

Inhoud

9 Oneigenlijk gebruik

I

31 Gevallen van de wereld
Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie

41 Notes Towards a Realist Construct
Over poëzie en werkelijkheid

51 Imagoprobleem, zei u?
Over beroemde politici met een bijzondere hobby

61 Expliciete lyriek (nu ook voor abstracto's!)
Over levenslessen, sentiment en anekdotiek in de moderne poëzie

73 Streepjescode
Over de aangrijpende startstopmethode van Emily Dickinson

83 Gene zijde van het wit (eeuwig onvoltooid)
Over het fragmentaire

89 'Aspiring towards the condition of music'
Enkele notities over het strategische gebruik van muziek in de poëzie

103 Kunsttaal hier, kunsttaal daar
Battus, Christian Bök en de zegeningen van het Nederlandse taalgebied

- 111 Klikken en klakken
Geluid en betekenis in field hollers, scat en andere klankgedichten
- 125 Yo Brother Pound! Dag kleine vis
Nog maar eens een Verdediging van de Poëzie
- II**
- 139 Laaglandse Luddites
Twee eeuwen landleven bij Guido Gezelle en H.H. ter Balkt
- 161 Een heel klein beetje oorlog
België in de Russische propagandapoëzie uit de Eerste Wereldoorlog
- 167 Wat is dan uwe hoop die gij nauwelijks durft zeggen
Oorlog, nihilisme en modernisme in Paul van Ostaijens Bezette Stad
- 183 Wilde vrouwen kennen geen blues
Geweld, seks en macht bij de Bluesqueens
- 191 Nooit meer
Over de poëzie-na-Auschwitz-uitspraak van Theodor Adorno
- 195 Iets publieks
De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig
- 215 Vrije expressie in een (on)vrije gemeenschap
Freejazz, de Amerikaanse burgerrechtenbeweging en Black Power
- 237 Het gezongen dagblad
'Topical songs' als geheugen en geweten
- 259 Nawoord
*Mijn huistaak is mijn spel – mijn spel is mijn huistaak
Over het plezier van de tekst*
- 271 Verantwoording, noten, biblio- & discografie
- 296 Zaakregister
- 297 Personenregister

Gevallen van de wereld

Tegen de zelfgenoegzaamheid van poëzie

Tout ce qui touche à la poésie est difficile. (Paul Valéry)

Ik ben niet een verbitterde dichter. Ik sta niet
met een fluwelen jasje en lange haren te kankeren
op mijn tijd, omdat mijn tijd mij en mijn ziel
niet hoogschatten wil. Ik heb mij aangepast,
ik ben een gewoon mens.

(Martinus Nijhoff)

I don't rhyme for the sake of riddlin' (Public Enemy)

Ik maak mezelf graag wijs dat poëzie mijn grote liefde is. Er is echter slechts één welgebekte nodig die me voor de voeten gooit dat poëzie schrijven en lezen een overjaarse romantische bezigheid is en dat het genre eigenlijk al jarenlang klinisch dood is, of ik sta met mijn mond vol tanden. Een echte poëziefhebber zou dan Lucebert citeren ('Alles van waarde is weerloos'), maar van die stoplap weiger ik me te bedienen. Ik hoop zo meteen duidelijk te maken waarom.

Witold Gombrowicz is meer dan welgebekt. Zijn tirade 'Tegen de dichters' in zijn *Dagboek 1953-1969* is voor de vermeende poëziefhebber in mij tegelijk een ramp en een zegen. Een ramp, omdat ik geneigd ben de man gelijk te geven. Zowel het gemiddelde discours over poëzie als het gros der gedichten zelf vind ik van een weemakende zoetigheid, een wereldvreemde zweverigheid en, vooral, een weerzinwekkende religieuzerige pretentie. Een zegen echter ook, omdat hij me dwingt voor mezelf nu eens eindelijk uit te maken wat poëzie dan wel moet en kan zijn.

Het zuivere, heilige, onschuldige woord

De modernistische overlevering wil dat het allemaal begonnen is in de negentiende eeuw. De dichter trok zich ontgoocheld uit de wereld terug, uitgestoten door een haar eigen vulgariteit cultiverende burgerij, verloochend door de hogere klassen die hun macht en invloed tanend wisten, onbegrepen door het analfabète proletariaat. Zich wentelend in des dichters aangeboren *contrairigheid* ging de lyriek op kamers. In volwaardige pre-'68-stijl

kwam ze in opstand tegen de enkel nog op economisch denken gebaseerde maatschappij en de wetenschap, die uit zou zijn op de volledige ontraadseling van het 'schone geheim der natuur'. De poëzie ontwikkelde zich zo tot dé tegenstander van het moderne leven. Haar protest weerklonk echter niet op straat, zoals bij haar studerende sympathisanten een eeuw later. Uit ivoeren mansardes stegen – nauwelijks hoorbaar in de door industrie en tramgeklingel hardhorend geworden negentiende eeuw – keurig rijmende alexandrijnen en de poëtische handboeken getrouwe sonnetten op. Dat in plaats van de eeuwige schoonheid nu het verval werd bezongen, choqueerde hier en daar wel een standvastige openbare aanklager, maar sterkte de dichter tegelijk in zijn goddelijke waan. De *poète maudit* was geboren. Hij liet zich aanspreken met 'maître' en knielde zelf tweemaal daags voor het heilige schrijn der poëzie. Een nieuwe godsdienst, kortom, en de eredienst werd gecelebreerd volgens de regels van Mallarmés nooit voltooide *Boek*.

Het begon echter al veel vroeger. Rond het jaar 102 van onze tijdrekening, bijvoorbeeld, schreef de Romeinse historicus Tacitus het retorische traktaat *Dialogus de oratoribus* (Gesprek over de redenaars). Daarin geeft een zekere Maternus aan waarom, volgens hem, de poëzie het ultieme genre is. Ze komt tot stand, zo betoogt hij, ver weg van het geraas en wapengekletter van alledag: 'de geest trekt zich terug in zuivere oorden van onschuld en geniet van gewijde verblijfplaatsen. Hier staat de wieg van de woordkunst, hier is haar heiligdom, in deze gedaante werd ze verwelkomd in de harten van de mensen, toen die nog zuiver waren en door geen feilen besmet. In deze vorm spraken de orakels.' (in Den Boeft, 42) Vrij van enige wereldlijke, retorische smet lijkt de lyricus wel de stem van God Zelve te bezitten: zuiver, heilig en onschuldig.

Die zelfingenomenheid is sinds de Romeinen bepaald niet afgenomen. Waar de dichter eerst nog werd gezien als de woordvoerder van God ('En ze zeggen de waarheid. Een dichter is iets lichts, op vleugels en van de goden,' aldus Sokrates in *Io* van Plato; idem, 22), stijgt hij ('zij?') al snel nog enkele plaatsen in de hiërarchie (de dichter als schepper naast God bij Philip Sidney, de 'goddelijk-geïnspireerde enthousiast' bij Edward Young, 137) om uiteindelijk vanaf de romantiek zonder meer aan God te worden gelijkgesteld. Zonder enig spoor van ironie recupereert Shelley Aristoteles' godsbeschrijving 'onbewogen bewegers' om zijn vakgenoten aan te duiden. 'Dichters zijn de niet erkende wetgevers van de wereld,' besluit hij zijn *Defence of Poetry* (1821, Den Boeft 157) en in die formulering zit zowel de geïmpliceerde prentie als de openbare miskennis van de dichters verrat. Die twee elementen plachten elkaar de volgende decennia alleen nog maar te versterken: hoe minder de wereld hen moest, hoe genialer ze zichzelf achtten.

Het modernisme in de eerste helft van deze eeuw markeert een opvallende verschuiving. Enerzijds distantiëren dichters als Nijhoff en Van Ostaijen zich duidelijk van de goddelijke pretenties van hun voorgangers en verlate tijdgenoten ('Daarna werd ik een doodgewoon dichter, dit is iemand die gedichtjes maakt voor zijn plezier, zoals een duivemelker duiven houdt', Van Ostaijen, 330). Zij, echter, beginnen aan hun lyriek zélf zuiverheidscertificaten toe te kennen. En op die manier komt ook de metafysica langs de achterdeur weer binnen: 'Enmaal de zuivere dichtkunst als hypothese gesteld, komt men, van welk punt der lijn men ook moge vertrekken, steeds tot deze slotsom dat de poëzie, om het kort te zeggen de laagste trap van de ekstase is.' (Van Ostaijen, 374)

De Tweede Wereldoorlog toont de wereld hoe verlopen sjamanen met het woord catastrofes kunnen aanrichten. Mensengroepen werden tegen elkaar opgezet en uiteindelijk met orale bevelen vernietigd. In een van haar *Frankfurter Colleges* stelt Ingeborg Bachmann dat dichters na zulke gebeurtenissen niet langer profeten of spreekbuizen kunnen zijn: 'van een heilig gezang, van een missie, van een uitverkoren gemeenschap van kunstenaars kan vandaag geen sprake meer zijn.' (30) Dichters zijn meer dan ooit en per definitie eenzaam; ze kunnen en mogen alleen voor zichzelf spreken. En met een verwijzing naar het werk van Paul Celan geeft ze aan dat die monoloog eigenlijk een zoektocht naar de taal is. Voor haar bleek die tocht toen al niet meer lonend. Bachmann hield deze lezing in december 1959, ongeveer op het moment waarop ze stopte met dichten en proza begon te schrijven. Was de poëzie door de geschiedenis onttroond en op een dood spoor gezet?

De Holocaust heeft de dichters haast letterlijk met verstomming geslagen. Niet toevallig horen de stilte en de verhouding tussen het zwijgen en het spreken tot de belangrijkste motieven in de naoorlogse poëzie. Dat geldt overigens ook voor de Vlaamse en Nederlandse poëzievernieuwing uit de jaren vijftig, hoe geruchtmakend en exuberant die ook moge overkomen. In navolging van Francis Ponge noemde Jan Walravens de dichters in 1952 'ambassadeurs van de stilte'. (560) Net als de mystici maakt de dichter zich leeg van alle kennis en passies om daarna, wanneer het zwijgen onhoudbaar is geworden, in een haast metafysische orkaan van woorden en beelden los te barsten. De hernieuwde belangstelling begin jaren vijftig voor de romantici, Hölderlin en het late werk van Rilke kan onder meer in dit licht worden verklaard: de manier waarop zij volgens de overlevering dichtten, past perfect in het hier beschreven beeld. De bloednuchtere Walravens hoedt er zich weliswaar voor om de moderne dichters expliciet zienerscapaciteiten toe te schrijven, maar tussen de regels blijkt toch ook hij grote verwachtingen te koesteren. De dichters vatten immers het moderne levensgevoel – door hem

in *Tijd en Mens* gekarakteriseerd in termen van ‘verwarring’ en ‘een groot verlangen naar zuiverheid’ (313) – en hij hoopt dat de moderne kunst erin zal slagen om via het tweede het eerste te overwinnen, om alles ‘nu eens te doen in alle zuiverheid en alle eerlijkheid’. (318) Ondanks (of is het hier: wegens) het loodzware existentialisme dat een auteur als Walravens met zich meertorst, blijft ook hij geïnfecteerd met het zuiverheidsvirus.

Schone woorden

In de klassieke, minder modernistisch geïnspireerde poëzie zijn de ambities sowieso nooit bijgesteld. De vooraanstaande en uitermate scherpzinnige katholieke criticus Albert Westerlinck hoopte dat zijn studie *Het Schoone Geheim der Poëzie. Beluisterd niet ontlusterd* (1946) zou mogen bijdragen tot ‘een rijker, edeler, grooter, schooner leven’. (13) Die humanistische pretentie geldt eigenlijk nog altijd – zij het nu veelal onuitgesproken – voor zowat de hele *Poetry International*-school die al decennia het beeld van de dichter in de Westerse wereld bepaalt (van Amichai tot Heaney, van Breytenbach tot Szymborska): esthetisch uitermate verantwoorde, niet té onbegrijpelijke gedichten waaruit – zij het uiteraard niet meer zo didactisch als een eeuw geleden – een of andere levenswijsheid te puren valt en waarmee de dichter in de smaak kan vallen bij het zo op levensbevestiging en -wijsheid gestelde Nobelprijsc Comité. Nobelprijswinnaar Seamus Heaney gaf in het jaar dat hij die prijs kreeg (1995) zijn verzamelde Oxfordse poëziecolleges uit, onder de hun poëtica keurig samenvattende titel *The Redress of Poetry*. Het *Roget’s Thesaurus of English Words and Phrases* geeft voor ‘to redress’ zowel ‘remedy’, ‘rectify’, ‘restore’ als ‘reward’. Heaney is voldoende taalgoochelaar om al die betekenissen geïmpliceerd te hebben toen hij voor deze titel koos. Bovendien kan ook de genitiefconstructie in de titel op twee manieren worden gelezen (wat poëzie kan doen én wat dit boek voor en met poëzie doet). De flaptekst maakt doel en betekenis helemaal duidelijk: ‘Heaney discusses and celebrates poetry’s special ability to redress spiritual balance and to function as a counterweight to hostile and oppressive forces in the world (...) and the whole book constitutes a vivid proof of the claim that “poetry is strong enough to help”.’ Met zo’n blurb hengel je in de boekhandel niet alleen naar een plaats in de sectie Literaire Kritiek, maar meteen ook bij de afdelingen Zelfhulp en New Age. Het Nederlands ontbeert een woord dat al die betekenissen van ‘redress’ bevat, maar met *De genoegdoening van poëzie* heeft men bij de vertaling van Heaney’s essays ongetwijfeld voor de belangrijkste gekozen: poëzie geeft je voldoening en kan een soort van herstel bewerkstelligen. (Het woordenboek geeft overigens ook een godsdienstige

betekenis, voor ‘de genoegdoening van Jezus Christus: Jezus’ sterven tot delging van de zonden der mensen’. Ook deze connotatie is aanwezig bij Heaney: poëzie als kracht die recht maakt wat door mensen is krom geraakt, levensbevestigend én -gevend.)

Een van Heaneys overigens zeer lezenswaardige essays gaat over ‘Last Things in the Poetry of W.B. Yeats and Philip Larkin’. De dood, met andere woorden. Hij bespreekt onder meer Larkins fameuze gedicht ‘Aubade’ (‘I work all day, and get half-drunk at night’, 208), voor het eerst gepubliceerd in de *Times Literary Supplement*, twee dagen voor kerstmis in 1977. Die timing zal Larkin zeker bevallen zijn; vlak voor het grote feest van het nieuwe beginnende leven publiceerde hij een van de indrukwekkendste, meest illusieloze doodsgedichten uit de poëziegeschiedenis. Zelf omschreef hij het in een brief aan zijn goede vriendin en romanschrijfster Barbara Pym als ‘my in-a-funk-about-death poem’. (Thwaite 574) Heaney noemt het niet onterecht het ultieme postchristelijke gedicht in de Engelse taal. In zijn essay bewondert hij de technische virtuositeit van de dichter en confronteert diens weinig spirituele visie (zie ook de Vlaamse volkswijsheid: *en als we dood zijn, dan groeit er gras op onze buik*) met die van de *lebensbejahende* Yeats – die andere Ierse Nobelprijswinnaar, die geloof hechtte aan allerlei occulte theorieën en dus ook aan de overwinning van de geest op het dode lichaam. Larkin, echter, laat er geen twijfel over bestaan en gaapt diep in de ultieme kloof:

But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

Waarna hij zich opwindt over de leugen die religies verspreiden (‘to pretend we never die’) en de dood met een uitermate klinisch beeld onherroepelijk samenvat: ‘The anaesthetic from which none come round.’ (208) De reacties op dit gedicht waren extreem. Voor veel Larkin-fans is het zijn beste gedicht. Anderen waren geschokt. Dat Larkin benadrukt dat – wat Bob Dylan en vele andere zweefdichters ook mogen beweren – de dood wel degelijk *the end* is, werd niet bepaald toegejuicht. Een van Larkins collega’s in de universiteitsbibliotheek van Hull vertelde zijn biograaf later: ‘I remember reading it and it upset me so much it nearly ruined my holiday.’ (Motion 469) Heaney citeert het niet minder revelerende commentaar van de Poolse Nobelprijswinnaar Czeslaw Miłosz: ‘the poem leaves me not only dissatisfied but indignant, and I wonder why myself. Perhaps we forget too easily the centuries-old mutual

hostility between reason, science and science-inspired philosophy on the one hand and poetry on the other? Perhaps the author of the poem went over to the side of the adversary and his ratiocination strikes me as betrayal?' (158) Dit waren voor Miłosz louter retorische vragen. Larkin had een taboe doorbroken en dat verdiende alleen maar afkeuring. Voor mij is Miłosz' standpunt echter even onbegrijpelijk als de wereldvreemde condoomuitspraken van wijlen die andere conservatieve Pool, in Rome.

Vanwaar komt toch die haast masochistische drang van veel dichters om de wereld (en dus ook de poëzie) te reduceren tot het 'geestelijke', niet-rati-onele, niet-materiële en onwetenschappelijke, en alles wat daaraan niet beantwoordt als 'verraad' van de hand te wijzen? De dichter mag zijn goddelijke pretenties dan al openlijk afgelegd hebben, de romantische waan ('ik alleen heb de wereld begrepen') wordt nog altijd gecultiveerd. Het is een makkelijke positie, want het lijkt of er volstrekt niets tegen in te brengen valt. Ze is namelijk gebaseerd op een cirkelredenering van de eerste orde. Iedere relativering van de zachte zekerheden van de dichter (het belang van het instinctieve en het emotionele, de aandacht voor het kleine en het kwetsbare, voor wat verloren dreigt te gaan...) kan hooghartig worden afgedaan met de altijd raak treffende Lucebert-regel die ik eerder weigerde te citeren. Die weigering impliceerde niet dat ik het oneens zou zijn met Lucebert; een snelle kijk naar de wereld bewijst zijn gelijk dagelijks. (Luceberts vers werd intussen gebezigd als reclameslogan van een verzekeringsbedrijf en het CDA zette de variant 'Alles van waarde is weerbaar' in een campagne in.) Ik word er echter onwel van als die regel weer eens als escapistische dooddoener gehanteerd wordt. In plaats van echt de discussie aan te gaan, van te onderzoeken of de bijdragen die door wetenschappers en filosofen van allerlei allooi worden geleverd niet waardevol zouden kunnen zijn (óók voor het poëtische discours), haalt de dichter hautain zijn neus op. En intussen wordt hij meer en meer gemarginaliseerd, minder en minder beluisterd en door andere, veel minder conservatieve kunstvormen uit het gezichtsveld gedruimd. Maar voor de dichters is die evolutie niet onrustwekkend; ze is een bewijs te meer van het grote gelijk. Immers, alles van waarde...

De ideologie van de marge

Door de combinatie van maatschappelijke irrelevantie en morele pretentie lijken de hedendaagse dichters wel de fundamentalistische Groenen van de literatuur: halfzacht, op sandalen, fluisterend, sympathiek (in het beste geval), volslagen wereldvreemd en overbodig. De gewilde marginalisering van de dichters in de romantiek en de avant-garde was gebaseerd op een

misschien wat al te naïef en ambitieus plan en grootse idealen: de volledige verandering van het bestaan vanuit de marge, door het poëtiseren van de hele maatschappij. De huidige ivoren toren maskeert echter niet meer of minder dan een structurele blindheid voor de complexiteit van het bestaan. De afkeer die gekoesterd wordt van grote delen van het 'onpoëtische' bestaan neigt naar fundamentalisme. Hier is niet langer sprake van 'de genoegdoening van poëzie' maar van zelfgenoegzaamheid.

Die zelfgenoegzaamheid manifesteert zich niet alleen op het vlak van de onderwerpen die in veel gedichten behandeld worden. Aangezien vorm en inhoud één (horen te) zijn, vind je die spiritualiteit en bravigheid ook weer-spiegeld in de gehanteerde beeldspraak, het vocabulaire en de taalregisters: beelden ontleend aan de natuur, de huiskamer of Elseviers tweedelige *Geschiedenis der Westerse Kunst*; gedichten gesteld in keurig algemeen Nederlands (of: Engels, Frans, Duits...), bedachtzaam geformuleerd, ingehouden, genuanceerd. Boven zowat elk gedicht prijkt de bekende gevarendriehoek: 'Hier vloekt men niet. De God der Muzen ziet u.' In onze zo op schijnbeschaving gestelde wereld tonen de dichters zich in hun werk de *primi inter pares*; zij zijn de vlijtigste – zij het wat schlemielige – leerlingetjes van de klas: in hun gedichten komen geen dissonante geluiden voor, alleen maar harmonisch en metrisch verantwoord verwoorde diepe gevoelens en gedachten, eloquent verpakt medelijden met oude vrouwtjes en verwaarloosde huisdieren, deemoed en (in wat extremere gevallen) speelse seks en licht ironische zelfspot. Ze behoren tot wat Elvis Costello, in een andere context, de 'Fuck me, I'm sensitive'-school noemde. Zelfgenoegzaamheid gaat hand in hand met aandachttrekkerij.

Waarmee niet gezegd wil zijn dat dit soort poëzie noodzakelijkerwijs enig engagement zou ontberen. Deze dichters hebben een sterke reputatie wat de verdediging van het vrije woord en het aanklagen van ander onrecht in de wereld betreft. Alleen: het in de gemiddelde poëzie bedreven engagement is van een volstrekt veilige aard. Al te zelden zet de dichter zichzelf (zijn eigen ideeën en gevoelens) écht op het spel. Het lijkt of de dichter buiten het gewoel staat en het vanaf dat Archimedespunt in de kosmos opneemt voor de verdrukten der aarde. Maar wanneer lees ik eens een gedicht waaruit blijkt dat de dichter zelf ook een verdrukker is of zou kunnen zijn, een verdrukker of verdringer van zijn eigen diepste gedachten nog wel, *díe* gedachten die hem zelf zouden kunnen afschrikken, die van de moordenaar, de barbaar, de vreemdeling in hem? ('Ik ben een beul in 't diepst van mijn gedachten'.) Wanneer hoor ik eens die andere stemmen aan het woord, die stemmen die zichzelf níet controleren en censureren; die naast zachtmoedigheid en begrip ook woede, haat en machteloosheid kennen?

In dichterskringen hangt men nog altijd de op zichzelf sympathieke misvatting aan dat het kwaad in de wereld alleen kan worden bestreden door er goeieghed tegenover te stellen. Door (en hier sluit ik opnieuw aan bij het begin van mijn betoog) zuivere poëzie te schrijven. Poëzie die niet besmet, onteerd, vervuild en verkracht is. Ik citeer even twee zeer verschillende, maar gerespecteerde Vlaamse denkers-dichters: 'In poëzie die deze naam waard is, wordt niet gelogen, kan niet gelogen worden, omdat de taal er in haar oeroude, eerste betekenis wordt aangewend. (...) Goede poëzie duldt geen slogantaal, geen politieke taal, geen reclametaal. Goede poëzie is het tegendeel van dat alles.' (Jozef Deleu). Maar dan vraag ik me af: hoe komt het dat zoveel reclameslogans gebruik maken van poëtische middelen? Omdat die verleiden. Poëzie wil toch ook de lezer verleiden – waarin onderscheidt ze zich dan van reclame? Reclame wil een product verkopen en het gedicht alleen zichzelf. Maar is het gedicht ook geen product? Een vehikel waarmee de dichter zijn gevoelens en gedachten en woorden wil verzilveren? En is *Mei* van Gorter plots geen gedicht meer omdat 'een nieuwe lente en een nieuw geluid' gebezigd wordt voor commerciële doeleinden? En verliest *Bezette Stad* aan poëtisch gehalte omdat die bundel aan elkaar hangt van de commerciële slogans, de politieke taal én de leugens? En vooral: wat moeten we ons voorstellen bij taal die 'in haar oeroude, eerste betekenis wordt aangewend'? Voor mijn part is taal ontstaan om elkaar aanwijzingen te geven hoe indringers het efficiëntst de kop konden worden ingeslagen.

Een genuanceerdere, maar mij toch ook op twee punten wezenlijk vreemde poëtica beschrijft Stefan Hertmans in 'Vitale melancholie', het slotessay van *Sneeuwdoosjes* (1989). In een sterk door Paul Celans Meridian-lezing beïnvloed betoog pleit Hertmans voor een kritische poëzie, die opnieuw gezien durft te worden als 'kritiek op de instrumentele rede'. (172) Daar valt veel voor te zeggen, en dat doet hij dan ook. Maar moet je daarom poëzie 'het werkelijke spreken over de wereld' noemen (170)? Verwordt ambitie daar niet tot pretentie? (Pretentie die ik niet zozeer Hertmans persoonlijk als wel de dichters als *kaste* verwijt.) En is het niet naïef te denken dat het echt mogelijk is om (wat het post-Auschwitz en post-Adornotijdperk vraagt, volgens Hertmans) poëzie te schrijven die 'vrijwillig afstand (doet) van het representeren van elke ideologie'? (174) Uiteraard doelt de auteur hier in de eerste plaats op poëzie die niet langer naadloos probeert samen te vallen met een bepaalde ideologie, die er geen spreekbuis meer van wil zijn (cf. Bachmann, supra). Maar is uiteindelijk niet elk spreken ideologisch bepaald? Zit niet elk taalgebruik – ook het meest voorzichtige, poëtische, gewild-zuivere – in één of andere ideologie ingebed? Bewijst Miłosz' reactie op 'Aubade' van Larkin niet dat iederéén een verborgen agenda heeft, en dat

een gedicht als dat van Larkin en de commotie die het teweegbracht eigenlijk ongewild aantoonde dat die agenda vaak allerm minst emanciperend en kritisch is? En als ideologie overall is, waarom willen zoveel dichters dat dan niet geweten hebben? Doen we er niet beter aan toe te geven dat ook poëtisch taalgebruik in hoge mate retorisch, manipulerend, polemiserend en ideologiserend is? En dat het niet alleen naïef, maar zelfs escapistisch is om dat niet te doen? En vooral: dat de poëzie ongelooflijke kansen mist door zoveel terreinen braak te laten liggen?

Wat ook kan

In al zijn verontwaardigd enthousiasme geeft dit essay misschien de indruk perfect te weten waar het met de poëzie naartoe moet. Of dat zo is, moet nog blijken. (En dat blijken zal veeleer in de poëzie zelf moeten geschieden dan in de karige rest van dit verhoog.) Maar vooral: dit geargumenteer dreigt vast te lopen in een contradictie. Enerzijds wordt de poëzie gettogedrag verwezen en al-dan-niet-bewust-gewilde marginalisering; tegelijk wordt er wat meewarig gedaan over 'begrijpelijke' poëzie met 'humanistische' bedoelingen – precies die soort poëzie die door het 'grote publiek' gesmaakt wordt en op en voor allerlei gelegenheden (publieke samenkomsten en meetings, doodsprentjes en geboorteaankondigingen...) gebruikt wordt. Die poëzie mag er uiteraard best zijn. Maar voor mij hoeft ze niet langer. Mij gaat het om een ander soort poëzie. Poëzie die geen angst heeft voor haar eigen tijd, maar toch ook niet in modieus, pseudofuturistisch gedaas vervalt; poëzie die niet afkerig is van de wetenschap, de filosofie en de media, maar in al die elementen mogelijkheden ziet om haar beelden- en onderwerpenarsenaal uit te breiden; poëzie die haar eigen onrust, onzekerheid en ideologische geladenheid cultiveert en tot poëtische lucht- en gasbellen opblaast; die bewust retorisch is en daarmee durft te spelen; poëzie waarin gevloekt wordt en waarin scheten worden gelaten; poëzie die niet vies is van dialect of ander 'normafwijkend' taalgebruik; die de spreektaal niet schuwt, maar toch ook de densiteit niet opgeeft; die niet voor of tegen het sonnet is, maar blijk geeft van versgevoel en een scherp oor voor metrum, die een speels en dwingend ritme aandurft dat de woorden verder stuwt, zonder opnieuw in de bedwelmende taalroes van Vijftig te vervallen; die deze roes echter ook niet ontkent, maar hem ironisch, ontmaskerend haast integreert; die beelden niet langer als ornamenten gebruikt, maar als alternatieve vensters op de werkelijkheid; die beseft dat taal die werkelijkheid niet kan weergeven, maar die deze wetenschap toch ook niet aangrijpt om opnieuw de autonome ivoren toren in te vluchten. Poëzie, kortom, die geen zelfcensuur toe-

past, geen verraad pleegt aan het leven, maar in alle betekenissen van de woorden van de wereld gevallen is.