

Laurens Ham

MIJN PEN EN MIJN STEM

Over de politiek van het lichaam in de poëzie

Er is me iets overkomen dat zeldzaam is: ik heb een paar uur vrij. Een gat gaapt tussen een plotseling geannuleerde afspraak en een boekpresentatie en ik vul die ruimte door met de hand te schrijven.

Op de derde verdieping van de Openbare Bibliotheek Amsterdam, waar ik ben gaan zitten, staan de meeste boeken onaangeroerd. Iedereen heeft zich ingeplugd op het mondiale brein dat internet heet, die abstracte geest die niet alleen voortdurend nieuwe gedachten produceert, maar vooral het herinneringsvermogen van het individuele brein fenomenaal uitbreidt. Ik kies er nu eens voor te schrijven met niets meer tot mijn beschikking dan wat ik toch al bij me heb: een pen, papier, een tas vol boeken en mijn eigen geheugen, waarin al dagen talloze flarden en ideeën voor dit essay rondzoemen.

Het is me al jaren niet meer gebeurd dat ik schrijf zonder computer – aantekeningen maak ik met de hand, natuurlijk, maar publicabele teksten ontstaan bij mij digitaal. Ik moet denken aan *Practicum* of het steriele schrijven van de Vlaamse schrijver en dichter Willy Roggeman, een tekst van duizend pagina's waaraan hij tussen 1981 en 1986 werkte. Alles schreef hij met de hand. Dat was een welbewuste keuze, want *Practicum* – de titel zegt het al – was voor hem een oefening, een disciplineringsproces van zijn eigen falende lichaam via het medium van de pen.

De zieke Roggeman worstelde al op jonge leeftijd met een ernstige hartkwaal, die hem er vanaf eind jaren zestig toe bracht zijn literaire productie te laten uitmonden in een afgerond opus. Als hij dan jong moest sterven, dan moest hij in ieder geval iets afgeronds achterlaten. Voor hem fungeerde het schrijven als een strijd met de dood: in de daad van het bewegen van de vingers over de toetsen

of de hand over het papier bevecht de creatieve mens zijn vrijheid, aldus Roggeman. De mens ontworstelt zich alleen maar aan de natuur, dat domein waarin alles op vergankelijkheid, dood en toeval is gericht, wanneer hij in staat is iets te scheppen. Dat iets was voor Roggeman het *Opus Finitum*, zoals hij het noemde, zijn levenswerk dat in 1976 het finale aantal van dertig werken bereikte. In 1977 schreef hij een honderden pagina's tellend proefschrift over één gedicht van Gilliams, daarna zou het met zijn schrijvende leven gedaan moeten zijn. In 1978 zou namelijk een openhartoperatie plaatsvinden die hij, zo vreesde hij, niet zou overleven.

Het liep anders. Roggeman overleefde de operatie en kreeg te horen dat zijn hartkwaal niet ongeneeslijk was, anders dan eerder gedacht. Wel verslechterde zijn al broze gezondheid nog verder. Vanaf 1979 zette hij zich aan het schrijven van nieuwe teksten, waarin hij vooral zijn eigen situatie en de toestand van zijn lichaam bleef beschrijven. Hij is dat tot op de dag van vandaag blijven doen.

Practicum presenteert zich als een feitelijk onbelangrijk bijproduct van een activiteit die voor Roggeman begin jaren tachtig nog altijd van levensbelang is, misschien wel meer dan ooit: schrijven. Het gaat hem om de act van het schrijven, om het blijven trainen van de handeling om de letters leesbaar op papier te krijgen. Dit is voor hem een van de manieren waarop hij kan bewijzen zijn eigen lichaam nog onder controle te hebben. Daarom mag *Practicum* volgens Roggeman geen boek heten, enkel een tekst; het heeft geen afgeronde of gecomponeerde vorm, het is een litanie waarin dezelfde beweging keer op keer voltrokken wordt. Toen de tekst in 2009 in boekvorm werd uitgegeven, was dat een prachtige gelegenheid voor het publiek om dit unieke werk te kunnen lezen. Tegelijkertijd is de uitgave heel problematisch, omdat ze iets in druk brengt dat eigenlijk alleen handgeschreven had mogen bestaan. (Hetzelfde geldt voor de tekst die u nu leest, die eigenlijk alleen in mijn kladblok vorm had mogen krijgen.)

Ergens in *Practicum* schrijft Roggeman over wat hij 'het engagement van een rechterhand' noemt. Zijn schrijven heeft niets te maken met partijpolitiek, met 'ecologische problemen' of 'Club van

Romerapporten'. Toch is het geëngageerd, al is het dat misschien in eerste instantie voor één mens. Deze 'egoïstische' schrijfpraktijk lijkt het schrijven in te zetten als doel, niet als middel. Maar bij nader inzien is het omgekeerde aan de hand: het schrijven wordt juist tot middel en niet tot doel, omdat het de opmaat tot disciplineren van het lichaam vormt.

Die laatste definitie – engagement als een soort schrijven dat zichzelf niet als doel maar als middel ziet – komt ter plekke in me op, maar ze lijkt me bruikbaar.

★

Als al het schrijven dat zichzelf als middel tot iets anders ziet geëngageerd is, waar houdt het geëngageerde schrijven dan op? Het wordt een onoverzienbaar grote hoeveelheid teksten. Durf (2005), een dichtbundel van Arthur Lava die ik nu uit mijn tas haal, is volgens deze definitie in elk geval een geëngageerde bundel pur sang.

Ik herontdekte het werk van Lava op een literaire avond over de jaren tachtig in theater Perdu. Perdu wilde de parallellen laten zien tussen de huidige crisis en die van de late jaren zeventig en vroege jaren tachtig, waarin de punk- en kraakbeweging floreerden. Terwijl de duistere gevoelens en het doemdenken van die periode centraal stonden ('no future!'), werd met Lava ook een van de representanten van de Maximalen aan het woord gelaten. Dat was een groep die juist nieuw elan in de poëzie wilde brengen en zich tegen het 'slaapverwekkende' werk van dichters als Gerrit Kouwenaar en Hans Faverey keerde. Lava – in korte broek en met baseballpet, als ik me goed herinner – bleek dat elan vijfentwintig jaar na dato nog steeds te belichamen. Hij verklaarde na een inzinking weer begonnen te zijn met dichten, zo'n tien jaar geleden, in een stijl die toegankelijker was dan tevoren. Meer dan ooit deed Lava zijn pseudoniem eer aan: zijn performance was vulkaanachtig stuwend, hysterisch en onweerstaanbaar optimistisch. Als ik Durf lees, hoor ik zijn stem nog in mijn hoofd:

Steek boven jezelf uit.
Keer je af van het egale.
Maak van bezieling
weer een lengtemaat.
[...]

Sluit af. Sluit een tijdperk af
en zorg dat jij je daadkracht
aan de toekomst doorberekent.

Dan verdwijn je van je leven niet
in de foaienpot van het bestaan.

Dan blijf je tot het einde toe
uitstekend.

Tijdens zijn optreden vertelde Lava dat zijn werk het sinds enkele jaren uitstekend doet op bedrijfsfeestjes. Hoe kan het ook anders. Deze gedichten verwoorden perfect het verlangen naar de neoliberale mens, de gestroomlijnde, veel te blije, ambitieuze, flexibele werknemer. Ze zijn zelfs gesteld in de woordenschat van de VVD, met veel uitdrukkingen als 'daadkracht' en 'ambitie'. Alles is in deze bundel tot geld of tot product gemaakt, het leven wordt een commercieel project: 'dat het leven echt een grootse onderneming is / en geen bijkantoor van twijfelzucht', verzekert Lava, en hij heeft het over 'de fraaie A-locatie van ambitie' en 'het hoofdgebouw / van je ambities'. Is het ironie? Lava's performance in Perdu liet die kritische interpretatie niet toe.

Deze poëzie verkrijgt, zeker als ze vertolkt wordt door de stem van Lava, een Emile Ratelbandachtige allure die even fascinerend als angstaanjagend is. Vooral van het begrip 'Modelmens', dat ergens in de bundel opduikt, lopen de rillingen over mijn rug. Is dat wat poëzie wil: de perfecte gedisciplineerde mens kweken?

*

Natuurlijk niet. Wél wil de meeste poëzie iets van de lezer. De roep aan de lezer zal wel niet altijd luiden: 'Je moet je leven veranderen', zoals de bekende dichtregel van Rilke luidt, maar ontegenzeggelijk doet goede poëzie een appèl op de lezer.

Neem *Stormen, motetten, olielekken* (2012) van Xavier Roelens, opgedragen aan '3% volwassenen' en met de uitdagende achterflaptekst: 'Door deze bundel te schrijven werd de auteur vegetariër.' Deze ecokritische bundel schetst een soms ontluisterend beeld van de achteloze omgang van de mens met de natuur:

wat de zee opwerpt is wat we oprapen voor onze uitzet:
een bloempot, een breezer, een gloeilamp, een tetrabrik
met frambozensmaak, een plastic zak, een fles ketchup,
een ijzersponsje, brandhout in cellofaan, een schroefdoop
[...]

de sneeuw die we smelten op ons dak
sijpelt aan de voordeur tot ijs

Dit boek doet vooral een beroep op de lezer omdat het een stroom aan gegevens over hem of haar uitstort: observaties, ideeën en beelden, ontleend aan de natuur maar ook vaak stevig geworteld in de politiek-economische wereld van nu. Vooral een groot gedicht in de afdeling 'kolkingen, overijlingen, olielekken', 'ja/nee' getiteld, dompelt de lezer onder in een stortvloed aan tekst waaruit zelfs geen wtruimte ontsnapping biedt. Stukje 6 gaat zo:

In FSC-gecertificeerde bossen slaat hij [een vlinder, LH] de vleugels uit, over smalle strookjes blauwglinsterend glas verschiet een libel, vliegt een leger kraaien langs vergeelde rivieren en afgeschilferde kruisen, uit het lichaam van een varken lekt een bloedworst, zij krijgt geen mooie dood met ingewanden in haar schoot en netjes begraven hammen, maar een ara die spottend haar kop tussen twee haast lege voederbakken buigt.

Roelens' stijl vraagt veel van mij als lezer, vooral van mijn associatievermogen. Zo zet hij mij aan het denken over de verbanden tussen schijnbaar ongerelateerde objecten in de wereld, of over de verbanden die we niet meer zien maar cruciaal zijn voor ons bestaan: die tussen de bossen en de dieren die erin moeten leven, of die tussen het lichaam van het varken en een bloedworst, een verband dat voor mij volkomen abstract is wanneer ik de bloedworst op mijn bord zie liggen.

★

Poëzie als middel om de wereld concreet te maken, om de wereld en de samenhang van dingen te tonen – het is een tendens die niet alleen in de gedichten van Roelens, maar ook in het werk van tijdgenoten te zien is. Ik heb het niet over anekdotische poëzie of over readymades waarin schaaftjes bij nader inzien elastiekjes blijken te zijn. Het gaat mij om de gedichten van schrijvers als Jeroen Mettes, Rozalie Hirs, Ton van 't Hof of Arjen Duinker.

Hun poëzie is conceptueel, lijkt lastig of zelfs onleesbaar, maar dat komt volgens mij voort uit een radicale drang om álles te tonen. Zo gebruikt Rozalie Hirs in haar recente bundels (vooral *Geluksbrenger* uit 2008) nauwelijks nog leestekens, waardoor haar prozagedichtachtige zinnen ineenvloeien:

Op die en die (precieze) dag van deze week wordt een tijdstip
gebouwd uit zon overeenkomstig zijn bestemming wordt alles

oud en denk je een hapje lucht eromheen en kleurt je gezicht
dan weer houdt kou zich schuil met zijn winterspelden

de tegenwoordigheid van geest blijft met terugwerkende kracht
buiten staan uit naam van een seizoen vol landschappen van die

en die (juiste) kleur de vrucht overtuigt de wereld van zijn smaak
smeekt het rad van fortuin om groei van riet en tijd die vliegt

Mettes schreef een van de imposantste dichtbundels van het afgelopen decennium, *N30*. De kwaliteit van de tekst is vaak hoog, dat maakt het indrukwekkend. Maar bijzonderder nog is de manier waarop zijn compilatie van gevonden en verzonnen zinnen een genadeloos beeld geeft van onze hoogkapitalistische samenleving, waarin alles mondiaal geworden is en alles, via het internet, onmiddellijk en ongefilterd aanwezig. Met die ontwikkeling ontstaan er nieuwe sociale netwerken en verbanden:

WIE WIJ ZIJN. Wij en het heelal. Wij kiezen voor de familie. Wij zijn menselijk wrakhout. Wij leden en lotgenoten. Waar vertrekken wij? Waar wonen wij? Wij over onszelf. Help wij stikken! Wij kinderen. Wij zijn echt geen perfecte mensen. Wij Willen Woei! Wij twee moeten scheiden. Wij zijn anders. Wij helpen. Wij stellen ons voor. Hoe lang hebben wij nog? Waar mogen wij nog in geloven? Hoe kunnen wij u helpen? Wij stellen uw mening op prijs. Wij eisen! Wij bieden de volgende services. Wij leveren. Wij naderen.

Ton van 't Hof begon zijn schrijfcarrière met flarfpoëzie, een genre dat bestaat bij de gratie van het gretig compileren van bestaand materiaal. Hij ontpopt zich de laatste jaren als een erfgenaam van Amerikaanse conceptualisten als Kenneth Goldsmith. Dat is vooral te zien in *Fantastisch dat je dit kan!* (2011), een dikke bundel waarin een tv-commentaar bij de Tour de France 2010 letterlijk wordt uitgeschreven. Een readymade, inderdaad, maar dan wel van zo'n grote omvang dat het de grenzen van het genre oprekt. Bovendien is de bundel een ode aan de wielertaal, met zijn herhalingen, eigenaardige uitdrukkingen en idioom:

- En daar zit Freire in de binnenbocht en Freire...
- Ohhhhh!
- Komt daar goed door!
- En naar links...
- Freire nu op de zesde...

- Smal...
- Zevende plaats.
- En nu één kilometer, zeventig meter brede weg, rechtdoor.
- Ruimte is er genoeg.
- Freire zit d'r bij.
- En daar komt de trein.
- Freire in 't wiel van Cavendish.
- Vijfde plaats voor Freire.

En ten slotte Arjen Duinker, die heel ander en minder conceptueel werk maakt dan de bovenste drie auteurs. Wel toont zijn werk de onuitputtelijkheid en complexiteit aan van de wereld waarin we leven. *Buurtkinderen* (2009), het voorlopige hoogtepunt van zijn oeuvre, toont in 214 pagina's niet alleen zijn stilistische kunnen, maar brengt via Duinkers favoriete stijlmiddel (de opsomming) ook álles ter sprake: van de hond, de rog en de baviaan tot de aardbeien, de frambozen en de kruisbessen; van de hakken, de schoenen en de trottoirs tot de sportauto's, de au pairs en de rioolbuizen.

Hun boeken imponeren de lezer, vaak alleen al door hun omvang. Hier is handwerk geleverd, de dichters hebben er urenlange lichamelijke arbeid in moeten steken. Bovenal zijn het bundels die op hun eigen manier politiek zijn. Opnieuw, net als bij Roggeman, zijn ze dat niet doordat de gedichten partijpolitiek bedrijven of plompverloren meningen verwoorden. Ze zijn het in de betekenis die de hedendaagse Franse filosoof Jacques Rancière aan 'politiek' geeft. Hij denkt dat de democratische kracht van het hedendaagse kunstwerk gelegen is in zijn vermogen om álles aan de orde te stellen. Terwijl voormoderne kunst hiërarchisch was geordend (de klucht beschreef 'lagere genoegens' en was er voor het volk, de tragedie en het epos gingen over het goddelijke en bedienden de hogere klasse) wordt de kunst in de negentiende eeuw volgens Rancière egalitair en (dus) modern. De realistische roman, het hybride genre bij uitstek waarin het alledaagse leven wordt beschreven, wordt door Rancière niet voor niets als vaandeldrager van de moderne literatuur beschouwd. Het is alsof de hedendaagse con-

ceptuele dichters aanhaken bij die democratiserende, ‘prozaïsche’ tendens.

★

Conceptuele poëzie haalt dus de wereld de literatuur binnen en dat kan bijzonder vitaliserend werken, maar kan ook leiden tot de dood van het gedicht. Ton van ’t Hof deed de volgende opmerkelijke uitspraak over zijn conceptuele gedicht ‘Kamer’: ‘Ik verwacht van niemand dat hij het helemaal leest. Het is conceptueel. De kracht van het gedicht zit in de gedachte die eraan voorafgaat.’ Deze uitspraak wordt geciteerd in een stuk over Van ’t Hof in de essaybundel *Met schrijven zin verzamelen* (2012) van Hans Groenewegen, die ik ook in mijn tas heb zitten. Groenewegen schrijft als reactie: ‘De enige tekst die voor de lezer van conceptuele poëzie van belang is, is de begeleidende tekst. Het is het herstel van de dichterlijke bedoeling, met vanuit het oogpunt van onze overspannen tijdsbesteding die verbetering dat we niet meer de omweg van het gedicht hoeven te nemen om haar te achterhalen.’

Een expliciet oordeel over deze praktijk van conceptualisten om de tekst overbodig te verklaren geeft Groenewegen niet. Toch klinkt er heel wat afkeuring in zijn essay door. Geen wonder: deze auteur doet in zijn essayistisch werk zijn uiterste best om het gedicht te laten spreken, om het niet door theorieën, verklaringen vooraf of literair-historische vooronderstellingen te laten vertroebelen. Die werkwijze wordt door Groenewegen in *Met schrijven zin verzamelen* scherper en programmatischer dan ooit onder woorden gebracht.

Dit lijvige boek van vierhonderd pagina’s opent met drie stukken waarmee Groenewegen zich als essayist positioneert. ‘Een gedicht een ketting losse noten’ zet de toon: het presenteert poëzie als een gevaarlijk genre, waarin geen betekenis ooit vastligt en waarin ‘met de ongebruikelijke vrijheid van de taal nieuwe onbekende wegen van betekenis en menselijke omgang’ worden geschapen. De meeste lezers wagen zich volgens Groenewegen niet in het moeras

van het gedicht zonder hulpmiddelen: met theoretische schepnetjes halen ze precies dát uit het gedicht wat ze erin wilden vinden, en met klinkers leggen ze vloertjes aan om veilig op de wankele bodem te kunnen staan. Ook Groenewegen zelf geeft toe ‘stukjesvloeren’ aan te leggen om bij het lezen steviger grond onder de voeten te krijgen, en hij gebruikt verschillende begripsschepnetjes om af en toe mee in de poëzie te vissen en te kijken wat er boven komt. Maar wie Groenewegens essays over poëzie beter kent, weet dat het hem in de eerste plaats om de confrontatie met het naakte gedicht zelf gaat, de tekst buiten theorieën, interviews en poëtische essays om.

Als om die liefde voor het ‘pure’ gedicht te demonstreren, laat de auteur het uit het hoofd leren van poëzie als een rode draad door zijn bundel lopen. In het tweede essay, een korte tekst over Eva Cox, lezen we hoe Groenewegen een gedicht van deze Vlaamse dichteres vanbuiten leert. Later volgen korte stukken over het uit het hoofd leren van gedichten van onder andere b. zwaal, Marc Kregting en Benno Barnard. Het derde essay in de bundel, ‘Er is honger naar weten en wijsheid’, is een vurig pleidooi voor de techniek van het vanbuiten leren, een betoog om deze ambachtelijke en lichamelijke vorm van poëzie lezen weer verplicht te maken op de universitaire opleidingen Nederlands.

Groenewegen probeert in *Met schrijven zin verzamelen* iets bijzonder moeilijks. Hij tracht de confrontatie met een gedicht onder woorden te brengen en de veranderende gedaantes te vatten die de tekst bij elke nieuwe lezing aanneemt. Dat leidt tot zoekend, soms moeizaam proza, vooral in die essays die hij het recentst schreef, speciaal voor deze bundel. Al lezend moet ik mijn uiterste best doen om met de gedachten van Groenewegen mee te gaan; het zachtjes voor me uit prevelen van de zinnen kan helpen, maar dat hulpmiddel moet ik hier in de Amsterdamse bibliotheek achterwege laten.

Steeds opnieuw keer ik terug naar het prachtige essay over Maarten Blaauw, een voor mij voorheen onbekende dichter. Het is een stuk waarin alles samenkomt: het beschrijft het kleine oeuvre van een jong overleden, chronisch zieke dichter die zijn eigen dood met zachtheid onder ogen ziet, besproken door een dichter-essayist die

zelf ernstig ziek is en de ziekte van de ander beziet, en zelf ben ik veranderd in een lezend oog en een schrijvende hand, in een mens die zijn lichamelijke en sterfelijke zelden zo duidelijk aan den lijve ondervond.

★

Die avond ben ik aanwezig bij de presentatie van de nieuwe dichtbundel van Rozalie Hirs, *Gestamelde werken*. De bundel wijst al in de titel op zijn taligheid, op het gesproken woord, en het is dan ook heel toepasselijk dat naast Hirs zelf vier verschillende dichters achtereenvolgens stem geven aan de geschreven tekst: Frank Keizer, Sasja Janssen, Anneke Brassinga en Jaap Blonk.

Blonk maakt Hirs' gedicht 'vier de stameling [te fluisterzingen voor wie het liefst]' tot een partituur en de aanwezigen tot een orkest. Hij heeft de tekst gekopieerd, de kopieën in willekeurige stukken geknipt en de knipsels uitgedeeld aan het publiek. Iedereen fluisterzingt zijn eigen fragment, keer op keer, terwijl Blonk de dynamiek en de snelheid van het fluisteren bepaalt en ondertussen zelf de hele tekst als klankgedicht voordraagt. Mijn fragment ziet er ongeveer zo uit:

	van		g
al	stilt	je	hor
bij			herte
			flakkeren
wateren			lichtgewinde

en terwijl ik dit onophoudelijk voor me uit prevel, val ik voor een paar minuten samen met Hirs, met Blonk, met mijn medelezers in de boekhandel. En u, lezers, u valt nog samen met mij, met mijn pen en met mijn stem, als u wilt, tot u het einde van deze bladzijde bereikt en weer terugtuimelt, uw eigen lichaam in.