt niet bestand tegen de symbolische orde van de volwassenen: ‘Maar het heet en men roept’.

Het laatste gedicht van ‘Hond op de Akropolis’ suggereert de precariteit van die andere, zowel kinderlijke als goddelijke, meer empathische manier van reizen (waarin emotionele beleving en oog voor het schijnbaar onbeduidende detail primeren):

Geteld ligt het oude in vakken en ruiven; ieder fragment
kent het schrille contrast met de plaats
die het had. Later krijgt iemand

oude foto's in handen, zoekt uit, verwerpt
 wat steen is en kruid, behoudt
 de vertrouwde gezichten en houdingen,
 scheurt de hond eraf. (Knibbe, 2008, p. 43)

De menselijke ratio en orde waaraan het (materiële) verleden wordt onderworpen, in archeologisch onderzoek en musea bijvoorbeeld, doet onrecht aan de oorspronkelijke, veel grilligere werkelijkheid. Hetzelfde reductionisme is van toepassing op de selecties die de reiziger na de reis maakt: alleen voorspelbare foto's worden bewaard ('de vertrouwde gezichten en houdingen'), terwijl sprekende details waarvoor de empathische reiziger wél aandacht heeft ('steen [...] en kruid', 'de hond') worden verwijderd. Aan de ene kant symboliseert de hond op de Akropolis het wezen dat door de mazen van het net kruipt, aan het systeem ontsnapt en daardoor het systeem ter discussie kan stellen – net als de cynische filosoof Diogenes, die met zijn natuurlijke levenswijze een luis in de pels was van de Atheense samenleving van zijn tijd en daarom ook de betekenisvolle bijnaam 'hond' verwierf (Howatson, 1989, p. 164). Aan de andere kant symboliseert de hond in de reeks het onooglijke (maar in se betekenisvolle) detail. Alleen de echte reiziger, zoals het kind en de dichter, verleent aan dat detail de plaats die het verdient.

De taak van de dichter in de Griekse gedichten van Knibbe is ook verwant aan die van de archeoloog, maar gaat verder dan puur wetenschappelijke arbeid. De dichter heeft oog voor op het eerste gezicht betekenisloze details en objecten uit het verleden, maar zij doet meer dan het verleden archeologisch ordenen en verklaren. In tegenstelling tot de archeologie (althans zoals Knibbe die voorstelt) laat de poëzie immers toe om dat verleden empathisch te beleven en te verbeelden. Het sonnet 'Het oor' uit de reeks 'Een verdwenen Apollo' bijvoorbeeld gaat over een voorwerp dat de medereiziger van het lyrisch ik als souvenir heeft meegenomen:

In vraag en aanbod zijn we teruggekeerd,
 in weerwoord en vergadering.
 Het oor dat jij op Delos vond,
 ligt doof van stof op het bureau.

Rest van een ding. Herinnering scherpt
 nog de hersenspoeling door het licht,
 de slentergang langs de betovering,
 de schaduw van het achterhaalde.

Wij dwalen af naar oude erfenis,
 naar waar het oor van heeft gehoord:

de spraakzaamheid van voor het woord,
stoffige aanleg voor de kruik,
het uur waarin z'n vorm al huist en
breken dat niet meer te stillen is. (Knibbe, 1994, p. 14)

De openingsverzen ensceneren het werkleven dat volgt op de reis naar het Cycladeneiland. In de alledaagse professionele setting vormt het oor een *fremdkörper*. Als het oor uit Delos een replica van een archeologisch object is (niet een lichaamsdeel, maar het oor van een kruik), dan wordt het op het bureau voor een tweede keer vergeten en begraven onder het stof der jaren. In dat opzicht zijn de plaatsbepalingen 'op Delos' en 'op het bureau' tegelijk antithetisch en parallel aan elkaar. De tweede en de derde strofe demonstreren echter hoe 'een ding' een cognitief proces ('herinnering') tot stand kan brengen dat eerst de reis ('de slentergang langs de betovering') en tot slot – na de volta – het verleden zelf ('oude erfenis') imaginair doet herleven.

In het voorlaatste gedicht van de reeks 'Thebe' in de bundel *Archaïsch de dieren* thematiseert Knibbe de eigenzinnige archeologische taak van de reizende dichter nog explicieter. De eerste strofen van het gedicht zien er zo uit:

Ondergeschoffeld, diep laten zakken
zand erover, ze halen het boven. Wat dood was
herleeft als het licht erop valt, iemand

nieuwsgierig voorovergebogen
het zand ervan afschraapt en veegt, bijna
teder het deel voor deel aantikt, nummer en

naam geeft: er leefde
een mens en hij was niet goed niet slecht, was ooit
het kind dat nee zei en stom deed, hij liefkoosde

sloeg, liep over van lef sleepte een vracht
aan angst met zich mee, gaf en vroeg
soms te weinig te veel. [...] (Knibbe, 2014, p. 55)

De archeoloog verricht het meest elementaire werk: hij/zij reveleert een skelet en maakt het een deel van de eigen tijd. Het adjectief 'nieuwsgierig' in het vierde vers klinkt, als je het letterlijk leest, paradoxaal: al houden archeologen zich bezig met het verleden, zij beschouwen het eigenlijk als nieuws. Als goden brengen zij het verleden tot leven; hun wetenschappelijke categorisatie geeft aan restanten van vroeger een identiteit en dus een bestaan. 'Nummer en naam geven' is 'leven geven'.

Vanaf het zevende vers neemt de dichter het over van de archeoloog. De dichter slaagt er niet alleen in een leven en emoties te fantaseren bij een opgegraven skelet, zij kan dat specifieke mensenleven ook interpreteren in zijn algemeen-menselijke allures. Het inlevingsvermogen dat de dichter van de archeoloog onderscheidt, wordt eveneens gedemonstreerd in het eerder genoemde gedicht 'Wit fond'. Het dichterslijk ik beschouwt de afbeelding op de Attische drinkschaal niet als een studieobject maar als de basis van een eigen verhaal en probeert zich in te leven in de historische scène (een spelend meisje) die op de schaal wordt afgebeeld: 'Ga spelen in de tuin, bouw hutten / van wat stoelen en een kleed, neem / knikkers of je tol, en rol of zweep / ze langs stenen van de straat' (Knibbe, 1994, p. 15). Knibbes gedichten lijken wat dat betreft sterk op de beroemde 'Ode on a Grecian Urn' van de romantische dichter Keats: ook de spreker van dat gedicht brengt een vervlogen wereld tot leven door een tafereel op een oud-Griekse urne te interpreteren.

Catharsis, genezing

Griekenland is in Knibbes poëtische universum dubbel exotisch: het staat voor een andere ruimte en voor een andere tijd. Enerzijds is het een hedendaagse toeristische trekpleister in het zuiden van Europa; anderzijds is het een van de weinige Europese plaatsen die een (gedeeltelijke, illusoire) confrontatie toelaten met de bakermat van de westerse beschaving en met zijn historische rituelen en mythen. Bij Knibbe fungeren reizen naar Griekenland dan ook als een veelzijdige leertocht. In Griekenland worden Knibbes personages geconfronteerd met een andere cultuur, onbekende mensen en restanten van vervlogen tijden. Op die manier komen zij menselijke universalia op het spoor, emoties, levenswetten en rituelen die schijnbare historische en geografische grenzen vertroebelen. In die filosofische zoektocht moet de reiziger zich empathisch opstellen, zowel tegenover de onbekende ruimte als tegenover historische relictten. Tegelijk blijven universalia bij Knibbe bijzonder precair: de vreemde ruimte verliest haar exotisme niet volledig en het verre verleden blijft zijn ongrijpbaarheid behouden. Door dat dynamische proces van herkenning en vervreemding, bevestiging en confrontatie, fungeert de reis voor Knibbes personages (en lezers?) finaal als een louteringsritueel, dat in het slotgedicht van de reeks 'Thebe' expliciet wordt uitgebeeld. De uitkomst van dat ritueel is een al even archaisch verlangen: 'Catharsis, genezing' (p. 56).

Bibliografie

Dorleijn, G.J., Geest, D. de, Rymenants, K. & Verstraeten, P. (2009). Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig. Een panorama. In G.J. Dorleijn, D. de Geest, K. Rymenants

- & P. Verstraeten (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig* (pp. 7-34). Nijmegen: Vantilt.
- Howatson, M.C. (red.). (1989). *The Oxford Companion to Classical Literature. Second Edition.* Oxford/New York: Oxford University Press.
- Knibbe, H. (1994). *Een hemd van vlees*. Baarn: De Prom.
- Knibbe, H. (2008). *Bedrieglijke dagen. Gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Knibbe, H. (2014²). *Archaisch de dieren. Gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Knibbe, H. (2017). *As, vuur. Gedichten*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Lucebert (2011⁵). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

'REIZEN' NAAR INDONESIAÏ IN NEDERLANDSE GEDICHTEN

Ida Mursidah

(Universitas Indonesia te Depok)

ABSTRACT

This chapter discusses Dutch poems about Indonesia written since the last decade of the twentieth century. The analysis focuses on eight poems by eight poets. The theme of 'travelling to Indonesia' serves as the main 'storyline' within these eight poems. The discussion is driven by such questions as: What do the I-speakers see in Indonesia? How do they perceive the country? What impressions, atmospheres and moods come to the fore in their experiences? The poems are divided into two groups. One of them comprises the poems about searching for the roots in Indonesia as the homeland of (grand)parents. They are 'Mijn stap is zo breed als pad' by Adriaan van Dis, 'De Overkant' by Ernst Jansz, 'Kraters' by Klara Smeets and 'Geen Requiem' by Marion Bloem. The other group contains the poems about the experiences of 'travelling to Indonesia' for other reasons. The poems are 'Op Java' by Remco Campert, 'Locaties' by Kees Snoek, 'Pleidooi voor Twijfel' by Peter Swanborn and 'Intussen in de jungle...' by Tom Van de Voorde.



Deze bijdrage bespreekt een aantal Nederlandse gedichten over Indonesië, die geschreven werden sinds het laatste decennium van de twintigste eeuw. Het is mij niet gelukt om poëziebundels te vinden die speciaal over Indonesië handelen. Het *Album van de Indische Poëzie* (2014), een omvangrijke bloemlezing die de beeldvorming over Indië vanaf de VOC-tijd tot heden schetst, vormt een belangrijke bron bij de selectie van de gedichten. Daarnaast zijn er losse gedichten van dichters uit andere publicaties. Van de aanvankelijke selectie van zeventwintig gedichten, van de hand van dertien verschillende dichters, zijn er uiteindelijk acht verzen van evenveel dichters uitgekozen voor deze eerste verkenning. Het thema van het reizen naar Indonesië en de ervaringen daar vormen de belangrijkste verhaallijnen binnen dat beperkte corpus. Hoe ziet het lyrisch subject het land? Welke indruk,

atmosfeer en stemming komen in de ervaringen naar voren? Om deze vragen te beantwoorden, heb ik de gedichten verdeeld in twee categorieën. De eerste categorie groepeerde de gedichten over een *roots*-speurtocht naar het leven van (groot)ouders in Indonesië: dat vormt de invalshoek van de dichters Adriaan van Dis, Ernst Jansz, Klara Smeets en Marion Bloem. Tot de tweede categorie behoren de gedichten waarbij naar Indonesië wordt gereisd om andere redenen. In dat verband bespreek ik kort gedichten van Remco Campert, Kees Snoek, Peter Swanborn en Tom Van de Voorde.

Rootsreizen naar Indonesië

Na de ‘repatriëring’ van de Indische Nederlanders in de periode 1946-1968 van Indonesië naar Nederland is er een hele bibliotheek bij elkaar geschreven over de verloren kolonie Nederlands-Indië. De Indische Nederlanders en hun nazaten hebben ook poëzie geschreven over dat onvergetelijke land en zijn cultuur, iets dat tot in de tweede en derde generatie voortleeft. Nederlands-Indië bestaat dan alleen nog in teksten, afbeeldingen, voorwerpen, verhalen en herinneringen (Paasman, 2008). De term ‘tweede generatie’ (Paasman, 2003, p. 163) wordt gebruikt als aanduiding voor kinderen van oorlogs- of geweldslachtoffers van de Japanse bezetting, van de Bersiap en de Indonesische revolutie, evenals kinderen die een traumatische repatriëring hebben meegemaakt. Die tweede generatie kent Indië niet uit eigen ervaring, maar uit verhalen van ouders en familieleden, uit afbeeldingen en voorwerpen, uit culturele en kunstzinnige uitingen als kleding, danskunst, vechtkunst, muziek, eetcultuur en literatuur, uit sociaal-culturele happenings als familiefeestjes, selamatans, reünies en pasar malam (Paasman, 2003, p. 165).

Een van de belangrijkste terugkerende elementen in het werk van de Indische schrijvers van de tweede generatie is het terugdenken aan, soms terugreizen naar het land van herkomst of afkomst. Daarbij speelt de behoefte om hun *roots* beter te leren kennen en om de gekende en gehoorde verhalen zelf te beleven een cruciale rol. Schrijven is voor velen blijkbaar de enige manier om de mythe van Indië te behouden als hun cultuurerfenis. Herinneringen en verlangen worden hiermee de belangrijke knooppunten. Pamela Pattynama beschrijft in haar artikel ‘Laat mij voor één keer schaamteloos terugverlangen...’ hoe de herinneringen een doorslaggevende rol spelen in het werk van de tweede generatie Indische schrijvers: ‘In die knoop van herinneringen kan men verdriet om verlies en afscheid herkennen, en de machteloze woede om de loop van de geschiedenis terug traceren.’ (Pattynama, 2008, p. 61).

De eerste vier gedichten die ik kort voorstel, zijn door Indische dichters van de tweede en derde generatie geschreven en in de jaren 2000 gepubliceerd: ‘Mijn stap

is zo breed als pad' (2008) van Adriaan van Dis, 'De Overkant' (2000) van Ernst Jansz, 'Geen requiem' (2009) van Marion Bloem, en 'Kraters' (2007) van Klara Smeets. In deze gedichten staat telkens de zoektocht naar de eigen *roots* centraal. Door middel van het reizen probeert het lyrisch subject de Indische cultuur van de (groot)ouders te (her)ontdekken. De laatste twee gedichten gaan daarbij dieper in op het onverwerkte leed van het verleden.

Bij Adriaan van Dis wandelt het ik in een landelijke omgeving van het land van herkomst:

Mijn stap is zo breed als pad

mijn stap is zo breed als het pad
zo liep mijn vader
traag
tussen de rijstvelden

het land plakt op mijn vel
stof
bruin zal ik nooit worden

een boer groet en zegt:
jalan-jalan
verdomd, die woorden ken ik
tien ben ik
en ik loop achter mijn vader
gooi mijn voeten uit
schommelend van rechts naar links
jalan-jalan, aan de wandel

ik kan het zeggen zoals hij
jalan-jalan
zijn taal loopt over mijn tong
het hart vol

wat uit mij komt
is mijn vader
wat in mij zit
zijn stap
zijn tongval

zelfs lucifers steek ik aan als hij
van me af

alles heb ik destijds afgekeken
nagebouwd
me ingeprent
geëet, uur na uur
een zuur
dat doorbreekt in de middaghitte
als ik wandel
tussen de rijstvelden
links en rechts de lucht wegtrap
jalan-jalan

bruin van het stof
zoon in zijn land (Van Dis, 2008, p. III-V)

Het ik herkent de vader in zichzelf (het trage tempo van het lopen, de stap, de taal), de natuur en het klimaat (reisvelden, hitte), en het roepen van 'jalan-jalan' door de inwoners. Hij vereenzelvigd zich enerzijds met de vader en maar realiseert zich anderzijds 'nooit bruin' te zullen worden. Daardoor ontstaat een paradoxale situatie tussen het gevoel en het denken, tussen wat je wil en wat je kan, tussen innerlijk en uiterlijk. De reis leidt het dichterlijke ik tot een gedeeltelijke identificatie, maar tegelijk ook tot een zekere distantïering, en het Indische landschap speelt in de totstandkoming van dat dubbelzinnige besef een cruciale rol.

'De Overkant' van Ernst Jansz is oorspronkelijk een liedtekst:

De Overkant

hier loop ik door dit mooie land
mijn schoenen in het stof
waar eens mijn vader liep
zo neemt hij mij weer bij de hand
langs bloemen in een hof
waar ooit een meisje riep:
'o zoetelief, waar ga je heen'
langs velden groen gewas
naar de rivier
springen wij van steen tot steen
en als ik ooit onschuldig was
dan was ik het nu hier

de maan schijnt in het water
krokodil ligt stil

vertrouw hem niet
als je over wil

met eigen ogen, roodomrand,
zie ik hier het kind
dat eens mijn vader was
de vreemdeling en bloedverwant
die ik tenslotte vind
over de waterplas
hij drukte in dit vreemde land

zijn voeten in het stof
toen al op weg naar mij
en zo, voorgoed zijn hart verpand
aan bloemen in een hof
ging hij ze toch voorbij

hij ging op weg naar het verre land
zij zwaaide hem vaarwel
maar omzien deed hij niet
veroordeeld tot de overkant
zij had een zwak gestel
en kwijnde van verdriet
en in den vreemde woedde brand
hij stond er middenin
en werd een oorlogsheld
maar minachting en misverstand
hebben hem, nadien,
tenslotte ook geveld

[...]

(Jansz, 2000, pp. 92-94)

De titel spreekt al over de wereld aan de andere kant. Het voorgestelde jonge ik wandelt in een verbeelde herinnering met zijn vader (ook een kleine jongen) door het idyllische land. 'Zo neemt hij mij weer bij de hand': het is een erg levendige herinnering, want het lyrische ik voelt de liefde en warmte van zijn vader. Het roepen van een meisje: 'o zoetelief, waar ga je heen', heeft een fatische functie, zoals 'jalan-jalan' bij Van Dis. Het is een uiting die bedoeld is om sociaal contact te onderhouden en niet zozeer om een werkelijke communicatie tot stand te brengen. Het is een cultuurelement van het land dat impliciet herkenbaar is voor het ik.

In het gedicht komt ook het liefdesmotief aan bod. 'Bloemen in een hof' is een metafoor voor het meisje op wie de vader verliefd is, maar hij heeft haar uiteindelijk toch verlaten om naar Nederland te vertrekken. Sindsdien hebben ze elkaar niet meer gezien, en uiteindelijk is het meisje van liefdesverdriet gestorven. Het beeld van de krokodil komt in de tekst voor als onderdeel van de voorgestelde idyllische decor, maar het kan eveneens symbolisch bedoeld zijn. In Indonesië is een krokodil namelijk een courant symbool voor de rokkenjager: 'de maan schijnt in het water / krokodil ligt stil / vertrouw hem niet / als je over wil.' Doordat de man naar Nederland vertrekt, is hij blijkbaar niet langer te vertrouwen. Door de oorlog kan hij daarna niet meer terug naar Indië. Hij is afgesneden van een land dat voor hem verbonden is met de herinneringen en de verbeelding van zijn jeugd, iets wat zijn zoon veel later via het gedicht opnieuw tracht op te roepen.

In de gedichten van Van Dis en Jansz komen gelijkaardige elementen voor. Allereerst is er telkens sprake van 'wandelen/lopen' en van 'stof'. Deze woorden komen herhaaldelijk voor en dragen ook metaforische betekenissen. Met 'wandelen/lopen' betreedt het ik rustig het land van de vader. Hij reflecteert over zijn verleden en voelt in zich het leven van de vader herleven. 'Stof' vertegenwoordigt daarbij de aarde/het land. Het lyrische ik raakt daadwerkelijk het 'stof' aan, kent het land nu in het echt, niet meer enkel uit verhalen. Daarnaast wordt de jeugd van de vader tweemaal verbeeld als een zorgeloze jeugd. In de literatuur van de eerste generatie Indische auteurs wordt de jeugd in Indië voorgesteld als onveranderlijk, als het heerlijkste wat iemand kan overkomen (Pattynama, 2008, p. 50). Het beeld van de paradijselijke Indische jeugd leeft voort in het werk van de tweede generatie Indische auteurs. Samen met de idyllische natuur willen ze de mooie jeugd behouden als erfenis van de verloren kolonie.

'Kraters' van Klara Smeets en 'Geen requiem' van Marion Bloem vormen daarentegen de poëtische uitdrukking van imaginaire reizen naar het pijnlijke verleden. Deze dichters maken gebruik van een ander perspectief: het lyrisch subject zit als het ware buiten de gebeurtenissen, ziet de 'hij' duidelijk vanaf een 'afstand'. In beide gedichten verwoordt het lyrisch subject als het ware de zware gewelddadige periode van de Japanse bezetting, de oorlog, de gevolgen ervan voor de Indische (voor)ouders. Deze gedichten bevatten een geweldmotief, een groot verschil met het nostalgiemotief in de voorgaande verzen.

'Kraters' van Klara Smeets (geboren 1976) bevat vier korte fragmenten van 'hem', een verwijzing naar de grootvader: (1) de herinnering die je niet kan amputeren, maar waarvan je kan leren; (2) het jongere ik met de oorlog; (3) 'de lege regels' die door de oorlog ontstaan; (4) 'gaten/kraters' waardoor het leven dan blijft hangen. Hier staat, met andere woorden, niet zozeer de identificatie centraal als wel de onoverbrugbaar geworden afstand:

Kraters

1

Batik blouse, koffie toebroek,
Spekkoek en een rotanstoel
kleden hem in vroeger
in dat beeld is hij heel
is er geen herinnering
die hem amputeert

'Alles is om van te leren',
doceert hij mij,
maar zelf balanceert hij
op woorden, onuitspreekbaar.

2

Hij vertelt en verkleint de afstand
tot toen, herstelt de band
met zijn jongere ik.
Zijn kleding kleurt naar uniform
en vrienden stormen de kamer in
verbeelden dagen van gevaar.
Hij start naar hen
wil ze weer levend.
In de pauses van zijn verhaal
woedt de oorlog het hevigst.

3

Jaren zijn een breuk in hem
hebben hem gebroken zoals
anderen braken.
'Maar ik ben weer gelijmd', grapt hij
en daarom zwijgt hij over scherven
laat bommen, bloed, prikkeldraad
omheiningen voor wat ze zijn
verhult ze met wit.

Oorlog is voor mij die lege regels
vullen.

4

Ook in dit gesprek vallen gaten
Het zijn kraters van een ander
leven dat als een clusterbom
is geslagen
en daarna niets
alleen nog daarvoor.
Weer loopt de geschiedenis
niet door
stopt op dezelfde dag
vandaag, als gisteren en vorige
week
dezelfde datum, hetzelfde monument
hij mijdt de inslag
van de bom
en begint opnieuw
met het waarom
is hij bang?
Ons gesprek is een lus
waarin hij blijft hangen. (Smeets, 2007)

‘Geen requiem’ ten slotte werd door Marion Bloem voorgedragen op 15 augustus 2009 ter gelegenheid van de nationale herdenking bij het Indisch Monument in Den Haag. Een jaar later, precies 65 jaar nadat er een einde kwam aan de strijd in Zuidoost-Azië en ook aan de Tweede Wereldoorlog, verscheen het gedicht en kon iedereen een exemplaar ervan aanvragen bij het Indisch Herinneringscentrum Bronbeek:

Geen requiem

[...]

Hoe hij op een krijgsgevangenen-
schip in het ruim met zijn ooms zat te
praten. De torpedering

Hoe hij zag dat het hoofd van zijn
beste vriend met een bijl door midden
werd gespleten omdat de reddingsboei
niet met gevangenen werd gedeeld.

Hoe er geen tijd meer was. Hoe hij niet
kon zwemmen en toch moest springen.
Hoe zijn drie ooms verdronken. En ook
zijn neef. Hoe hij aan een drijvende
kist kon hangen. Rond dreef. Acht of
negen uren lang. Hoe hij anderen in de
oceaan hoorde roepen. Alle talen. Help
help. Tolong tolong. Velen om hun
moeder. Mama. Mother. Hoe de haaien
kwamen. Het bloed. Het donker. Het
zinkende schip. Dat een boot van de
vijand kwam om mannen op te pikken
Dat hij van geluk mocht spreken. Iemand
had het touw om zijn voet geknoopt. Zo
bleef hij hangen. Hoe anderen via zijn
lijf naar redding klommen

Hoe hij als laatste
Hoe hij meteen werd geslagen omdat
hij van vermoeidheid viel

[...]

Dat de vijand niet vertelde dat er
na de gouden spijker vrede was
Dat het hem verbaasde dat ze
niet zo streng meer straffen
En dat de beulen in de nacht als
Dieven waren weggeslopen. Dat
iemand zei: de oorlog is echt
afgelopen. Maar dat was vaker
gehoopt, gezegd
totdat er chocolade uit de hemel
viel en sigaretten. Dozen vol

Op de radio zong een nieuwe vijand
het vertrouwde volkslied achter niet
Het blauwe was weg. Wel wit en rood

En dat daarna nog veel meer oorlog
volgde.

'Jullie hebben de oorlog niet mee-
gemaakt' hoorden ze vaak hun
mond gesnoerd als ze snakten
naar rijst, niet met melk boter
suiker, maar met sajoer rindoe
kankoeng kampoeng, desnoods
met alleen ketjap en tjeplok
Misschien was onze oorlog zo
erg nog niet, dachten onze ouders
Soedah laat maar. En ze slikten
zuurkool als zoete koek. Zwegen. (Bloem, 2010)

De negatie in de titel is, paradoxaal genoeg, een signaal voor de lezer om het gedicht toch als een requiem te lezen. In de katholieke eredienst wordt een requiemmis opgedragen voor de doden om hun ziel rust te geven. Het gedicht vormt een herdenking aan de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog, en aan de overledenen (als oorlogsslachtoffers) die nooit een eredienst kregen. Hun zielen komen niet tot rust door het onverklaarbare verleden, en daarom is dit gedicht aan hen opgedragen. De anaforische herhaling van 'hoe' en 'hij' (de vader) in de herhalende indirecte zinnen legt de nadruk op de talloze verhalen die het lyrisch subject gehoord heeft over de zware tijd die de vader, zijn familie en alle andere Indische Nederlanders hebben moeten doorstaan.

In beide gedichten komen Indonesische woorden voor met een Nederlandse spelling (bijvoorbeeld 'oe' in plaats van 'u': 'sajoer rindoe' in plaats van 'sayur rindu') waardoor de 'andere' geschiedenis en cultuur ook letterlijk wordt binnengebracht. Dat andere laat zich, met andere woorden, nooit zonder meer tot de Nederlandse taal herleiden. Een vleugje nostalgie naar Indisch eten en de klankherhalingen vormen tegelijk een grappig element: 'Batik blouse, koffie toebroek, / Spekkoek en een rotanstoel' (Smeets) en 'met sajoer rindoe / kankoeng kampoeng, desnoods / met alleen ketjap en tjeplok' (Bloem). Dat humoristische effect dient om het immense leed enigszins te verzachten. Op die manier worden de onverklaarbare gebeurtenissen uit het verleden gerelativeerd als een lot dat mens gewoonweg moet accepteren: 'Misschien was onze oorlog zo / erg nog niet, dachten onze ouders / Soedah laat maar. En ze slikten / zuurkool als zoete koek. Zwegen' (Bloem).

Reizen om andere redenen

Vier gedichten worden hier behandeld om te illustreren hoe andere reizigers het land bezoeken: 'Op Java' van Remco Campert, 'Locaties' van Kees Snoek, 'Pleidooi voor Twijfel' van Peter Swanborn en *Intussen in de jungle...* van Tom Van de Voorde. Drie van deze dichters zijn daadwerkelijk in Indonesië geweest voor literaire festivals of poëzie-manifestaties, en Kees Snoek woonde voor zijn werk aan de Universitas Indonesia (1982-1990) jarenlang in Jakarta. De onderstaande gedichten zijn alle geschreven tijdens het verblijf of zijn geïnspireerd door het verblijf in Indonesië. Thematisch verschillen deze gedichten van de in de vorige sectie besproken verzen.

'Op Java' van Remco Campert staat in de tweetalige poëziebundel (Nederlands-Indonesisch) *Ratapan Lamento*. Het gedicht werd eerder al gepubliceerd in de bundel *Straatfotografie* (1994):

Op Java

Terwijl je thee plukte
om wat rijst en een visje
en een bromfiets voor je broer
aan de voet van de berg
met zijn krans van nevel
zag ik even je gezicht
toen je het ophief
moe en vol verlangen

later op het station
waar ik school voor de regen
figuur in een prent
met aangetaste kleuren
zat je te kussen met je jongen
op een bankje voor het volk
vrij en toch gevangen (Campert, 1994, p. [11])

Het lyrische ik in dit gedicht tracht mee te leven met de theeplukker op Java, die leeft in de onderklasse van de samenleving. Doordat de theeplukker aangesproken wordt met 'je' ontstaat als het ware een hechte band, die ook de lezer rechtstreeks bij het vers betreft. De 'je' verdient weinig geld maar draagt een zware verantwoordelijkheid. Het ik ziet haar verborgen leed en verlangen. In de tweede strofe transformeert het ik door zijn verbeelding het verlangen van de theeplukker tot een

romantische scène. Door de parlandistische stijl van Campert, met eenvoudige zinnen en alledaagse spreektaal, komt die werkelijkheid duidelijk over, een onbevredigde situatie waaraan alleen via de fantasie te ontkomen valt.

Het gedicht 'Locaties' van Kees Snoek bespreekt dan weer twee locaties, Oost en West. Ze worden in verband gebracht met de tijd van nu en vroeger:

Locaties

op de kalender verbleken de namen
van vrienden met wie ik vele avonden sleet

de vrouw die mijn ziel tot slavernij brengt
woont in een ander continent

soms buig ik mij over een vel papier
in een lenige omhelzing
maar mat van woorden
loop ik de tuin in
en verzamel slakken uit het pas gezaaide bed

in deze tropische nacht waarin nachtwakers
de uren slaan, besef ik hoe de tijd aan mij vastkleeft
mijn bloed trager stroomt, mijn liefde pijn lijdt

ik breng een glas wijn aan mijn lippen en glimlach
om mijn vrienden van weleer
het doorgeven van de joint
in houten huizen in een besneeuwd landschap (Snoek, 1988, p. 56)

Tijd en ruimte houden zo expliciet met elkaar verband. Het ik beleeft het heden 'hier' in het Oosten en beleefde het verleden 'daar' in het Westen. Het ik vergelijkt zijn avond-/nachtlevens van hier (nu) met dat van daar (toen). Die veranderde plaats en tijd brengen allerlei verschillen en contrasten met zich mee. De liefde en genegenheid van het heden staan tegenover de vriendschap en de gezelligheid van het verleden. De overtuiging dat *Everything will be fine in time* wordt gethematiseerd in het gedicht met het besef van het bij uitstek vergankelijke bestaan, een zekere melancholie die al vanaf de eerste regels van het gedicht wordt opgeroepen. De tijd die voorbij gaat, zo stelt de kalender, loopt parallel met het verlies van de gezelligheid met vrienden. Dat het lyrische ik nu in een ander continent leeft met zijn geliefde, heeft onmiskenbaar zijn consequenties. Het woord 'slavernij' wordt bijvoorbeeld in een andere context en paradoxaal gebruikt. In plaats van de verwijzing naar het traumatische koloniale verleden komt de beeldspraak uit de intieme

sfeer van de partnerrelatie. Door liefde is het ik nu geen 'vrij mens' meer, en hij laat zijn ziel graag het 'eigendom' van een ander (de vrouw) zijn. De slavernij is geen opgelegde vorm van uitbuiting, maar een vrijwillig gekozen overgave.

'Pleidooi voor twijfel' van Peter Swanborn is een lang poëtisch betoog waarin het ik zich van zijn eigen twijfels probeert te overtuigen:

Pleidooi voor twijfel

Jakarta, 5 juli 2006

Een boom is een boom.
Een druppel is vloeistof.
Een berg is van steen.

Of toch niet?

Op sommige dagen is steen doorzichtig.
In verre landen praten de golven.
Ik heb het gezien, ik heb het gehoord,
sindsdien is alles anders, sindsdien

weet ik niet of ik niet ook een insect ben
weet ik niet of het einde het einde is
weet ik niet of de rug van de zon werkelijk groen is.

Wel weet ik dat weten begint
met niet weten, met kijken
naar het licht in de ogen
van een vreemde, met niet weten
hoe ik morgen de dag doorsta.

Misschien zal ik zingen, misschien zal ik zwijgen.
Misschien ben ik een jasmijnboom
bloeiend in een tuin in Jakarta.
Misschien ben ik een dief
die steelt van wie nog minder heeft.
Misschien ben ik mezelf.

Niemand die het weet.
Niemand die het kan weten.
Niemand aan wie ik het kan vragen.

Of toch?

Aan de vogel die voor mij uit vliegt
van tak naar tak, schijnbaar wachtend?
Aan de bloem die trots groeit
op wat moeizaam sterft?
Of aan de man tegenover mij
zijn haren grijs, zijn huid nog jong?

Ik weet dat ik niet weet
wat zijn tong verzwijgt.
Ik weet dat ik niet weet
waarom zijn ene oog brandt,
het andere vriest.

Maar wanneer ik hem vraag: *Siapakah kamu?*
lacht hij en zegt:
Er is geen verschil,
de vraag is het antwoord.
Ik ben de ander en
de ander ben jij. (Swanborn, 2006)

De eerste strofe stelt laconiek wat iedereen al weet: 'Een boom is een boom. / Een druppel is vloeistof. / Een berg is van steen'. Het zijn de tautologieën en de analytische uitspraken uit de westerse logica, uitspraken die onomstotelijk waar heten te zijn. Toch drukt het lyrische ik zijn twijfels uit met behulp van een retorische vraag: 'Of toch niet?'. Die twijfel vormt het vertrekpunt voor een ander perspectief. De derde strofe suggereert wat het ik nu in de andere wereld ziet, hij wordt er geconfronteerd met dingen die in zijn ogen anders/niet normaal zijn. Hij begint te twijfelen over alles. Het sprekende ik twijfelt aan zijn kennis als mens en beseft tegelijk dat wetenschap of kennis geen absolute waarheid biedt en dat de waarheid relatief is. Door dat inzicht komt het ik tot dieper 'kijken' en denken, wat resulteert in een open houding tegenover het andere. Dat twijfelen manifesteert zich ook in de vragen naar identiteit, naar wie/wat men eigenlijk is. Vragen naar een persoonlijke identiteit kan niemand beantwoorden, behalve misschien de persoon in kwestie. Bij het zoeken naar die identiteit begint men niet alleen aan alles te twijfelen, maar daarmee begint eveneens de identificatie met iets anders of met anderen. In de laatste strofe staat de existentiële vraag *Siapakah kamu?* (Wie ben je?) aan zichzelf als mens. Het antwoord is daarbij gelegen in de vraag zelf. Het definiëren van het ik plaatst doorgaans de 'ander' in een binaire positie, als de incarnatie van het 'niet-ik'. Maar door aan alles te twijfelen om de waarheid te vinden, komt het ik tot een reflectie: 'Ik ben de ander en / de ander ben jij.' 'Pleidooi voor twijfel'

reflecteert zo over het rationalisme van René Descartes. Niets blijkt zeker, behalve alles ter discussie te stellen, ook je identiteit. De enige waarheid is *cogito ergo sum*. Dat je twijfelt impliceert dat je bestaat, want je denkt, en dat is de enige manier om op de grond te staan.

Het gedicht 'Intussen in de jungle...' van Tom Van de Voorde ten slotte is ontleend aan zijn recente poëziebundel *Liefde en aarde* (2013). Het is een ander type vers dan de vorige gedichten:

Intussen in de jungle
bidden kleuren om geluk
in rijm geklede stenen
straffen bomen de goden.
Wie schreeuwt er om een held
omwille van wat puin in woorden
prevelt tussentijds geweld
ter wille van verbeelding in bezit.
Silhouetten van tweelingen
harken weemoed tot aanzicht
in stukken, in rijen, de lucht
buigen voor wieken vol vreugde, ontwijkt het gevluucht.
Maar hoe bewaar je
een stoel op een dak,
een vindplaats voor epiek
martelmuziek
voor spastische doden
op een brandend rijstveld
kreukt vingervlug
de muur de mortel.
Intussen in de jungle schuift
de modder het beton. (Van de Voorde, 2013, pp. 38-39)

Dit is beslist geen eenvoudig gedicht, want de lezers worden geconfronteerd met een reeks beelden die zij wellicht niet meteen kunnen vatten. De eerste vier regels (ieder van zeven lettergrepen) zorgen voor een insisterend ritme, dat met de klankherhalingen en de gekozen woorden vrije associaties oproept. De woorden 'bidden' en 'straffen' worden parallel geplaatst in aanvangspositie, maar tegelijk ook in contrast gebracht. De combinatie van woorden en klanken in het gedicht vormt een woordspeling van een onrealistisch beeld. Men kan niet meteen zien wat het gedicht eigenlijk voorstelt, aangezien een realistische weergave hier is verlaten voor

een nogal surreële beeldenreeks. De ‘jungle’ biedt ruimte voor interactie van allerlei zintuiglijke waarnemingen en er gebeuren ook dingen die men niet begrijpt. Het lijkt erop dat de dichter hier wijst op de onmogelijkheid van goden, aangezien die niet op kunnen tegen de overvloedige zintuiglijke kracht van de natuur.

Als men het gedicht leest, ziet men wel niet direct wat het specifiek te maken heeft met Indonesië. Tom Van de Voorde vertelde me echter in zijn correspondentie dat het gedicht vol met beelden uit Indonesië staat. Naar mijn mening schildert de dichter hier zijn beleving, geestelijke indruk en stemming in een abstracte, expressionistisch aandoende vorm. Hij laat de lezer ook vrij associëren op basis van de beelden die de dichter hem voorschotelt. De natuur lijkt een onbeperkt vat van mogelijkheden, en de menselijke handeling vormt een weefsel tot (en met) andere gebeurtenissen.

Besluit

Het voorgaande, slechts schetsmatige overzicht toont hoezeer het spoor nog steeds naar Indonesië leidt voor veel dichters, zeker voor de tweede en derde generatie Indische dichters. De *roots*-reis naar het (voor)ouderlijke herkomstland wordt verbeeld in de gedichten van Van Dis en Jansz. Hun ikken herbeleven zoveel mogelijk de idyllische periode van hun vaders, namelijk de onbezorgde jeugdijaren. In de gedichten van Smeets en Bloem gaat het daarentegen om imaginaire reizen naar een zware periode uit de geschiedenis van hun (voor)ouders. Wat opvalt, is dat het daarbij altijd ‘de (groot)vader’ is die optreedt in deze gedichten, en niet de (groot)moeder. De (groot)vader wordt verbeeld als een heroïsche man, een (groot)vader op wie ze trots zijn. Waarschijnlijk hangt dit samen met de historische rol van Nederlands-Indië als de kolonie, het vaderland, tegenover Nederland, de kolonisator, het moederland. Die vaak voorgestelde mooie jeugd in Indië door de eerste generatie Indische schrijvers blijft in het werk van de derde generatie grotendeels gehandhaafd. Ze schrijven ‘opnieuw’ wat ze horen van hun ouders. Het paradijselijke (verloren) land willen ze in hun gedichten behouden. De gedichten van Van Dis en Jansz bevatten haast hetzelfde thema en hetzelfde beeld: het ik beleeft het land van de vader en geniet met volle teugen van de fijne sfeer. De gedichten van hun vrouwelijke collega’s (Marion Bloem en Klara Smeets) gaan daarentegen over een zwaarder onderwerp: de moeilijke periode van de (Indische) Nederlanders in de oorlog wordt geëvoceerd in meerdere scenes. Anekdotische Indonesische woorden moeten dit pijnlijke verleden helpen verzachten.

De laatste vier besproken gedichten verbeelden niet langer speurtochten naar het verleden. Het ik treedt hier steeds met een open houding het land tegemoet. In deze gedichten worden Oost en West gecontrasteerd op een expliciete of impli-

ciete manier. In 'Op Java' ziet het ik, via de sfeer van Oost en West die als paradoxaal worden verbeeld, de consequenties van bepaalde keuzes. Dit soort contrasten doen het ik dieper nadenken over de existentiële vraag in 'Pleidooi voor twijfel', en in 'Intussen in de jungle...' resulteren ze in een uitermate hybride amalgaam van waarnemingen en associaties.

Bibliografie

- Bloem, M. (2010). *Geen requiem*. Geraadpleegd op 2.02.2018 van http://www.indischherinneringscentrum.nl/sites/www.indischherinneringscentrum.nl/files/documenten/microsoft_word_-_geen_requiem_3_.pdf.
- Campert, R. (1999). *Ratapan Lamento*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Campert, R. (1994). *Straatfotografie*. Landgraaf: Herik.
- Dis, A. van (2008). *Totok II*. Haarlem: 99 Uitgevers.
- Janz, E. & Vrienten, H. (2000). *Dit is alles. De teksten van Doe Maar en andere stukken*. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar
- Paasman, B. (2008). Tekst en tekstinterpretatie, Indische poëzie en de beeldvorming. Lezing gehouden bij De Indische School, Tong Tong Festival 2008.
- Paasman, B. (2003). 'De een draagt een bril en de ander is Indisch'. Inleiding op de literatuur van de Tweede generatie Indisch-Nederlandse auteurs. *Indische Letteren*, 18, 162-169. Geraadpleegd op 5 oktober 2017 van http://www.dbnl.org/tekst/_ind004200301_01/_ind004200301_01_0022.php
- Paasman, B. & Zonneveld, P. van (red.) (2014). *Album van de Indische poëzie*. Amsterdam: Rubinstein
- Pattynama, P. (2008). 'Laat mij voor één keer schaamteloos terugverlangen...' De herinneringsknoop van Indische nostalgie. *Indische Letteren*, 23, 50-62. Geraadpleegd op 5 oktober 2017 van http://www.dbnl.org/tekst/_ind004200801_01/_ind004200801_01_0007.php
- Smeets, K. (2007). *Niets is meer zoals het was*. Gedichten. [Gepubliceerd in eigen beheer]
- Snoek, K. (1988). 'Locaties'. *De Tweede Ronde*, 9(1), 56.
- Swanborn, P. (2006). 'Pleidooi voor twijfel'. Geraadpleegd op 21 oktober 2017 van <http://www.swanborn.nl>
- Voorde, T. Van de (2013). *Liefde en aarde*. Gent: Poëziecentrum.

REIZEN MET AWATER

Yves T'Sjoen & Carl De Strycker

(Universiteit Gent & Poëziecentrum)

ABSTRACT

The narrative poem 'Awater,' by Martinus Nijhoff included in the *Nieuwe gedichten* (1934) begins with the familiar phrase 'Wanted: a travelling companion.' (transl. James S. Holmes, 1962). The enigmatic narrative is usually read as a modernist urban quest, a search for meaning in which the alienation of the self is attributed the central role. The collection *Nooit zag ik Awater zo van nabij* (1980) contains a selection from the many critical readings and interpretations that have been devoted to 'Awater' over the past decades. The travel theme features abundantly in modern Dutch-language poetry, which also contains literary adaptations and reworkings of the 'Awater.' This is exemplified specifically in Ed Leeflang's *Bezoek aan het vrachtschip* (1985), Dirk van Bastelaere's *Pornschlegel en andere gedichten* (1988) and Mark Boog's *De rotonde* (2015). Across various periods, the character has been joined by several companions, while the theme has been re-cast in different poetics. Each time, however, readers have been invited to accompany the storyteller in search of their own Awaters. In this chapter, a brief reflection on travel poetry, which remains under-researched in the Dutch language, is followed by an examination of the intertextual connections between three post-1980 poems and the original travel poem 'Awater.'



'Wees hier aanwezig, allereerste geest, / die over wateren van aanvang zweeft' (Nijhoff, 1995, p. 235). Aldus opent het canonieke epische gedicht 'Awater' van M. Nijhoff (1894-1953). De beginregels van het klassieke epos dat de bundel *Nieuwe gedichten* (1934) afsluit, refereren expliciet aan het scheppingsverhaal 'Genesis'. Het gedicht, meestal als 'moderne queeste' beschouwd (Van den Akker, 1994, p. 31), wordt voorafgegaan door een motto: 'ik zoek een reisgenoot' (Nijhoff, 1995, p. 234). Het vertellende ik, dat tussen invocatio en peroratio (Van den Akker, 1994, p. 21) in het verhalende middendeel een anonieme heer op de voet volgt, gaat naar eigen zeggen op zoek naar een compagnon de route. In het zog van Awater legt hij een levensweg af, een innerlijke reis die gericht is op zingeving.

De speurtocht in de moderne Nederlandse literatuur naar soortgelijke reisgedichten, en meer specifiek reisliteratuur in de traditie van het lange gedicht, naar analogie met of bij wijze van variatie op het bekende 'Awater', brengt jongere metgezellen aan het licht. Naast opzichtige referenties aan 'Awater' in onder andere Ilja Leonard Pfeijffers *Idyllen* (2015), Frans Budés *Reiziger* (1990) en *Onvergetelijke toegewijde trouweloze tijd* (2015), de laatste bundel van de onlangs overleden Robert Anker, zijn er ook gedichten die zich in wat het genre betreft (het lange gedicht) als wat betreft het thema (de reis) spiegelen aan 'Awater'. Uit een omvangrijk corpus met reispoëzie selecteerden we voor deze bijdrage drie *lange* gedichten – volgens de begripsomschrijving van het 'epische gedicht' door Tom van Deel (2005) – waarin een echo kan worden opgevangen van de zoektocht in 'Awater' en 'Het uur U', waarvoor een intertekstuele relatie kan worden geattesteerd en waarin Nijhoffs reismotief opduikt.

Alvorens de doorwerking – of de doorreis – van Nijhoffs 'Awater' in de Nederlandstalige poëzie aan een korte beschouwing te onderwerpen, gaan we eerst in op het begrip 'reisliteratuur'. Vervolgens belichten we de symbolische invulling van het reismotief in 'Awater'. Tot slot betrekken we in onze comparatieve lectuur dus dichtwerk dat in de jaren tachtig van de vorige eeuw en ook recent in Nederland en Vlaanderen is uitgegeven. De verkennende beschouwing wil een eerste aanzet tot een typologie zijn voor het reisgedicht in de Nederlandse literatuur, en moet later nog verder worden geëxploreerd. Het rudimentaire onderscheid tussen lyrische en epische reispoëzie moet aan de hand van méér voorbeelden in de Nederlandstalige literatuur worden uitgewerkt en aannemelijk gemaakt. Voor deze bijdrage beperken we ons tot intertekstuele dialogen in de hedendaagse poëzie met Nijhoffs 'Awater'.

Reisverhaal en reispoëzie

Klassiekers in het genre van de reisliteratuur zijn *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) van Laurence Sterne, *Italienische Reise* (1816-1817) van J.W. Goethe, de laatromantische *Reisebilder* (drie delen, 1826-1830) van Heinrich Heine en in de moderne tijd bijvoorbeeld de reisreportages van Ryszard Kapuściński. De vraag is wat in een taal- en cultuurgebied in een bepaalde periode onder reisliteratuur wordt verstaan. Gaat het om literaire teksten waarin een feitelijk ondernomen reis anekdotisch in taal wordt beschreven, of gaat het veeleer over een psychische expeditie en dus een introspectieve zoektocht? Of gaat het over 'factual fictions' (Holland & Huggan, 1998, pp. 8-13). Reisliteratuur is daarnaast omschreven als hybride genre:

But what, exactly, is a travel book? By which criteria should it be judged? Who qualifies as a travel writer? And more specifically, who merits inclusion in a study of this kind? Travel writing, it need hardly be said, is hard to define, not least because it is a hybrid genre that straddles categories and disciplines. Travel narratives run from picaresque adventure to philosophical treatise, political commentary, ecological parable, and spiritual quest. (Holland & Huggan, 1998, pp. 8-9)

En ook Zilcosky maakt een vergelijkbare bedenking:

What *is* travel writing? Attempts to define it have immediately run up against the problem of travel writing's heterogeneous form and content: written in prose, poetry, and dialogue, it appears as diaries, letters, tour guides, scientific writing, commercial reports, and 'literary' accounts. (Zilcosky, 2008, p. 7)

Wie het over reispoëzie wil hebben, heeft een nog groter probleem. Op basis van onze verkenning van de internationale secundaire literatuur lijkt aandacht voor reispoëzie in elk geval eerder gering. In de schaarse internationale studies over reisliteratuur, zoals *Literature and Travel* (1993), *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing* (1998), *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey* (2008) en recenter *Travel Writing in Dutch and German, 1790-1930* (2016), wordt het reisgedicht als dusdanig niet behandeld. In *Studies in Travel Writing* wordt nauwelijks gereflecteerd over het 'Travel Poem' en in de Angelsaksische wereld is, in zoverre wij konden nagaan, alleen Tim Youngs (Nottingham Trent University) dezer dagen bezig met een verkenning van het genre. Iets soortgelijks geldt beslist ook voor de Nederlandse literatuur. In het *Algemeen Letterkundig Lexicon* staat bijvoorbeeld geen apart lemma over reispoëzie of het reisgedicht, wel vinden we de ingangen 'reisverhaal' en 'reisbeschrijving'. Die worden als volgt beschreven:

Literair subgenre dat inhoudelijk bepaald wordt door het feit dat reiservaringen en de entourage van vreemde landen en volkeren er de belangrijkste elementen van vormen [...]. Ook wanneer het reizen gebeurt in symbolische zin, bijv. als een levensfase of als een menselijke pelgrimstocht of queeste, blijft men spreken van reisliteratuur of reisverhaal (vgl. de *Reis van Sinte Brandaen*). Berust het reisverhaal op fictieve gebeurtenissen en wekt het alleen de schijn van een werkelijk ondernomen reis dan spreekt men van een imaginair reisverhaal.

De definitie is dus breed: niet alleen werkelijk ondernomen reizen, zoals Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* (1946), maar ook psycho-biografische queestes, bijvoorbeeld Paul Snoeks *Welkom in mijn onderwereld* (1978) en recenter Peter Holvoet-Hanssens verzamelbundel *De reis naar Inframundo* (2011), kunnen dus onder de noemer van reisliteratuur worden geplaatst. In de inleiding van de opstellenbundel *Writing Travel* noteert Zilcosky:

Critics agree only at the most basic level: that travel writing is a narrated account of a voyage (generally told in the first person) based on "actual travels undertaken". But even here, disagreements appear. How do we know which travels are real? Who supplies the evidence?' (2008, p. 8)

Naar analogie met de omschrijving van reisliteratuur en de opmerking van Zilcosky willen wij hier een open werkdefinitie van reispoëzie hanteren: het gaat dan om gedichten die de neerslag zijn van een al dan niet effectief ondernomen reis, een ingebeelde trip of een innerlijke zoektocht.

Bij 'Awater' duikt meteen het probleem op waar Zilcosky op wijst: in hoeverre het gedicht als 'imaginair reisverhaal' kan worden beschouwd, met name een verhaal berustend 'op fictieve gebeurtenissen', is voor discussie vatbaar. In het commentaargedeelte van de historisch-kritische editie met de *Gedichten* van M. Nijhoff worden in het gedicht realia en biografische feiten aangewezen die een referentieel-biografische lezing documenteren. Plaatsen in Utrecht (Van den Akker & Dorleijn, 1993/3, pp. 410-411), uitspraken van de auteur over de naamgeving van het personage (Van den Akker, 1994, pp. 33-34) en andere gegevens zijn door Nijhoff zelf geëxpliciteerd in de zogeheten Enschedese lezing van 27 november 1935 naar aanleiding van een bespreking door W.L.M.E. van Leeuwen (Van den Akker & Dorleijn, 1993/2, pp. 222-228). 'Awater' is gebaseerd op een reële tocht door Utrecht, maar fungeert vooral symbolisch en is niet louter referentieel op te vatten.

Relevanter dan een discussie over de fictieve inslag of de biografisch-anekdotesche laag in 'Awater' is wat verder in het lemma staat:

[E]r [bestaat] een grote variëteit [...] aan reisverhalen. Die diversiteit beweegt zich tussen twee uitersten. Enerzijds de fictieve reisverhalen waarin het uiteindelijk niet gaat om het reizen zelf, maar om symbolische, didactische of moralistische doeleinden. Anderzijds reisverhalen waarin een werkelijk door de auteur of het opgevoerde personage ondernomen reis uitgangspunt is en waarin gestreefd wordt naar een literaire vormgeving van het verslag van die reis, zodat het tot de literatuur gerekend wordt. (*Algemeen Letterkundig Lexicon*)

Bekende voorbeelden van gefictionaliseerde reisverhalen waarin niet zozeer de reiservaring zelf centraal staat en dus het documentaire of descriptieve reis-narratief, maar wel de 'symbolische, didactische of moralistische doeleinden', zijn Homerus' *Odyssea*, *Voyage au centre de la terre* (1864) van Jules Verne en de reisboeken van de Amerikaanse schrijver Robert Louis Stevenson. Vernes *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1872), een gefictioniseerd verhaal gebaseerd op een tocht door verschillende landen en het bezoek aan vele plaatsen, kan niet als imaginair worden beschouwd. Er is kortom in de fictionalisering van werkelijke reiservaringen een gradueel onderscheid vast te stellen.

Opmerkelijk is dat alle vermeldingen, naast enkele titels die we hiervoor zelf introduceerden, de prozaliteratuur betreffen. Nochtans kunnen in de moderne poëzie minstens evenveel voorbeelden van zogeheten reisgedichten worden aangeduid. Alleen is ons geen studie bekend waarin op het (sub)genre wordt ingegaan of een poging is ondernomen om de variëteiten van de reispoëzie te beschrijven. Nederlandstalige auteurs onder wie de al geciteerde Bertus Aafjes en verder Benno Barnard, Bart Plouvier, Bert Schierbeek, Jan Jacob Slauerhoff, H.C. ten Berge, Jan van der Hoeven, Elma van Haren, Anton van Wilderode en vele anderen hebben poëziebundels uitgegeven waarin een reisbeschrijving in lyriek is ondernomen. Naast Van Harens *De reis naar het welkom gebeten* (1988) denken we onder meer aan Van Wilderodes poëziedebuut *De moerbeitoppen ruischten* (1943), in het bijzonder de afdeling 'De reizende' met gedichten die alle voorzien zijn van een plaatsnaam. In Van der Hoevens laatste bundel *Nuange en andere gedichten* (1995) worden zoals in het vroegere werk geadoreerde Spaanse landschappen geëvoceerd. Dit zijn voorbeelden van lyrische beschrijvingsliteratuur. Er zijn de Cevennengedichten van Miriam Van hee in *Winterhard* (1988) en *Achter de bergen* (1996), en de Praagrees van Frank Koenegracht in de verzamelbundel *Vroege sneeuw*, waaruit we het derde gedicht citeren:

In een dorp zonder naam
kwamen B. en ik aan: wij wilden eten.

In het snelbuffet 'Het Paradijs'
roerde de kok blijkbaar
verscheidene soorten stront dooreen
zodat een gemene doodslucht
door de ruimte sliertte, dreef
en omhoog steeg boven de kachels.

Van de weeromstuit liet B.
twee winden en ik één.

Die drie waren meteen thuis
maar wij nog lang niet. (Koenegracht, 2003, p. 81)

Het is geen toeval dat de titel van deze tekst 'Reisanekdote' is en als een terzijde, in de vorm van een parenthese, wordt gepresenteerd. De aanvang van het gedicht is louter descriptief en bevat een scatologisch ironisch verhaal over een anekdotische gebeurtenis die in 'een dorp zonder naam' plaatsvindt. Uit vermelde voorbeelden mag blijken dat onder de noemer van reispoëzie of literatuur met een dominant reismotief vele soorten en types bestaan. Het is daarom wenselijk na te denken over een hanteerbaar classificatiemodel en een poging te ondernemen, hier weliswaar nog onvoldoende uitgewerkt en bij wijze van aanzet, om binnen het genre tendensen te onderscheiden.

Bas Heijne voert in zijn inleiding bij de bloemlezing *Het verre gedicht. De mooiste reisgedichten van Nederland en Vlaanderen* een tweedeling in tussen enerzijds reisbeschrijvingen in proza en anderzijds gedichten over het reizen. In reisproza zou de auteur 'concreet [blijven] in [zijn] beschrijvingen van ervaringen in den vreemde, en blijft [zijn] eigen rol vaak beperkt tot nauwkeurig observeren en het geven van intelligent of ironisch commentaar' (2008, p. 11), daar waar reisgedichten 'altijd ook over een innerlijke reis' gaan, 'de subtiele verschuivingen en persoonlijke openbaringen die plaatsvinden wanneer de dichter zich geconfronteerd ziet met een vreemd land, een vreemde stad, met vreemde mensen' (2008, p. 11). Op basis van onze voorlopige observaties van het reisgedicht willen we daar een op dit moment nog wel erg boude en te falsifiëren stelling tegenover plaatsen die we als werkhypothese naar voren schuiven. Namelijk dat in proza, maar ook in *lyrische* reispoëzie, doorgaans meer observerende, documentaire en descriptieve reisverslagen te vinden zijn (type Aafjes), en dat de reis in *epische* reispoëzie – misschien wel dankzij het typevoorbeeld dat 'Awater' schijnt te zijn voor de Nederlandse epische reisgedichten – veeleer gelezen kan worden als een metafoor voor een existentiële ervaring (type Barnard). De lange op 'Awater' geënte gedichten die wij hier bij wijze van gevalstudie behandelen, zijn in het spoor van Nijhoffs beroemde gedicht telkens voorbeelden van een existentiële zoektocht naar het zelf.

Met het oog op een later te realiseren studie over reispoëzie, na de verkennende tocht die we in deze bijdrage presenteren, kunnen we misschien op basis van deze globale tweedeling, het onderscheid tussen lyrische en epische poëzie (gepoëtiseerde documentaire reisbeschrijvingen respectievelijk de reis als metafoor voor een introspectieve verkenning) en onze studie van theoretische literatuur over het reisverhaal een fijnere categorisering voorstellen, in elk geval een die voor de Nederlandstalige poëzie van toepassing is. Volgens onze voorlopige grofmazige typologie zou Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* passen in de categorie van een overwe-

gend beschrijvende reispoëzie ('verslag-in-verzen', Molin, 2016, p. 84), en Benno Barnards *De schipbreukeling* of bijvoorbeeld Stefan Hertmans *Muziek voor de overtocht* (1994) in die van de *epische* reisgedichten.

'Awater' en het narratief

De ik-persona in Nijhoffs gedicht heeft een voornemen: hij zal 'een man' die op kantoor werkt en 'daar Awater [heet]' ophalen. Immers, 'Ik heb sinds mijn broer stierf geen reisgenoot'. De ik-verteller volgt Awater op de voet vanaf het kantoor waar hij wellicht als accountant werkt. Vervolgens loopt hij, althans naar eigen zeggen, Awater achterna in de stad: van de kapperszaak en 'het café waar ik kwam met mijn broer' (Nijhoff, 1995, p. 238) naar het restaurant waar de gezochte reisgenoot zijn lied zingt. Na de passage op straat met de heilsoldate verzeilen beide figuren in het station waar de Oriënt Express klaarstaat en wij als lezer niet te weten komen of Awater uiteindelijk met de noorderzon is vertrokken. Misschien berust alles op een *fata morgana*, mogelijk is Awater het spiegelbeeld van de zoekende ik-verteller.

De verhaallijn verloopt langs haltes. Nochtans is het gedicht in zijn heldere formulering bijzonder enigmatisch en dus voor velerlei interpretaties vatbaar. Het gedicht is wel eens 'het meest becommentarieerde gedicht in de Nederlandse letterkunde van – laat ik voorzichtig zijn – de twintigste eeuw' genoemd (Van den Akker, 1994, p. 20). Duidelijk is in elk geval dat het narratief méér is dan een anekdotische vertelling, laat staan een descriptief reisverslag of een gelyriciseerd feitenrelaas, over de zoektocht naar een compagnon de route. In de Nijhoff-studie is al vaker opgemerkt dat 'de fundamentele vervreemding van de mens in de moderne wereld' in 'Awater' is gethematiseerd (Van den Akker, 1994, p. 31), de mens die er niet in slaagt zijn reisgenoot of misschien wel zichzelf te vinden. De wereld in 'Awater' is een desolaat en dor landschap, helemaal in de lijn van Eliots *The Waste Land*, waarin zoals gezegd pogingen worden ondernomen 'tot zingeving' door 'illussies te scheppen' (Van den Akker, 1994, p. 31). De reis door de wereld van Awater en de confrontatie van het ik met zo veel enigmas omtrent het bestaan van de figuur Awater leidt tot nog meer raadselachtigheid.

Intertekstualiteitsrelaties

Douwe Fokkema en Elrud Ibsch hebben in de Nederlandstalige editie van hun standaardwerk *Modernisme in de Europese letterkunde* (1984), met uitsluitend voorbeelden uit het proza, de modernistische literatuur omschreven als de uitdrukking van epistemologische twijfel en taalscepsis. Modernistische poëzie is volgens

beide auteurs, bondig samengevat, metatalig en reflecteert over het genetische schrijfproces, heeft een fragmentarische structuur en twijfelt aan de kenbaarheid van de wereld. Nog afgezien van de toepasbaarheid van deze aspecten op Nijhoffs 'Awater', kan het epische reisgedicht niet alleen in de traditie van het lange gedicht maar dus ook binnen het frame van de modernistische interbellumliteratuur betekenis worden gegeven.

'Awater', een eclectisch weefsel van interteksten, staat op zijn beurt intertekstueel in een relatie met reisgedichten die de voorbije decennia in de Nederlandse literatuur tot stand zijn gekomen. Dit zijn de titels die we selecteerden: *Bezoek aan het vrachtschip* (1985) van Ed Leeflang, *Pornschlegel en andere gedichten* (1988) van Dirk van Bastelaere en Mark Boogs 'roman in verzen' *De rotonde* (2015). Deze teksten bouwen voort op, zijn literaire variaties van of treden in dialoog met hét bekendste reisgedicht van het Nederlandse modernisme. De vraag die ons bezighoudt, is op welke wijze deze gedichten refereren aan 'Awater'. Volstaat de bewering dat we in deze drie gevallen met reisgedichten te maken hebben waarin een zoektocht naar het onbekende wordt uitgedrukt en de menselijke vervreemding gestalte krijgt?

Alle drie de gedichten verwijzen opzichtig naar 'Awater' op zowel architectueel vlak (genetisch gezien refereren ze aan 'Awater' door hun vorm: lange gedichten) en thematiek (er is sprake van een reisbeschrijving); hier en daar vind je ook intertekstualiteit in de strikte zin, namelijk in de vorm van letterlijke citaten of allusies. Per gedicht gaan we na in hoeverre het schatplichtig is aan, verwijst naar of voortbouwt op de grondtekst.

'Awater' & Leeflang: 'wat de keuze / van wat ook, reis, richting, vrouw of nacht te boven ging'

De Nederlandse schrijver Ed Leeflang sluit de bundel *Bezoek aan het vrachtschip* af met het titelgedicht. In de openingsstrofe richt een schrijvende ik-spreker zich tot een jij-figuur:

Ik schrijf je over een hoog vrachtschip, afgemeerd
aan boeien in een slurf zwart IJ, ver heen, verveerd.
Het is verroest, verdraagt geen symboliek.
Aan boord een Griek, een Tamil, nog een Griek.
De radar is onklaar, vast zitten de reddingboten.
Het is een rijk en al verwelkomt het,
het wacht op sloop in Azië, niet op epiek (Leeflang, 1985, p. 53)

De tekst bevat, zoals in dit fragment duidelijk is, expliciete allusies op en clichés uit Nijhoffs poëzie (overigens niet uitsluitend referenties aan 'Awater', ook verwijzingen naar *De wandelaar* en bijvoorbeeld 'Het uur U'), bijvoorbeeld de stadsbeelden (vooral op het einde van het gedicht), de 'ingewijde die mij voorafgaat' (Awater als een clausiaanse ingewijde), de 'Tamil uit Sri Lanka' die zingt en de vaststelling dat 'vanuit de keuken [...] een lied klinkt', het broermotief zoals in 'een broer van zusters [...] en een zoon', en zelfs paratekstuele intertekstualiteit (de datering onderaan het gedicht). Deze gegevens vinden we ook in 'Awater'. Het apocalyptische decor van Leeblings gedicht is een verroest vrachtschip, aangemeerd en dus tot stilstand gekomen in de haven van een metropool ('Het Amsterdam dat wij van kwaadheid horen gonzen'), met een ik-persona (matroos) die zoekende is: 'Wij lijken hier vergeten door de onzen', zegt de ik-verteller. Het gedicht is in de Nederlandse kritiek doorgaans gelezen binnen de literatuurhistorische en meer specifiek de poëtische context waarin het in 'juni 1983 – mei 1984' tot stand is gekomen: de hoogdagen van de neoromantische poëzie. Met behulp van ironisch understatement, een oordeelkundig gebruik van enjambement en de retorische zeggingswijze worden in verhalende nieuw-romantische gedichten overwegend gedachten en gevoelens van een lyrisch subject verwoord. Illustratief zijn de afsluitende versregels van 'Bezoek aan het vrachtschip', waarin vermeld staat dat het ik niet zozeer een reisgenoot zoekt maar in metatalige zin "een laatste westers rijm". De klemtoon op 'epiek', 'poëzie' en 'rijm', en dus het motief van de metataligheid, verbindt Leeblings gedicht met het modernistische 'Awater':

Ik voel dat chaos onze uitputting bevat
 En klein getsjilp al, dun verkeer, de stad.
 Maar het is vrijheid, rottend, groot en ongericht.
 Nooit wil ik anders. Nooit? Een burgerlijk gezicht
 Ontspant zich en zinkt naast me in het kussen.
 Ik zoek een laatste westers rijm. Het zal zijn mussen.
 De ordeloze onzin die ze gaan verkopen; het wordt dag.
 Dat zo de mensen leven mogen. Ik voel tranen. Dat het mag.
 (Leebling, 1985, p. 58)

Het lange epische gedicht van Leebling in de jaren tachtig, over een 'verweerd', 'verroest' en voor de sloop bestemd vrachtschip ('een kathedraal van roest') – met de nadruk dus op vergankelijkheid en dood – en waarin de blauwdruk van Nijhoffs 'Awater' duidelijk zichtbaar is, zelfs inclusief de Bijbelse reminiscenties, heeft de brug geslagen naar het postmodernisme van jongere dichters die medio jaren tachtig hun eerste bundel hebben gepubliceerd. In Leeblings gedicht is nog een homo-

geen en soeverein ik de centrale sprekende instantie die het narratief controleert en in commando blijft.

'Awater' & Van Bastelaere: 'Toch staat Pornschlegel in de zon te staren'

Met betrekking tot Van Bastelaeres drie jaar later gepubliceerde gedicht 'Pornschlegel', opgenomen in de gelijknamige bundel en in de academische kritiek gepresenteerd als icoon van de postmoderne poëzie in Vlaanderen, kunnen we veeleer over een op de dool zijnde schepper spreken, die de controle allesbehalve beheert. Polyfonie, persoonsverwisselingen en bijvoorbeeld maskerades ontregelen het ik als rationeel subject. Hier doet het ik geen coherente mededelingen meer. Het relaas in het epische gedicht 'Pornschlegel' deconstrueert de narratieve structuur en het chronologisch opgebouwde verhaal die we nog in 'Awater' en 'Bezoek aan het vrachtschip' aantreffen. Het personage Awater heet hier Pornschlegel en we treffen hem aan op het einde van de vertelling in een groezelige, door rauwe en goedkope consumptie-erotiek gemarkeerde ruimte, ergens in de hoerenbuurt. Het 'zacht gekraak van leer' in Nijhoffs 'Awater' krijgt hier een kinky label. Van Bastelaeres tekst refereert aan en dialogueert met Nijhoffs gedicht maar problematiseert tegelijk de consistentie die ten grondslag ligt aan 'Awater' ('Harmonie', 'waar de stroom aan banden ligt'):

Door de wil van zijn broer er op uitgestuurd
Koerst hij de Harmonie voorbij. Men ziet
Pornschlegel rijden waar de stroom aan banden ligt.
Vakantie heeft de stad verhuisd. [...] (Van Bastelaere, 1988, p. 79)

Pornschlegel lijkt opgebouwd als een omkering van 'Awater' – Benno Barnard noemde het in zijn inleiding tot *Twist met ons* 'de complete anti-Awater' – en kan dus een literaire adaptatie worden genoemd. Waar Nijhoffs gedicht 's avonds start en een avondlijke zoektocht beschrijft, zien we het hoofdpersonage bij Van Bastelaere 's ochtends uit zijn bed komen, naar het werk gaan en vervolgens door Antwerpen zwerven. Hij zoekt geen reisgenoot om zijn gestorven broer te vervangen, hij is integendeel op zoek naar een bijl om er waarschijnlijk zijn broer mee te vermoorden. Aan zijn tocht komt een einde op het moment dat die in 'Awater' begint, namelijk: bij het sluiten van de kantoren en winkels. Net als bij Nijhoff is de staptocht van Pornschlegel reconstrueerbaar, en net zoals bij Nijhoff eindigt die bij het station, maar waar de ik-figuur in 'Awater' een heilsoldate ontmoet, is het laatste personage dat Pornschlegel tegenkomt een hoertje. De staties die in 'Awater'

werden aangedaan laat hij links liggen (een lege kapperszaak, een restaurant, Nijhoff, 1995, p. 238 & pp. 239-241) en hij komt uiteindelijk terecht bij 'een ijzerwinkel. [...] na sluitingstijd'. Dat lijkt een postmoderne variant op Nijhoffs zoektocht naar zingeving – Pornschlegel meent die te kunnen vinden in een winkel (kritiek op de consumptiemaatschappij), weliswaar van ijzerwaren (liefdeloosheid?), maar hij komt in elk geval te laat. Suggereert Nijhoff dat de dwaaltocht door de stad een soort rust en inzicht heeft gebracht, bij Van Bastelaere blijft het hoofdpersonage mislukt en ontredderd achter.

'Awater' & Boog: 'Steeds verandert hij weer in zichzelf'

Een derde lang gedicht in het spoor van 'Awater' is het romaneske reisgedicht 'De rotonde' van de Nederlandse auteur Mark Boog. De queeste van het anonieme personage Van Dam – ook hier is sprake van een interessant naamgevingsvraagstuk – doet op verschillende tekstplaatsen sterk denken aan 'Awater'. In de aantekeningen verwijst de auteur naar motto's van respectievelijk Andreas dèr Mouw, H.H. ter Balkt en Kees Ouwens, en hij noemt Trakl, Dante, Vestdijk, de Bijbel en Elckerlijc. Opvallende en dus in ons referentiekader een interessante afwezigheid is Nijhoff. Hoe dan ook laat Boog zich leiden door Goethes *Faust*. De 'fletse klerk' Van Dam, een elckerlijc in de eenentwintigste-eeuwse poëzie en in het land van de Hollandse polderdammen een anonieme neurotische heer, besluit op een ochtend zoals Nijhoffs kantoorclerk Awater uit het routineuze leven te stappen. Hij onderneemt 'een pelgrimstocht' (p. 6) om ergens 'ver / buiten de stad' (p. 6) op een kruispunt zijn ziel aan de duivel te verkopen, en 'zijn redding' (p. 6) tegemoet te gaan. We volgen de vluchtroute van 'een wandelaar' (p. 13) Van Dam, die een dolende wordt (p. 53), een 'verdwaalde' (p. 53), een man in crisis of misschien wel met een burn-out (de ziekte van de 21^e eeuw) – wie zijn naam omkeert krijgt 'mad'. Overigens kan de naam ook verwijzen naar *Het dwaallicht* van Willem Elsschot, waarin een doelloze queeste naar Maria Van Dam ondernomen wordt. Precies zoals in het gedicht 'Awater' hanteert Boog een heldere taal en een strakke structuur – telkens drie kwatrijnen die worden onderbroken door een terzine met variaties. De rotonde – de vluchtweg naar een 'kruispunt' (o.a. p. 17, 29, 35, 51, 53, 55, 62, 63, 68) blijkt uiteindelijk een vicieuze cirkel (het kruispunt is heraangelegd als een rotonde) – kan worden gelezen als een episch reisgedicht waarin de speurtocht van het hoofdpersonage naar zichzelf en nieuwe zingeving een bepalende rol speelt:

Kent hij zichzelf? Niet echt. Van Dam, laaglandse mysticus maar ook Van Dam, product

van polder en parkeerplaats, cynicus,
Van Dam, de nietsnut en de druktemaker (Boog, 2015, p. 24)

Tot besluit

De literaire reis van Awater in de Nederlandse literatuur heeft een open einde. Zoveel is duidelijk. De greep uit enkele markante epische reisgedichten die vijftig en meer jaren na de bundelpublicatie van Nijhoffs tekst in *Nieuwe gedichten* (1934) zijn geschreven, laat een variëteit van architekstuele en expliciete zowel als impliciete intertekstuele verbanden zien. Het spreekt voor zich dat de aanzetten in deze bijdrage uitnodigen tot verdere reflectie en diepgaander onderzoek. We maken hier zoals gezegd een grofmazige classificatie van documentaire en descriptieve reisverslagen in poëzie enerzijds en symbolische reispoëzie anderzijds. Mogelijk kan, zoals hier gepoogd werd, een koppeling met het onderscheid tussen lyrische en epische poëzie van dienst zijn. Alleszins lijkt het zinvol om de functies van zowel het lyrische reisgedicht als ook die van het verhalende lange (epische) reisgedicht aan nadere beschouwing te onderwerpen. Wellicht moet daarbij niet in termen van een absoluut onderscheid worden gedacht en dus binaire opposities, maar is veeleer sprake van graduele verschillen in een poëziegenre dat in het Nederlandse taalgebied nauwelijks of zelfs niet terdege is bestudeerd.

De laatste zin van onze verkennende beschouwing ontleen we aan 'Awater'. Misschien is het dit wat dichters beweegt, onder wie Anker, Boog, Budé, Leeflang, Pfeijffer en Van Bastelaere, die allen in mindere of meerdere mate refereren aan of in dialoog treden met Nijhoffs gedicht: de wedijver met het reisverhaal van de modernistische voorganger: 'Ik zorg – want het is stil en de straat nauw – / gelijke tred met Awater te houden'.

Bibliografie

- Akker, W. van den (1994). *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Akker, W.J. van den & Dorleijn, G.J. (red.) (1993). In M. Nijhoff. *Gedichten. Historisch-kritische uitgave*. Assen / Maastricht: Van Gorcum, deel 2 (Commentaar) en deel 3 (Apparaat).
- Bork, G. J. van, Delabastita, D., Gorp, H. van, Verkruijsse, P.J. & Vis, G.J. (2012-) *Algemeen Letterkundig Lexicon* (dbnl).
- Bastelaere, D. van (1998). *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Boog, M. (2015). *De rotonde*. Amsterdam: Cossee.
- Budé, F. (1990). *Reiziger*. Maastricht: Vereniging Literaire Activiteiten Maastricht.

- Deel, T. van (2005). Over de bloei van het lange gedicht. *Kroniek van de poëzie. Neerlandica extra Muros*, 43, 66-72.
- Fokkema, D. & Ibsch, E. (1984). *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hanne, M. (red.) (1993). *Literature and Travel*. Amsterdam: Rodopi.
- Heijne, B. (2008). *Het verre gedicht. De mooiste reisgedichten van Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Podium.
- Holland, P. & Huggan, G. (1998). *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Koenegracht, F. (2003). *Vroege sneeuw. Gedichten 1971-2003*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Korte, B. (2008). Chrono-Types: Notes on Forms of Time in the Travelogue. In J. Zilcosky (red.). *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey* (pp. 25-53). Toronto: University of Toronto Press.
- Leefflang, E. (1985). *Bezoek aan het vrachtschip*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Martin, A.E., Missinne, L. & Dam, B. van (red.) (2016). *Writing in Dutch and German, 1790-1930*. New York: Routledge.
- Nijhoff, M. (1995). *Verzamelde gedichten*. W.J. van den Akker & G.J. Dorleijn (red.). Amsterdam: Prometheus / Bert Baker.
- Molin, R. (2016). Aafjes' 'Odyssee': *Een voetreis naar Rome* (1946). *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 34, 84-87.
- Zilcosky, J. (2008). Writing Travel. In J. Zilcosky (red.). *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey* (pp. 3-21). Toronto: University of Toronto Press.

OVER DE AUTEURS

María José Calvo González is als docente Nederlandse Taalverwerving, Letterkunde en Cultuur verbonden aan de vakgroep Duits van de Universiteit Complutense te Madrid (Spanje). Ze promoveerde in 2009 op een proefschrift over Spaanse en Nederlandse prozaromans uit de late Middeleeuwen. Momenteel werkt ze aan het ontwikkelen van online oefeningen met literaire teksten (project Let-Ned), financieel gesteund door de Nederlandse Taalunie.

Dirk de Geest is werkzaam aan de KU Leuven. Hij publiceert onder meer over moderne Nederlandse poëzie. Zijn recentste boek *'Gij zijt allemaal welgekomen!'* (2017) is gewijd aan de geschiedenis van de Vlaamse Poëziedagen.

Albert Gielen heeft Nederlands en Kunstgeschiedenis gestudeerd en heeft monografieën over verschillende architecten gepubliceerd (Ad van der Steur, Arno Nicolai, Jan van der Laan), maar ook over de Praagse architectuur van de jaren 1948-1989. De laatste jaren specialiseert hij zich in de relatie tussen beeldende kunst en literatuur. Speciale aandacht gaat in dit verband uit naar Louis Paul Boon.

Jaap Grave was werkzaam aan universiteiten in onder andere Leipzig, Berlijn, Nagasaki, Jakarta, Münster en Padova. Diverse publicaties over Multatuli, cultural transfer, moderne letterkunde en wetenschapsgeschiedenis.

Ralf Grüttemeier is hoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Samen met Maria-Theresia Leuker bezorgde hij een Duitstalige geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur: *Niederländische Literaturgeschichte* (2006). Onlangs verscheen onder zijn redactie *Literary Trials. Exceptio Artis and Theories of Literature in Court* (2016). Hij is lid van de kernredactie van *Spiegel der Letteren*.

Irena Barbara Kalla is verbonden aan de Erasmus Leerstoel voor Nederlandse Filologie, Universiteit Wrocław (Polen). Ze doet onderzoek naar poëzie en jeugd-literatuur en vertaalt Nederlandse poëzie in het Pools. Ze is voorzitter van de centrale redactie *Lage Landen Studies* (Academia Press, Gent), coördinator van The

Centre for Research on Children's and Young Adult Literature aan de Universiteit Wrocław.

Bram Lambrecht verdedigde aan de KU Leuven zijn proefschrift over publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Momenteel voert hij als postdoctoraal onderzoeker van het FWO-Vlaanderen aan dezelfde universiteit een project uit over rouwpoëzie in de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw. Hij publiceerde al verschillende artikelen en boekbijdragen over de literaire cultuur van het interbellum en moderne Nederlandstalige poëzie.

Ida Mursidah is docente taalverwerving en letterkunde, verbonden aan de Vakgroep Nederlands Universitas Indonesia te Depok, Indonesië. Ze studeerde Nederlands aan dezelfde universiteit. Zij is afgestudeerd van haar masteropleiding op *Vier Seizoenen in de Gedichten van J.C. Bloem*. Nu is ze bezig met een onderzoek naar het werk van Surinaamse schrijfsters van na 2000.

Johan Reijmerink heeft Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht gestudeerd. Hij schrijft recensies en artikelen over poëzie voor onder meer de *Poëziekrant* en *Meander Magazine* en interviewt dichters voor het Poëziecentrum Nijmegen. Hij is in 2016 aan de Katholieke Universiteit Leuven gepromoveerd op het onderzoek *De andere stem. Over het dialogisch dichterschap van Bernlef. Ashbery-Bernlef-Tranströmer*.

Carl De Strycker is directeur van Poëziecentrum en hoofdredacteur van *Poëziekrant*. Hij promoveerde op een proefschrift over de invloed van Paul Celan op de Nederlandstalige poëzie, *Celan auseinandergeschrieben* (2012). Met Yra van Dijk en Maarten De Pourcq stelde hij het boek *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (2013) samen. Met Koen Rymenants bezorgde hij *Willem Elsschot. Dichter* (2017), met Jeroen Dera redigeerde hij *Bundels van het nieuwe millennium* (2018) en met Yves T'Sjoen het *Nolens-handboek* (2018).

Peter Theunynck is auteur en docent. Hij debuteerde in 1997 met *Berichten van de Panamerican Airlines & Co*, genomineerd voor de C. Buddingh'poëzieprijs. Zijn biografie van Karel van de Woestijne (2010) werd genomineerd voor de AKO Literatuurprijs. In 2016 publiceerde hij een roman, *De Slembroucks*, en een graphic novel, *Nel. Een zot geweld*. Zijn nieuwste dichtbundel *Tijdrijder* is in 2018 verschenen.

Yves T'Sjoen doceert moderne Nederlandse literatuur en is verbonden aan de Afdeling Nederlands van de Vakgroep Letterkunde (Universiteit Gent). Daarnaast

is hij aangesteld bij het departement Afrikaans en Nederlands van de Universiteit Stellenbosch en deeltijds werkzaam aan de J. Masaryk University van Brno. Als bestuurslid maakt hij deel uit van Teksteditie Literatuur in Vlaanderen en het Gents Centrum voor het Afrikaans en de studie van Zuid-Afrika (UGent). Hij bezorgt tekstedities van moderne Vlaamse literatuur en publiceert over Nederlandstalige en Afrikaanse poëzie.

