



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ongerijmd succes. Poezie in een onpoëtische tijd

Vaessens, T.L.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Vaessens, T. L. (2006). Ongerijmd succes. Poezie in een onpoëtische tijd. Nijmegen: Vantilt.

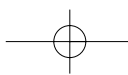
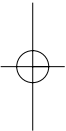
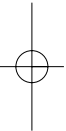
General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Ongerijmd succes



Ongerijmd succes

Poëzie in een onpoëtische tijd

THOMAS VAESSENS

Uitgeverij Vantilt

ISBN 90 77503 16 1

© 2006 Thomas Vaessens, Amsterdam en Uitgeverij Vantilt, Nijmegen
<http://www.thomasvaessens.nl>

Boekverzorging: Martien Frijns

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

Inhoud

	Inleiding	7
Deel 1	De poëzie zoals ze was	
1	De traditie van de breuk	15
	Avant-garde, vooruitgang en het einde van de poëzie	
	Excurs: Over vooruitgangsnoties in de literatuurgeschiedenis	19
2	Een hardnekkig cultuurideaal	27
	Wat was poëzie?	
	Excursen: Over autonomie	41
	Over de verwachtingen van poëzie	53
Deel 2	De poëzie zoals ze is	
3	Poëzie en performance	57
	Waarom het misgaat tussen podiumpoëzie en poëziekritiek	
	Excurs: Over de voordrachtspoëtica	73
4	Het beroep van dichter	79
	Waarom een dichter best rijk mag zijn	
	Excursen: Over honoraria en bijverdiensten	81
	Over de sociale positie van de dichter	91
	Over dichterssubsidies	97
5	De amateurpoëzie	103
	Waarom 620.000 Nederlanders regelmatig gedichten schrijven	
	Excurs: Over het profiel van de poëzielezer	107
6	De Dichter des Vaderlands en andere curiositeiten	117
	Waarom het televisiepubliek niet voor de goede zaak gewonnen wordt	
	Excursen: Over poëzie en nationale identiteit	119
	Over televisie, commercie en literaire kritiek	127

7	De romantische agenda van de leesbevordering	135
	Waarom wij poëzie moeten lezen	
	Excurs: Over de emancipatie van de poëzie	137
8	Anything goes?	145
	Waarom dichters ruzie maken	
	Excursen: Over dichters en het poëziedebat	153
	Over de Maximale agenda-setting	157
	Over 'postmodern' triomfantisme	159
9	Dichters op internet	169
	Waarom elektronische poëzie wél interessant kan zijn	
	Excursen: Over citeren en plagiëren	177
	Over mediumspecifieke internetpoëzie	183
	Over de onzekere bepaling van status	189
Deel 3 De poëzie zoals ze zijn zal		
10	Geen heimwee naar het centrum	197
	Terugblik met vergezichten	
	Excursen: Over vervagende grenzen en (literaire)migratie	199
	Over de canon en het lezen	205
	Over literaire assimilatie	211
11	Buitengewesten en grensgebieden	217
	De zelfgenoegzaamheid van de poëziekritiek	
	Excurs: Over poëzie in de krant	219
12	Was soll Lyrik heute?	231
	Voor de toekomst van de poëzie	
	Noten	239
	Verantwoording	245
	Geraadpleegde literatuur	247
	Register	263

Inleiding

POËZIE (de) – Is volkomen nutteloos; uit de tijd.

Le dictionnaire des idées reçues

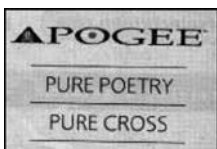
Wat kan poëzie betekenen in de onpoëtische wereld van vandaag? Er was een tijd waarin de literaire infrastructuur van uitgevers, critici en leraren in het middelbare talenonderwijs ervoor zorgde dat wat van waarde werd geacht in de kring van literaire ingewijden automatisch ook daarbuiten opgeld deed. Die infrastructuur is sinds de jaren vijftig snel afgebroken. Daarvoor zijn een economische logica en logistiek in de plaats gekomen: de culturele sector is naar de prozaïsche wetten van de markt georganiseerd. Het literaire systeem schrijft niets meer voor, maar richt zich op de vraag. Alle vluchtige aandacht voor boeken gaat naar de bestsellers uit, waardoor de dichters steeds verder gemarginaliseerd raken in de verre uithoekjes van de krant. Het soort poëzie dat daar besproken wordt, bestaat nog slechts voor de twee-, driehonderd ingewijden die regelmatig dichtbundels kopen en geabonneerd zijn op literaire tijdschriften. Voor mensen die de geschiedenis van het genre kennen en over de toekomst ervan opvattingen hebben. Maar nu die geschiedenis zelfs op vwo-scholen al niet meer onderwezen wordt, wat moet er dan van de toekomst terechtkomen?

En tóch gaat het goed met de poëzie. Er verschijnen in Nederland en Vlaanderen meer dan honderd bundels per jaar en tientallen tijdschriften met poëzie. Elke week kan men wel een literatuurfestival, Nacht van de Poëzie of voordrachtsavond bezoeken. Wel 620.000 Nederlanders schrijven regelmatig gedichten. Sommige dichters kunnen leven van de poëzie, wat ongehoord is in zo'n klein taalgebied. En voor als dat niet lukt, keert het Fonds voor de Letteren meer subsidie uit dan ooit. En dan is er nog een netwerk ontstaan van door overheid en bedrijfsleven gesponsorde instituten en stichtingen die aan dichters en hen ondersteunende instanties subsidies, honoraria en prijzen uitdelen. Het instituut Dichter des Vaderlands is ingesteld en elk jaar is het Landelijke Gedichtendag in januari. Schrijfopleidingen en dichtcursussen floreren: het lijstje poëtische wapenfeiten is inmiddels overbekend, maar het blijft indrukwekkend.

INLEIDING

Uit de tijd?

In de donkere dagen voor de kerst van 2005 adverteerde de Amerikaanse pennenfabrikant Cross in Nederland met een nieuw model vulpen, de Apogee. Terwijl de computer (van pc tot Handheld en Mobile Messenger) pen en papier in snel tempo uit het dagelijks leven van de schrijvende mens aan het verdringen is, laat Cross een nieuw type ontwerpen van een klassiek stuk schrijfgerei dat als zodanig al door de ballpoint en de gel-inktstift achterhaald is. De publiciteitsafdeling van de pennenfabriek is zich van het anachronisme bewust, want in de campagne wordt overduidelijk de nostalgische kaart getrokken. 'Op het eerste gezicht is de vorm uiterst



modern, zuiver en gestroomlijnd', lezen we op de website van Cross

Benelux. 'Maar als je er aandachtig naar kijkt, ontdek je elementen die heel klassiek zijn. Klassiek op een bijna romantische manier'. Wat dit met poëzie te maken heeft? Alles. Kijk maar naar de slogan die Cross in haar krantenadvertentie bij de foto van de nieuwe vul-



pen liet afdrukken. Kennelijk meende men bij het soort consument dat wel geassocieerd wil worden met iets dat op een bijna romantische manier klassiek is een gevoelige snaar te raken door de poëzie erbij te halen: 'Apogee/Pure poetry/Pure Cross'. Op de website staat het er nog mooier: 'Cross Apogee. Pure poetry without writing a word'. Vulpennen en poëzie – een veelzeggende equivalentie?

Maar het ongerijmd succes van de poëzie van nu heeft andere dimensies dan het succes van Grote Dichters uit het verleden. De 'hogere' poëzie is haar geprivilegieerde status kwijt. Er wordt een ander soort poëzie gepresenteerd ten overstaan van een publiek dat groter is dan ooit. Maar dit publiek is ook anders samengesteld. Heterogener, vooral. Er is geen autoriteit die vaststelt wat ertoe doet en wat niet. Waardering voor het werk van dichters wordt anders uitgedrukt; poëzie wordt verspreid langs andere kanalen. Wat is er in de afgelopen jaren met de poëzie, met de dichter en met de literaire infrastructuur gebeurd? Het is er allemaal een stuk minder romantisch op geworden, zoveel is zeker. En het is niet reëel te veronderstellen dat de romantische poëziebeleving van weleer te restaureren valt. In elk geval zal de kleine kring van literaire ingewijden nooit meer het gezag heroveren waarmee hij ooit bepaalde poëzie als vanzelfsprekend op de agenda zette – bij de uitgevers, in de kritiek en in het onderwijs. Tegenover elk pleidooi voor poëzie staan talloze andere: voor plastische kunsten, architectuur, opera, toneel, film, computergames et cetera.

De huidige poëzie onderscheidt zich van die uit de moderne traditie van

Inleiding

de negentiende en twintigste eeuw door radicale democratisering en (vreedzame) verkaveling. Het poëzieleven speelt zich niet meer af rondom één centrum waarin iedereen probeert binnen te dringen. Er zijn vele centra ontstaan en er is geen overeenstemming over de hiërarchie daartussen. Dit heeft grote onzekerheid tot gevolg voor dichters, maar ook voor andere betrokken bij de poëzie zoals uitgevers, critici en lezers. Op vragen als ‘wat is poëzie?’ of ‘wat is een dichter?’ kunnen zeer verschillende antwoorden komen, waardoor het onduidelijk is geworden in welke wereld je je precies begeeft wanneer je je met poëzie inlaat en wat er de betekenis of impact van is.

In *Ongerijmd succes* confronteer ik uiteenlopende verschijnselen in de hedendaagse poëzie met het moderne idee van wat poëzie zou moeten zijn. Dat moderne poëziebegrip wortelt in de romantiek, en het zijn dan ook vaak romantische noties die centraal staan. Een daarvan is het begrip ‘autonomie’. Ik gebruik het in de eerste plaats in zijn institutionele betekenis: ‘autonomie’ is het idee (of: ideaal) dat in de sociale omgeving waarin poëzie geproduceerd wordt andere wetten en gewoonten gelden en een andere hiërarchie dan in andere sociale omgevingen. Dat betekende in de praktijk dat vanuit de sociale omgeving van de literatuur (of, om in het jargon te blijven: vanuit het ‘literaire veld’) gedecreteerd werd dat dichters als Kees Ouwens en Anneke Brassinga tot de belangrijkste Nederlandse dichters behoren, ook al zou uit een peiling blijken dat hun naamsbekendheid bij de Nederlandse en Vlaamse bevolking gering is. En dat voor Anna Enquist en Driek van Wissen het omgekeerde gold: misschien worden hun namen door enkele honderdduizenden Nederlandssprekenden correct thuisgebracht en hebben zij tienduizenden fans, dat betekende niet dat ze als dichter in het literaire circuit voor vol werden aangezien.

Maar zo werkt dat toch niet meer helemaal. In onze postmoderne tijd verdient het typisch moderne postulaat van de ‘autonomie van het literaire veld’ herbezinning. Het autonomie-idee – altijd al een fictie, maar wel een zeer invloedrijke – is niet meer dominant. Poëzie is niet langer alleen dan belangrijk wanneer kenners het zeggen. Er lopen verschillende hiërarchieën door elkaar en er zijn zoveel circuits waarin een dichter iets betekenen kan, dat er niet meer één arena is waarin hij of zij zich met de anderen kan meten. De automatismen en de vanzelfsprekendheden in het poëtische systeem zijn verdwenen, vooral omdat er allerlei min of meer onafhankelijk van elkaar functionerende subsystemen naast elkaar bestaan.

Er valt voor dichters in dit ‘polysysteem’ niets meer te bevechten. Waar

INLEIDING

Anti-intellectualisme en poëzie

Moderne poëzie heeft de reputatie in de loop van de negentiende en twintigste eeuw steeds 'moeilijker' te zijn geworden. Anthony Easthope signaleert in dit verband een ontwikkeling van 'sociolect' naar 'idiolect': werd de taal van de poëzie ooit door de hele geletterde gemeenschap gedragen en herkend (sociolect), in de moderne poëzie is de taal die dichters gebruiken steeds persoonlijker geworden en idiosyncratisch (idiolect). En Leonard Diepeveen heeft in zijn *The Difficulties of Modernism* laten zien hoe moeilijkheid (*difficulty*) niet alleen het opvallendste kenmerk is van de moderne poëzie, maar dat het in hoogculturele kringen ook als norm is gaan gelden. Het feit dat berucht 'ontoe-gankelijke' dichters vaak uiterst canoniek zijn (Leopold, de vroege Kouwenaar, Faverey, Ouwens...), zou die stelling kunnen ondersteunen. Maar de laatste decennia is tegen de ingewikkeldheidsnorm veel verzet gerezen. Sommigen hebben er zelfs de voornaamste oorzaak in gezien van de crisis in de poëzie. 'Het is algemeen bekend dat de dichtkunst zich in alle landen van de Europese gemeenschap in een moeilijke positie bevindt', schrijft bijvoorbeeld Eugène van Itterbeek in zijn boekje *Poëzie in cijfers* (1986). Natuurlijk, die crisis is deels te wijten aan het 'bijna verpletterend overwicht van de moderne beeldcultuur', maar zij komt toch vooral voort uit 'de verhoogde moeilijkheidsgraad van de taal van de dichter', aldus Van Itterbeek. Bovendien hebben 'bepaalde poëtische theorieën de verstaanbaarheid van de poëzie (...) niet in de hand gewerkt'. Dit anti-intellectualisme met betrekking tot de poëzie doet zich vaak voor in de valse gedaante van evidentie. *Poëzie in cijfers*, de titel zegt het al, pretendeert het feitelijke verslag van een kwantitatief onderzoek naar de stand van de poëzie te zijn. In die context wordt deze aanvechtbare theorie over een crisis en haar oorzaak als waarheid gepresenteerd.

dichters zich vroeger scherp ten opzichte van elkaar positioneerden in hun streven naar een centrale positie, daar zien zij nu dat duizend bloemen kunnen bloeien en dat in de poëzie overal ruimte voor is. En voor zover er in de poëzie nog strijdende partijen zijn, erkennen zij in hun wederzijdse verkettering gezamenlijk 'de neutraliteit en de onontkoombaarheid van de wereldmarktmechanismen', zoals filosoof Ad Verbrugge het uitdrukte: economie is, ook in de cultuur, het uitgangspunt van ieder denken geworden. De poëzie lijkt met dat alles te beantwoorden aan de populaire opvatting, ook na 9/11, als zouden we in onze neoliberale maatschappij getuige zijn van het einde van de geschiedenis. En hoe je dat beoordeelt, hangt onder meer af van de functie die je toekent aan de poëzie. Is het één groot feest in de poëzie van vandaag, bijvoorbeeld omdat iedereen ongestoord zijn eigen ding kan doen? Of is het misschien vooral gezellig en staat er niets meer op het spel?

Ik verbeeld me niet dat ik in dit boek mijn eigen beoordeling van de huidige stand van de poëzie buiten de deur gehouden heb en ik pretendeer geenszins de eeuwige en enige waarheid te spreken over het poëziekli-

Inleiding

maat van vandaag. Vanuit mijn eigen vooringenomenheid en poëtica ben ik enigszins allergisch voor twee in alle periodes, dus ook in de onze, aanwezige tendensen in de poëzie. De eerste is een zeker anti-intellectualisme: wat zich als niet onmiddellijk toegankelijk voordoet, loopt het risico verdacht gemaakt te worden. De tweede is een koudwatervrees voor dichterlijke pretenties. Het idee dat poëzie een rol moet spelen in de maatschappij, geëngageerd moet zijn, raakt in een 'alles-moet-kunnen'-klimaat enigszins uitgehold. Die andere betekenis van het moderne begrip autonomie, de poëtica, dreigt tot een karikatuur te verworden. In poëticaal zin duidde 'autonomie' op de (bij nagenoeg alle moderne dichters aan te treffen) opvatting dat gedichten in principe losstaan van hun maker en diens wereld. Dat betekende bijvoorbeeld dat een dichter geen 'natuurgeloue' weergave van de werkelijkheid hoefde te brengen en dat hij de in het gedicht verwoorde emoties of gedachten niet persoonlijk aangewreven kreeg. De schaduwzijde van deze moderne verworvenheid, namelijk dat het autonome gedicht wat gratis werd, geldt in de (volgens sommigen) posthistorische cultuur van nu niet meer als een probleem. 'Een gedicht dat een ingreep in de werkelijkheid wil zijn? Kom nou toch!'

Ongerijmd succes is een boek over het Nederlandse poëzieklimaat van vandaag dat impliciet óók verslag doet van mijn worsteling, de afgelopen jaren, met het typische dilemma van de op de bestudering van zijn eigen tijd gefocuste cultuurwetenschapper. Als academicus word ik geacht mij te wijden aan de wetenschappelijke bestudering van de contemporaine literatuur en cultuur, maar tegelijk ben ik, van harte én *qualitate qua*, te zeer bij mijn object betrokken om er werkelijk afstand toe te bewaren. Naast mijn academische werk – waarin ik probeer de subjectieve elementen en vooronderstellingen te expliciteren – mengde ik mij in de afgelopen jaren op andere plaatsen ongegeneerd in het debat over poëzie als criticus, maar ook als lid van jury's en commissies, als verstrekker van subsidie-adviezen, samensteller van een bloemlezing en auteur van waarderende essays over dichters.

Ik heb zelf nooit wérkelijk het gevoel gehad dat de hoedanigheden van criticus en wetenschapper elkaar in de weg zaten. De academicus die claimt dat hij geen kritische positie inneemt, speldt zichzelf en zijn lezers/studenten iets op de mouw. En de niet-wetenschapper die essays en kritieken al snel 'te academisch' vindt, perkt het literaire debat in.

INLEIDING

Even googelen

Begin 2004 ging Geert Buelens voor een artikel met de ondertitel 'Nog maar eens een verdediging van de poëzie' na hoeveel Nederlandstalige internetsites met de zoekterm 'poëzie' Google vond en hoe zich dat aantal verhiel tot de aantallen hits bij andere zoektermen. Zijn resultaten zijn hier aan-

Zoekterm	2004	2006	Stijging
Poëzie	555.000	3.210.000	570%
Politiek	740.000	3.950.000	534%
Theater	655.000	2.110.000	322%
Architectuur	244.000	4.250.000	1742%
Opera	168.000	3.120.000	1857%
Ballet	56.500	750.000	1326%

gevuld met de aantallen voor begin 2006 en het stijgingspercentage in de tussentijd. Als we internet als graadmeter nemen, scoort

poëzie begin 2004 erg goed, zeker in vergelijking met andere genres als theater, architectuur en opera. Bijna drie jaar later is weliswaar de 'voorsprong' op architectuur en opera tenietgedaan, maar de getallen zijn nog steeds zonder meer indrukwekkend. Zelfs 'musical', toch buitengemeen populair bij het grote publiek op het moment, levert begin 2006 minder treffers op dan 'poëzie': 2.750.000.

Niet zozeer uit principe als wel door praktische omstandigheden is dit voorlopig het laatste boek dat op de achterflap melding maakt van mijn kritische praktijk. Toen ik mijn krant liet weten dat toegenomen drukte in mijn universitaire bestaan mij ertoe dwong te stoppen met het aanleveren van poëziekritieken, antwoordde de chef boeken – die mijn stukken altijd verdedigd had als een krantenmanager weer eens vond dat ze 'esoterisch' waren – dat mijn bericht een *blessing* in *disguise* was: het was natuurlijk reuze jammer, maar tjonge wat een geluk was het dat er door mijn vertrek op de boekenpagina wat meer ruimte vrijkwam voor advertenties. Aan dit cynisme moet de literatuurbeschuwing van de komende jaren weerstand bieden.

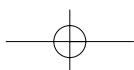
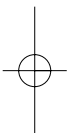
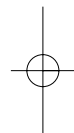
Dat probeert in dit boek alvast de afzwaaiende criticus, die in en vooral rondom de poëzie van vandaag trends, bewegingen en noviteiten signaleert die in de komende jaren door de wetenschap nader moeten worden onderzocht.

Amsterdam, maart 2006

Thomas Vaessens

De poëzie zoals ze was

DEEL I



Hoofdstuk 1

De traditie van de breuk

Avant-garde, vooruitgang en het einde van de poëzie

Avant-garde and megalomania often go together

Matei Calinescu

In de run op de toekomst beschouwt elk schaap zich als belhamel

Hans Magnus Enzensberger

Sinds negentiende-eeuwse letterkundigen als Te Winkel en Kalff met hun overzichten van de Nederlandse literatuurgeschiedenis de moderne traditie van de professionele literatuurgeschiedschrijving startten, is het verhaal van de Nederlandse poëzie door velen verteld. Het feit dat er in de loop van de tijd steeds andere accenten gelegd zijn, geeft de praktijk van de Nederlandse poëziegeschiedschrijving het aanzien van een bloeiend bedrijf dat tot op de dag van vandaag voortgaat. Bij alle verschillen tussen de afzonderlijke overzichten zijn er ook enkele opvallende constanten.

De belangrijkste daarvan is dat de hoofdrolspelers in het verhaal steeds die dichters zijn die hun werk en/of poëtica expliciet en nadrukkelijk presenteren als afwijkend van de geldende conventies. Oorspronkelijkheid wordt hogelijk gewaardeerd, hetgeen de dichters opzadelt met de verplichting iets te doen dat nooit eerder is gedaan. De 'vernieuwers' zijn als vanzelfsprekend toonaangevend. Dichters danken hun plaats in de literatuurgeschiedenis (wat uiteraard wat anders is dan waardering bij het grote publiek) aan de wijze waarop ze hun werk positioneren ten opzichte van dat van hun voorgangers. Moderne poëziegeschiedenis is de weergave van de logisch-chronologische openvolging van poëtische conventieveranderingen ('bewegingen', 'stromingen'); de openvolging van naar een centrale positie in het literaire veld strevende avant-gardes bepaalt de voortgang van het verhaal, waarin dan ook noties van oorspronkelijkheid, vernieuwing en (r)evolutie veelvuldig voorkomen.

What's new? Dat is de vraag die we onszelf steeds weer stellen, gefocust als we zijn op vernieuwing en avant-gardisme. De 'revoluties', 'omwentelingen', 'doorbraken' en 'afrekeningen', die de knooppunten zijn in het geschiedverhaal, worden vaak gepresenteerd als stappen vooruit. Kennelijk geldt er een progressieve logica die het auteurs verbiedt om terug te grijpen

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

op wat al gedaan is: het vernietigend bedoelde 'Schon dada gewesen', dat de Vijftigers voor de voeten geworpen werd, gaf aan dat een herhaling van zetten als literaire doodzonde geldt, zelfs voor de tegenstanders van de zelfverklaarde poëzievernieuwers van dienst. En als er al literaire stijlen en gewoonten worden gerecycled, dan speelt zich dat af op het voor literatuurgeschiedschrijvers tweederangse niveau van het gezonken cultuurgoed. Zo vond Herman Robbers' afgevlakte vorm van het negentiende-eeuwse naturalisme na 1900 weliswaar een groot publiek, maar bericht de literatuurgeschiedenis daarover slechts als schermutselingen in de achterhoede.

Het is ons in onze beeldvorming van het literaire verleden om de voorhoede te doen en de militaire herkomst van de term die voor die voorhoede is ingeburgerd, 'avant-garde', wijst erop dat we over het optreden van vernieuwende dichters denken in termen van strijd. Van de implicaties van de avant-gardemetafoor voor ons denken over dichters (en schrijvers) noemt Matei Calinescu, auteur van *Five Faces of Modernity*, onder meer 'a sharp sense of militancy', 'praise of nonconformism' en 'courageous precursory exploration'. Ook heeft de metafoor ertoe bijgedragen dat aan dichters, net als aan de oorlogvoerende militairen met wie ze vergeleken worden, het vermogen wordt toegeschreven een directe en zichtbare invloed op de maatschappij en het alledaagse leven uit te oefenen. Zij zijn geroepen tot de 'rôle historique à jouer', die Claude-Henri de Saint-Simon (filosoof, militair en de man die de kunsthistorische term 'avant-garde' gemunt heeft) begin negentiende eeuw voor de kunstenaar in gedachten had. Van nagenoeg alle dichters uit de negentiende en twintigste eeuw die literatuurgeschiedenissen als toonaangevend presenteren, zijn uitspraken te vinden waarin de dichter 'en grève devant la société' wordt gesitueerd (Mallarmé). Zo meent Van Ostaijen dat de dichter 'de beweging van zijn tijd ongeveer de tijdsruimte van een geslacht voorop' is en weet Nijhoff dat de poëzie 'zich de toekomst als reeds bestaand [moet] indenken en daar als het ware voor de menselijke ziel kwartier [moet] maken'.

Avant-garde gaat gepaard met een ijzersterke retoriek. Met name het beroep dat men steeds weer deed op de veranderde tijdsomstandigheden, die een andere poëzie noodzakelijk zouden maken, werkte heel goed. 'Deze nieuwe tijd vraagt om een nieuwe poëzie' – legitimerende nieuwtijdsretoriek sloeg aan in een wereld die de hegeliaanse opvatting koestert van kunst als uitdrukking van de eigen tijd, waarvan dus ook op een gegeven moment gezegd kan worden dat ze 'niet meer van deze tijd'

Nieuws uit de oude doos

Hoewel de positieve waardering van 'nieuw' iets typisch moderns is, heeft Herman Pleij laten zien dat er in elk geval één auteur is bij wie een zekere hang en begeerte naar het nieuwe al in de Middeleeuwen voorkomt. Een statisch en afgerond wereldbeeld als dat van de Middeleeuwen, dat voorziet in een zorgvuldig van hogerhand gepland begin en einde, heeft enige moeite met het begrip 'nieuw'. Binnen het middeleeuwse christendom kan in theorie niets nieuw zijn, aangezien alles al bekend is en voorzien. Wie iets 'nieuws' ervaart, schiet tekort in zijn kennis van Gods schepping. Nieuwheidservaringen, die er natuurlijk in de Middeleeuwen ook waren, werden over het algemeen op het conto van de duivel geschreven. Maar de zestiende-eeuwse Anna Bijns hanteerde daarnaast een ánder nieuws, dat tegenover de door de duivel geïnspireerde aardse nieuwlichterijen stond en de wáre nieuwheid was: de herboren mens naar het model van de Verlosser zoals Paulus die omschrijft.

is. En met deze temporele noties stuiten we op een cruciale aanname van de avant-garde in de kunst, namelijk de veronderstelling dat kunst een kwestie van voortgang is. Peter Bürger, toonaangevend theoreticus van de historische avant-garde, spreekt van haar 'Pathos historischer Fortschrittlichkeit'. En Calinescu acht het kenmerkend voor de avant-garde dat zij vertrouwen stelt 'in the final victory of time and immanence over traditions that try to appear as eternal, immutable, and transcendently determined'. Voortgang en historische ontwikkeling zijn noties die ook uitgebreid aan bod komen in de studie *Steeds mooier* (1994), waarin Maarten Doorman zelfs spreekt over *vooruitgang* in de kunst: de ontwikkelingsgang van, bijvoorbeeld, de poëzie is behalve lineair en logisch-chronologisch ook progressief.

Er doet zich in de vooruitgangsretoriek van de avant-gardes echter iets merkwaardigs voor: bij dit lineaire denken wordt tegelijkertijd vaak de *breuk* met het verleden beklemtoond. Volgens Octavio Paz – Nobelprijswinnend dichter maar tevens invloedrijk essayist over de poëzie vanaf de romantiek – kleeft deze paradox niet alleen de dichterlijke avant-gardes aan, maar is zij kenmerkend voor de moderniteit van de negentiende en twintigste eeuw. Hij spreekt over die moderniteit als over de 'traditie van de breuk': een traditie die uit principe heterogeen is omdat ze zich steeds opnieuw keert tegen het heersende. Deze traditie bestaat uit onderbrekingen, waarbij iedere breuk een begin is. 'In de geschiedenis van de westerse poëzie', schrijft Paz in *De kinderen van het slijk*, duikt de verering van het nieuwe 'met een welhaast cyclische regelmaat' op.

Schon dada gewesen?

In 1948 en 1949 verschenen de enige twee nummers van het avant-gardetijdschrift *Reflex*, het 'Orgaan van de Experimentele Groep Holland', de voorloper van de Cobra-groep. Naast schilders als Karel Appel en Corneille werkten dichters mee die weinig later de kern van 'de Beweging van Vijftig' zouden uitmaken: Kouwenaar, Elburg, Lucebert. Het eerste nummer werd in *Het parool* nogal ironisch besproken. Kunsts criticus J.M. Prange meende dat het opgenomen werk veel minder nieuw was dan de makers ervan wilden doen geloven: dit was allemaal eerder vertoond. Niet het stuk, maar de kop ervan – die er overigens boven gezet zou zijn door de bureauredacteur van dienst, Simon Carmiggelt – zorgde voor beroering: 'Schon dada gewesen'. Luceberts reactie op deze aantijging was furieus: 'wat weten die klootzakken van dat wat het dadaïsme in de ontwikkeling van de hedendaagse kunst betekent? Niets. Niets weten ze, niets niets voelen ze'. Wie zo retorisch reageert, laadt de verdenking op zich dat hij geen verweer heeft. En inderdaad, het verwijt trof de onderneming van Vijftig in het hart. Hier wordt de gepredikte revolutie haar progressieve karakter ontzegd. De getergdheid van de 'Keizer der Vijftigers' wordt bovendien gevoed door het criterium dat de achtergebleven 'klootzakken' impliciet hanteren, het criterium waarop hij het patent meende te hebben: vernieuwing.

Die observatie is juist, maar ik denk dat zij minder 'de westerse poëzie' betreft dan de *geschiedschrijving* van de westerse poëzie, waarin alles wat zich niet als revolutionaire noviteit aandiende in de marge verdween. De schijnwerpers zijn steeds op het strijdtoneel gericht, waar de ene na de andere vadermoord voor spektakel zorgt. De generatiewisseling is hét ritueel van de literatuurgeschiedenis. Een ritueel dat in de reflectie op moderne literatuur zo vaak in gelijkkluidende bewoordingen beschreven is dat er een – normatief – grondpatroon lijkt te zijn ontstaan van kennelijk prototypisch gedrag. Dat gedrag bleek bij verschillende elkaar opvolgende avant-gardes succesvol (de dichters in kwestie haalden er immers de geschiedenisboekjes mee), zodat het ook voor dichters op den duur als leidraad ging fungeren.

Je zou dus, met de literatuurwetenschapper Gert de Jager, van een 'avant-gardistisch scenario' kunnen spreken: avant-gardekunstenaars verrichten steeds dezelfde handelingen om hun claim op een centrale positie in de literatuur kracht bij te zetten. Het gaat daarbij om uiterlijkheden die echter, in de woorden van Renato Poggioli, zouden functioneren als 'symptoms and significant symbols of a spiritual attitude; almost like gestures or signals, they reveal, beyond themselves, a psychic condition, a mentality much more widespread and important even than the avant-garde's'. Zelf wijst Poggioli in zijn *The Theory of the Avant-Garde* op groepsvorming, het oprichten van een 'little review', het veroorzaken van een rel, het beledigen van de burgerman, het hanteren van een legitimerende nieuwtijdsretoriek – allemaal terugkerende elementen uit het scenario van de avant-garde.

Stappen voorwaarts

Over vooruitgangsnoties in de literatuurgeschiedenis

Maarten Doorman heeft terecht opgemerkt dat, als we literatuurgeschiedenis opvatten als een opeenvolging van systemen van literaire conventies, het voor de hand ligt 'dat in een dergelijke benadering vooruitgangsnoties een rol gaan spelen'.¹ Inderdaad wordt de ontwikkelingsgang van de literatuur in Nederlandse literatuurgeschiedenissen als een opgang, als een progressieve ontwikkeling beschreven. Ik zal dat hier kort laten zien door in een aantal representatieve literatuurhistorische overzichten uit heden en verleden te wijzen op het vele voorkomen van voortgangsnoties en referenties aan de bemoeienis van dichters met hun eigen canonisering, een bemoeienis die doorgaans in termen van 'strijd' beschreven wordt.

Literatuurgeschiedschrijvers laten er in toelichtende of verantwoordende hoofdstukken geen twijfel over bestaan: literatuurgeschiedenis is de weergave van de logisch-chronologische opeenvolging van literaire conventieveranderingen. Zo is er voor Kelk sprake van 'de ontwikkeling der Nederlandse poëzie' en zijn geschiedenis geeft 'de hoofdlijn dier ontwikkeling' weer.² Kalff legt zich erop toe 'op elkander volgende auteursgeslachten' te onderscheiden.³ Anbeek spreekt van 'de continuïteit van de literaire ontwikkeling' en hij stelt zich ten doel de vele teksten 'te verwerken tot één lopend verhaal', waarbij hij op zoek is naar 'enige lijn, een verband dat de rondgestrooide namen bijeenhoudt'.⁴ En ook Knuveler denkt in termen van 'zich voortzettende of ontwikkelende stromingen' en neemt 'het artistiek vernieuwingsproces in de letterkunde' als uitgangspunt.⁵

Deze theoretische uitgangspunten zijn ook in de praktijk van de geschiedschrijving zelf terug te vinden. Allereerst valt op dat de titels van hoofdstukken vaak elementen bevatten die met vernieuwing en ontwikkeling te maken hebben. 'Van A naar B'- en 'Van C tot D'-titels komen bij bijna

elke geschiedschrijver voor en veel titels verwijzen naar ruzies en zelfs gevechten. 'De strijd der Romantiek' is er zo een (gebruikt door Kalff); 'De nieuwe tijd: zegepraal der Romantiek' (idem); 'De artistieke strijd na 1880' (Calis e.a.) of 'De strijd om het toneel' (Portegies & Rijghard)⁶. Een ander veelvoorkomend type titel legt de nadruk op het vernieuwende karakter van wat er in het betreffende hoofdstuk besproken wordt: 'Een nieuwe lente een nieuw geluid' (Kalff); 'Het nieuwe dichterschap'; 'Verlangen naar een geheel nieuwe kunst' (Brandt Corstius & Jonckheere)⁷; 'Naar een nieuwe ideologie' of 'De vernieuwing van de poëzie' (Calis). Ook op minder directe manieren wordt door de titelkeuzes het lineaire karakter van de literaire dynamiek geïmpliceerd, bijvoorbeeld in 'Forum voorbij?' (Anbeek) of in 'De eerste fase in de ontwikkeling' (Calis). Over het algemeen weerspiegelt zich in de titelkeuzes ook de scherpe aandacht voor de 'Malcontenten en hervormers' (Kalff) van de literatuur en voor 'Verzet en rebellie' (Portegies & Rijghard). Ook is opvallend dat af en toe hoofdstuktitels opduiken die het ontbreken van vernieuwende of avant-gardistisch elementen tot de voornaamste eigenschap van de besproken literatuur bombarderen, zoals in 'Proza zonder experiment' (Brandt Corstius & Jonckheere).

De focus op vernieuwing en voor(ui)tgang verdraagt zich doorgaans al heel snel, namelijk op de eerste bladzijde van het literatuurhistorische geschiedverhaal. Knuveler begint zijn versie van het verhaal van de moderne letterkunde met een paragraaf 'Voornaamste stromingen' waarvan de eerste zin de noties 'voortgang', 'groei', 'ontwikkeling' en 'resultaat' bevat. Bij Kelk is 'vernieuwing' het veertiende woord van de allereerste alinea van negen regels, waarin verder de woorden 'oude', 'verouderde', 'nieuwe', 'ongekende', 'een slag achter', 'ontplooiing' en 'nieuw begin' voorkomen. Anbeeks eerste zin luidt: 'De

manier waarop Kloos en de zijnen afrekenden met voorgangers en tijdgenoten om een nieuwe opvatting over poëzie te propageren is een schoolvoorbeeld van literaire propaganda'. En Kalf, die zijn literatuurgeschiedenis van 'De Nieuwe Tijd' met een citaat begint, laat daarna als zijn eerste eigen zin volgen: 'ook na deze ebbe echter gaat het tij wassen'. In de vijf regels die de eerste alinea daarna nog telt, staan de woorden 'nieuw leven', rustige rustverstoren', 'indommelen' en 'zenuwachtigheid verhogen'. Brandt Corstius en Jonckheere stellen in hun tweede zin van het eerste hoofdstuk het 'lijdzaam ondergaan van invloeden' tegenover het 'ononderbroken destilleren van eigen geest', nadat ze in de eerste zin al de frasen 'afrekenden met voorgangers', 'een nieuwe opvatting over poëzie' en 'literaire propaganda' gebruikten. De Schutter, ten slotte, laat het moderne deel van zijn driedelige *Verhaal van de Nederlandse literatuur* beginnen met een citaat over Jacques Perk, waarop hij als commentaar laat volgen: 'Nog maar zelden in de geschiedenis werd een grens zo scherp en zo definitief getrokken', om vervolgens Perks sonnetten te bespreken die 'in geen enkel opzicht in de literaire code [pasten] van zijn tijd' en die, zeker in combinatie met Kloos' inleiding, 'een scharniermoment' zijn 'in de ontwikkeling van de Nederlandse letteren'.⁸

Voorts valt het grote aantal formuleringen op waarin vernieuwing positief gewaardeerd wordt en zelfs als norm gesteld. Zo heeft Kelk een passage over het in de negentiende eeuw weinig vernieuwende karakter van onze literatuur, waarin hij spreekt over de vasthoudendheid van de Nederlander, 'een uiterst gevaarlijk chauvinisme' dat, 'schuilend onder zijn uiterlijke bescheidenheid, hem jarenlang in blindheid kan rondvoeren'. Brandt Corstius en Jonckheere schrijven: 'Een levend volk kan zich niet bestendig gekonfijt houden in zelfgenoegzaamheid, waarvan het de gronden ontleen moet aan de

vaderen'. En Anbeek: 'individuele auteurs en afzonderlijke teksten zijn van belang voorzover ze passen binnen een bepaald conventiesysteem en vooral: voorzover ze tot een verandering van die normen bijdragen'. Deze citaten zijn expliciet in hun waardering voor vernieuwing, maar vaak blijft deze ook impliciet. Daarvan tot slot nog een aantal voorbeelden:

- 'Het geslacht waartoe deze auteurs behooren, zet ten deele het werk zijner voorgangers voort, zij het niet zonder zelfstandigheid en kracht'. Die 'zelfstandigheid' is dus norm, en 'kracht' is iets anders dan voortzetten van wat voorgangers deden (Kalf).
- 'Vlaanderen bleef niet achter'. Niet meedoen aan de vernieuwing is 'achterblijven', een uitdrukkingswijze die negatieve connotaties heeft, anders dan een uitdrukkingswijze als 'Vlaanderen ging mee in de vernieuwing', die in de context verder hetzelfde zou betekenen (Kalf).
- Tijdschriften hebben in de eerste helft van de twintigste eeuw een 'spilfunctie' in de literatuur, constateren Portegies en Rijghard, waarna ze de voorwaarden voor zo'n functie als volgt expliciteren: 'schrijvers namen er stelling, zetten zich af tegen anderen en nieuwe talenten konden zich er ontwikkelen'.
- 'Sommigen zeggen het luidop, anderen denken diep in hun hart hetzelfde: de streekroman is een voorbijgestreefd genre dat niet echt tot de literatuur behoort' (De Schutter).
- 'Niet Van Ostaijen, maar wel Alice Nahon die brave, degelijke verzen schreef, was toen de meest bejubelde poëet (...). Er waren bitter weinig mensen die zich voor Van Ostaijen interesseerden, [onder meer vanwege] het blote feit dat de vernieuwingen die hij aanbracht, de tijdgeest (...) altijd een stapje voor waren' (De Schutter).

De geschiedenis van de poëzie

Hoe snel het scenario voor succes kan zorgen, bleek in Nederland uit het optreden van de Vijftigers. Ook zij goten hun ideologisch, politiek en poëticaal program in de vorm van de succesformule. Het scenario gaf hun optreden de status van een revolutie en leverde hen binnen enkele jaren de gewenste centrale positie op. 'In 1955 was het pleit beslecht', schrijft Redbad Fokkema in een bijdrage aan *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (1993), die in veel opzichten typisch is voor de wijze waarop in de literatuurgeschiedschrijving met avant-gardes wordt omgegaan. 'Commotie rond de Beweging van Vijftig', heet het stuk en het is gesteld in een register dat even goed in een artikel over oorlogsvoering zou kunnen worden aangetroffen, met woorden als 'strijdzang', 'grote opschudding', 'onder vuur', 'ondermijning', 'overwinning', 'sluiten de rijen', 'offensief'...

Fokkema wijst er terecht op dat niet alleen 'de kwaliteit van de gedichten' voor het snelle succes van Vijftig zorgde, maar dat ook strategische factoren een rol speelden. Als alle poëtische avant-gardes bedienden de Vijftigers zich van een ijzersterke retoriek: wij zorgen voor vooruitgang; brengen vernieuwing; maken de poëzie weer tot organisch onderdeel van de snel veranderde wereld... Verzet hiertegen sprak dan ook zeker niet vanzelf. Zeker: in een ook toen al kunstminnende krant als *De telegraaf* kon Lucebert een 'baze-laar in het kwadraat' genoemd worden, maar om vanuit de serieuze poëziekritiek afwijzend op de nieuwe poëzie te reageren, was meer moed nodig dan bij de meeste critici voorhanden was. En zo is dat altijd bij zich manifesterende avant-gardes. Sinds Bertus Aafjes, vlak vóór de onverbidelijke canonisering van Lucebert en de zijnen, als uitzondering op de regel de 'fout' maakte ze naar de mestvaalt van de geschiedenis te verwijzen, kunnen we in dit verband (met Bas Heijne) van het 'Aafjescomplex' spreken: critici zijn bang om net als de arme Aafjes de boot te missen en ze zouden daarom terughoudend zijn met hun kritiek op wat misschien over enige tijd vernieuwend en booming blijkt te zijn.

Het Aafjescomplex heeft te maken met de angst om in het kamp van de verliezers terecht te komen. Zijn er inderdaad 'winnaars' en 'verliezers' onder dichters? Getuige de wijze waarop literatuurgeschiedenissen verslag doen van de ontwikkeling van de poëzie, lijkt het daar wel op. Doorman heeft laten zien dat kunstrevoluties voor een deel te begrijpen zijn vanuit Thomas Kuhns visie op wetenschappelijke revoluties. Hij gaat er daarbij – gezien de praktijk van de moderne literatuurgeschiedschrijving terecht – van uit dat er in de ontwikkelingsgang van de literatuur steeds sprake is van één domi-

Het dogma van de onvolwassenheid

In *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur* (1999) ergert Stefan Hertmans zich aan de sterke hang naar het juveniele die voortkomt uit het denken in termen van voortdurende vernieuwing van de literatuur. 'Winnen de filosoof, de notabele en de wetenschapper meestal aan prestige met het klimmen der jaren, de *freischwebende Intelligenz* van de kunstenaar krijgt het moeilijker omdat hij zich zijn hele carrière door op een bij uitstek naar de jeugd verwijzende houding heeft laten voorstaan: die van de originaliteit, de vernieuwing en de verrassende vondst – deze dubieuze erfenis van de avant-garde, die het dogma van de onvolwassenheid in de cultuur van deze eeuw als onaanraakbaar positivum installeerde'.

nant paradigma, dat heerst totdat het met succes bevochten wordt door een nieuw paradigma. Er is binnen het literaire veld, zoals de traditionele literatuurgeschiedschrijving dat voorstelt, maar één centrum en dáár moet je als dichter zien te komen. Wie daar niet in slaagt, behoort inderdaad tot de verliezers van de literatuurgeschiedenis. Soms valt hun de twijfelachtige eer te beurt in het geschiedverhaal de bijrol te krijgen van onverbeterlijke conservatief die er op een cruciaal moment niets van begrepen heeft (Bertus Aafjes), maar meestal raken zulke figuren bliksemsnel vergeten. De winnaars niet. Zij zijn, ook toen ze al lang door nieuwe avant-gardes voorbijgestreefd waren, in de ene na de andere geschiedenis van de literatuur als helden opgevoerd.

Hoe lonend (en dus verleidelijk) het is de taal van de winnaars te spreken, blijkt wederom uit de traditionele literatuurgeschiedschrijving. De formules van de baanbrekende dichters zijn daarin tot in het oneindige herhaald of geparafraseerd. Kennelijk gaat er van de avant-garderetoriek een bezwerende werking uit. Maar naarmate de voortdurende terugkeer van hetzelfde vernieuwersnieuws meer en meer een gekend ritueel werd, begonnen in de jaren zestig van de twintigste eeuw critici erop te wijzen dat avant-gardekunstenaars hun publiek in wezen chanteerden. 'Veel avantgardistische teksten zijn *ongewis*', stelt Roland Barthes bijvoorbeeld, omdat nog niet duidelijk is hoe ze gewaardeerd dienen te worden. 'Deze kwaliteit is *tevens* chantage (...): hou van me, neem me in bescherming, verdedig me, ik ben immers conform de theorie die u voorstaat; doe ik niet hetzelfde wat Artaud, Cage enzovoort gedaan hebben?' Ook Hans Magnus Enzensberger heeft in zijn essay *De stuurloze avant-garde* (1962) de effectieve retoriek en de zelfgenoegzaamheid van de avant-gardisten bekritiseerd. Zij zouden hun tegenstanders op onheuse wijze de wind uit de zeilen nemen. 'Tegenover hun rapporten, die uitsluitend censuur op het oog hebben, spreekt solidariteit vanzelf', schrijft hij. 'Elk werk verdient verdedigd te worden tegen zijn onderdrukkers: deze

Competitie?

Belangrijke twintigste-eeuwse theorieën over hoe poëzie werkt, bevestigden de competitieve visie op het dichterschap die spreekt uit de moderne literatuurgeschiedschrijving. Harold Blooms *The Anxiety of Influence*, bijvoorbeeld, een van de meest geciteerde studies in de literatuurwetenschap. Sinds de tijd van Milton, stelt Bloom, is poëzie per definitie intertekstueel. En als een gedicht aldus slechts betekenis heeft in relatie tot de poëzie die eraan voorafgaat, dan wordt de ‘anxiety of influence’ groter naarmate de tijd voortschrijdt. Moderne poëzie zou om die reden voor een groot deel bepaald worden door strategieën om de waarheid over beïnvloeding door bewonderde voorgangers te ontwijken. Elke belangrijke dichter (Bloom spreekt van ‘strong poets’) heeft een Grote Voorganger, een figuur die gelijkenis vertoont met de freudiaanse Vader, tegen wie hij vechten moet. Deze voorstelling van zaken verraadt een door en door masculiene, competitieve kijk op poëzie(geschiedenis).

stelling komt vóór elke esthetische beoordeling, en zelfs het meest overbodige “experiment” kan zich daarop beroepen’. En over de critici die zich toch wagen aan een (negatieve) beoordeling heeft de avant-gardist zijn oordeel klaar: ‘met elke banvloek bevestigen zij hun eigen incompetentie’.

Gezien deze scherpe kritiek op de handelwijze van zichzelf als vernieuwers presenterende kunstenaars is het niet verwonderlijk dat Enzensberger tot de critici behoort die in de jaren zestig het einde van de avant-garde begonnen te voorspellen. Avant-gardes van dat moment, vindt hij, verkondigen luidkeels ‘vooraan’ te staan, maar hun naam is na enkele jaren al ‘gestold tot kreet of zelfs tot merknaam’. En dat is het gevolg van het akkoord dat ze met ‘de bewustzijnsindustrie’ gesloten hebben: ‘als handzame kreet zijn die benamingen al bij voorbaat gelanceerd’. Enzensberger signaleert: ‘Avant-gardisme wordt tegenwoordig als gangbare valuta van de ene dag op de andere in omloop gebracht’. Waar de historische avant-garde volgens hem tenminste nog geloofde in wat ze deed, daar is de latere avant-garde een ‘vennootschap met beperkte aansprakelijkheid’ geworden. Anti-institutioneel is zij al lang niet meer. Integendeel, zij is inmiddels zelf geïnstitutionaliseerd. En inderdaad: de avant-gardedichter, wiens gelimiteerde populariteit binnen het relatief autonome domein van de literatuur lange tijd berust had op het schandaal, werd in de loop van de twintigste eeuw ook daarbuiten steeds meer een gekende en lang niet meer altijd categorisch door de burgerman afgewezen figuur.

Leslie Fiedler, met het essay over de ‘Death of Avant-Garde Literature’ uit 1964, zag in dezelfde tijd eveneens geen toekomst meer voor de gangbare kunstrevolutie. En ook hij verantwoordde dat door erop te wijzen dat zij, met de hulp van de massamedia, van shockerende anti-mode verworpen

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

was tot wijdverspreide mode. Irving Howe, ten slotte, voegde zich in 1967 bij de critici door de ‘break-up of the avant-garde’ aan te kondigen. Er was, meende hij, ‘in the war between modernist culture and bourgeois society’ iets gebeurd dat door geen avant-gardist voorzien was: ‘the middle class has discovered that the fiercest attack upon its values can be transported into pleasing entertainments’. En dus: ‘it seems greatly open to doubt whether by now, a few decades after World War II, there can still be located in the West a coherent and self-assured avant-garde’.

In het voetspoor van deze critici uit de jaren zestig is in de afgelopen decennia vaak opgemerkt dat de avant-garde een anachronistisch curiosum dreigt te worden. ‘The steady displacement of radical consciousness by the forces of professionalism, bureaucracy and commercialism has caused avant-garde art to lose its power of rebellion and has crippled its impact’, schrijft bijvoorbeeld Suzi Gablik in het hoofdstuk ‘Bureaucratisation: The Death of the Avant-Garde’ uit haar boek *Has Modernism failed?* (1984).

Deze aanhoudende kritiek op de avant-garde is bij de vertegenwoordigers van de traditionele literaire elite hard aangekomen. Omdat voortgang hét idee was van de moderne literatuurgeschiedenis, waarin avant-gardes als vanzelfsprekend het hoogste – en vaakst gereproduceerde – woord hadden, was het nogal wat toen men de dood ervan begon af te kondigen. De beschouwingen waarin dat gebeurde, gaven de aanzet tot een diep gevoel van crisis. Hoewel er al eeuwen inkt vloeit in *defence of poetry* (behalve Shelley traden Philip Sidney, Joseph Brodsky en Seamus Heaney met uitgebreide essays en beschouwingen voor de poëzie in het strijdperk), zijn de troetelneigingen ten aanzien van het genre vooral in de laatste decennia te bespeuren. Steeds wanneer in Rotterdam het festival Poetry International opent, voegt een nieuwe dichter zich met de feestrede ‘Verdediging van de Poëzie’ in dezelfde traditie. Er is niet veel bibliografisch spoorwerk nodig om een hele reeks recente titels op te sommen van zorgelijke essay’s over de stand van de poëzie in de wereld van vandaag en morgen. ‘Was soll Lyrik heute?’ en ‘Is verse a dying technique?’ zijn er voorbeelden van. Of: ‘Who killed poetry?’, ‘Making poetry matter’, ‘Heeft poëzie een toekomst?’, ‘Doet poëzie ertoe?’ – het is slechts een greep uit de speculatieve, vaak ronduit zwartgalig getoonzette literatuur over de vraag hoe het nou verder moet met de poëzie.

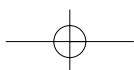
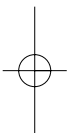
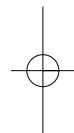
Ik denk dat er een verband bestaat tussen de sinds de jaren zestig gerezen twijfel over de levensvatbaarheid van de avant-garde en deze pessimistische

Can Poetry Matter?

Een bijdrage aan de reeks stukken over de toekomst van de poëzie die nogal wat stof deed opwaaien, is in 1992 geleverd door de Amerikaanse dichter/criticus Dana Gioia. Hij schetst een alarmerend bedoeld doemscenario. 'Can poetry matter' heet het essay waarin hij zich de vraag stelt of de poëzie de eenentwintigste eeuw wel zal halen. Want, vindt Gioia in 1992, het staat er nogal beroerd voor in de wereld van de poëzie en het literair klimaat wordt ernstig bedreigd. De culturele status van de dichter vergelijkt hij met het 'residual prestige' van de priester in een dorp vol agnosten... De populariteit van het thema 'de toekomst van de poëzie' blijkt wel uit de weerklink van Gioia's essay. Ruim vierhonderd, veelal boze, brieven kreeg de auteur. Van dichters, uitgevers, lezers, collega's en leraren 'creative writing'. En passant werden Gioia's gedachten over de 'residual prestige' van de dichtelijke klasse bevestigd: de landelijke kranten, normaal gesproken druk in de weer met andere kunstvormen, wilden aanwezig zijn bij wat zij meenden dat wel eens de begrafenis van de poëzie zou kunnen blijken te zijn. De discussie werd gecoverd in kranten en op radio en tv. Meer dan honderd essays en editorials werden aan de these gewijd, meerdere symposia werden eraan opgehangen. Niet alleen in de Verenigde Staten, maar ook in Engeland, Ierland, Canada.

teneur in het poëziedebat. Juist omdat het voortgangsidee en de opeenvolging van de verschillende avant-gardes ons denken over literaire dynamiek zo bepaald hebben, is het alsof niet bepaalde gebruiken (de rituele generatiewisseling), maar literatuur als zodanig aan het verdwijnen is.

Maar noch het idee van de avant-garde, noch dat van de literair-historische voortgang is vanzelfsprekend. Het gaat hier niet om universele, eeuwig-noodzakelijke voorwaarden voor een gezonde literaire cultuur. Het zijn daarentegen ideeën die geënt zijn op achttiende- en vooral negentiende-eeuwse denkbbeelden over menselijke perfectibiliteit en evolutie. De avant-garde is een romantische uitvinding. Net zoals literatuurgeschiedschrijving, trouwens. Wat nu in *defence of poetry* verdedigd wordt als wezenskenmerken van de poëzie, zijn eigenlijk historisch bepaalde, en misschien inmiddels ook historische, geloofsartikelen.



Hoofdstuk 2

Een hardnekkig cultuurideaal*Wat was poëzie?*

Op Montmartre houdt de Amerikaanse dame de man met de rode sjerp voor een dichter, zeer ten onrechte, want die man is Mexicaans danser

Paul van Ostaijen

As the romantic writers attempt to formulate an idea, or ideas, of what it means to be a poet, they seldom arrive at any kind of consensus

Marc Storey

Zet Foppe de Haan, Jozias van Aartsen en Jean Pierre Rawie naast elkaar, vraag een willekeurige Amerikaan, Duitser of Zweed wie van de drie de dichter is en geheid dat hij de laatste er feilloos uithaalt. Hij zal niet op de goeie voetbaltrainer wijzen, die met zijn Peek & Cloppenburg-jasje en rubberzolen toch meer de prototypische buurman is, noch zal hij kiezen voor de keurige vvd'er, bij wiens aanblik eerder gedachten aan (het Amerikaanse, Duitse of Zweedse equivalent van) Wassenaar, vermoed en dixieland opkomen dan aan lyriek. Nee, het zal die excentrieke meneer zijn met z'n driedelig kostuum in nét een andere kleur dan op kantoor betamelijk is: artistieke knevel; kin ironisch-superieur in de hoogte; melancholieke blik; wallen onder zijn ogen; de lucht van het café – het zijn allemaal kenmerken die hem veel poëtischer maken dan de andere twee kandidaten. Ook dichters als Gerrit Komrij en Ilja Leonard Pfeijffer zouden bij *Wie van de drie* onmiddellijk door de mand vallen.

Rawie vertoont kenmerken die in de westerse cultuur als typisch dichters-lijk worden gezien sinds de romantici zich eind achttiende, begin negentiende eeuw lieten portretteren als lijdende en tobende, maar vreselijk interessante eenlingen. De clichématige en ietwat kitscherig geworden typologie van de dichter laat zich uittekenen: genialiteit die aan gekte grenst; armoede (zolderkamer!); morsigheid die soms op lichte degeneratie lijkt te wijzen (drank-, opium- of speelverslaving!); een on- of antiburgerlijke levenswijze (syfilis!); eenzaamheid; miskennis... Allemaal eigenschappen waarvan in de romantiek vooral de schoonheid en de heroïek werden gezien. En nog steeds. 'Beautiful, brooding and young', zo karakteriseert Richard Holmes in 1997 in de catalogus bij de National

Portrait Gallery-tentoonstelling 'The Romantic Poets and their Circle' het populaire ideaal van de geïnspireerde dichter. *Young and beautiful*, dat is er sinds de romantiek misschien een beetje bij ingeschoten, maar de andere toen bedachte uiterlijkheden van het dichterschap zijn krachtige en houbare culturele handelsmerken gebleven. Ook de ironische wijze waarop er door veel kunstenaars uit de tweede helft van de twintigste eeuw mee is omgegaan, heeft daaraan niets afgedaan.

Hoe welsprekend de literatuurgeschiedschrijvers ons ook het verhaal van de elkaar in snel tempo opvolgende normdoorbrekingen vertellen, de *corporate identity* van het dichtersgilde is sinds de romantiek in grote lijnen onveranderd gebleven. De in het vorige hoofdstuk gesignaleerde focus op verandering en voortgang doet lezers van een willekeurige literatuurgeschiedenis gemakkelijk vergeten dat er in de moderne literatuurgeschiedenis ook constanten zijn. Aan universiteiten, waar de geschiedenis van de Nederlandse literatuur wordt gedoceerd, laat men de *moderne* letterkunde doorgaans ergens vroeg in de negentiende eeuw beginnen: mijn leeropdracht aan de Universiteit van Amsterdam, bijvoorbeeld, betreft de Nederlandse letterkunde van 1800 tot heden – een historische begrenzing die voortkomt uit de gedachte dat er sinds de romantiek eigenlijk niets fundamenteels meer veranderd is in ons literatuurbegrip.

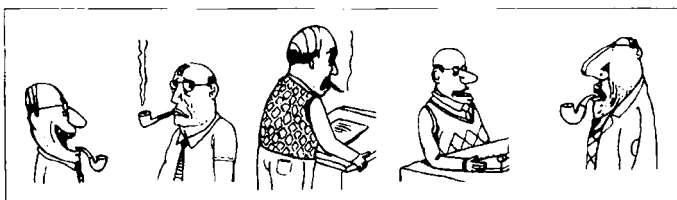
Inderdaad geven gedurende de negentiende en twintigste eeuw lezers op vragen als 'wat is literatuur?', 'wat maakt iemand tot een schrijver?' en 'waarom lezen mensen boeken?' in grote lijnen steeds vergelijkbare antwoorden. En wat vandaag vanzelfsprekend wordt gevonden in de literaire kritiek, voert terug op fundamentele ideeën over aard en functie van literatuur die door de romantici zijn geïntroduceerd. Het idee van de oorspronkelijkheid, bijvoorbeeld: van een boek verwachten wij dat het *anders* is dan wat we al kennen en de authentieke, persoonlijke *touch* van de schrijver moet voelbaar zijn. Of het reeds gememoreerde idee dat de literatuur haar eigen wetten heeft, onafhankelijk van de markt of de politiek. Dat wordt 'de autonomie van de literatuur' genoemd, ook zo'n typisch modern verschijnsel. Schrijvers die hun oren laten hangen naar de markt krijgen van hun lezers al snel het verwijt dat ze te commercieel zijn (en dus niet literair). En wanneer een Nederlandse schrijver, zoals Gerard Reve of W.F. Hermans in de jaren vijftig en zestig, veroordeeld dreigt te worden om wat hij geschreven heeft, dan kan hij zich met succes beroepen op de literaire status van zijn werk – en dus op de relatieve autonomie van literatuur.

Wat was poëzie?

Gummbah's dichters

De vijf hieronder afgebeelde hoofden behoren toe aan figuren in de tekeningen van Gummbah. Enkele overeenkomsten springen in het oog: ze zijn allemaal kalend, er zit een stropdas aan vast die vaak onder een trui of een spencer gedragen wordt en in de meestal weinig vrolijke mond hangt over het algemeen een pijp of sigaret. Wat aan de heren niet onmiddellijk valt af te zien, geïsoleerd uit hun context als ze zijn, is dat ze allemaal dichter zijn.

Verspreid over dit boek staan enkele Gummbah-cartoons afgedrukt. Ik ging voor het eerst wat beter naar de tekeningen kijken, toen ik, enkele jaren geleden, een archiefje aanlegde van documenten die me op een of andere manier iets zeiden over hoe er op dit moment tegen de poëzie en haar beoefenaren wordt aangekeken. Leerboeken poëzie van schrijversvakscholen, ministeriële notities over het leesbevorderingsbeleid, juryrapporten van literaire prijzen, interviews met dichters en lezers, krantenknipsels, websites van zich driftig manifesterende (aspirant-)dichters, flapteksten, *acceptance speeches* van prijswinnende dichters, examenvragen Nederlands van middelbare scholen, (aankondigingen van) literaire televisieprogramma's, commentaren op de mogelijke Nobelprijsvoordracht van Bob Dylan... Deze documenten (met een wat lelijk woord zou je ze 'para-



poëtische' teksten kunnen noemen) boden allerlei aanknopingspunten voor de reconstructie van het beeld dat er in de hedendaagse cultuur van het dichterschap bestaat. Ik stopte echter met verzamelen toen ik zag dat er bij Gummbah zoveel dichters figureren. Nergens wordt de hedendaagse *corporate identity* van het dichtersgilde treffender getypeerd dan in de karikaturen die Gummbah van de dichter schetst: alle clichés die uit de bestudering van de documenten in mijn archiefje naar voren waren gekomen, keerden in de cartoons terug.

Gummbah maakt karikaturen, beoefent de satire en maakt gebruik van absurde elementen, dit alles onder meer om de figuren die hij tekent belachelijk te maken. Zo ook de dichters. Zij zijn in deze tekeningen beklagenswaardige minkukels zonder inspiratie; hun belangstelling gaat overwegend uit naar wat zich niet verder dan enkele centimeters van hun kruis bevindt; ze beschouwen zichzelf als superieur en voelen zich niet begrepen; ze doen van hun frustraties verslag in boeken die niemand wil lezen en om dit alles heen draait een al evenmin geïnspireerde publiciteitsmachine, bestuurd door geeuwende interviewers die de schrijvers vragen stellen als 'je hoeveelste kutbundel wordt dit nou, Piet?' De klassieke satiricitruc die Gummbah in deze tekeningen toepast, is dat hij niet serieus neemt wat voor zijn slachtoffers met enig succes voor heilig wordt gehouden.

Wat wij van dichters zien of willen zien, is een literaire en buitenliteraire attitude die op essentiële punten romantisch is. Kennelijk zit de romantiek nog steeds als vanzelfsprekend ingebakken in onze cultuur. Zeker, Gummbah neemt dit wat belegen dichterbeeld óók op de hak, maar dat kan alleen grappig zijn – en Gummbahs dichterscartoons zijn grappig – omdat de karikatuur nog steeds herkenbaar is.

Wortels van de romantiek

Vanzelfsprekend zijn niet alle elementen van het poëtisch cultuurideaal dat in dit hoofdstuk beschreven wordt volslagen nieuw wanneer de romantici ze beginnen te verkondigen. Wie wortels wil zien van de romantische opvattingen over poëzie en dichterschap, kan terecht in allerlei studies, zoals *The Idea of Lyric* van Johnson, *The Medieval Lyric* van Dronke, of het tweede hoofdstuk uit Maarten Doormans *De romantische orde*. En in *The Lyric Age of Greece* van Andrew Robert Burn, dat het ontstaan van het dichterlijk verlangen naar oorspronkelijkheid dateert op ongeveer 650 voor Christus, in de revolutietijd van de Griekse beschaving.

Tegen het einde van de achttiende eeuw werden nieuwe romantische noties in het poëtische discours geïntroduceerd (en bestaande noties kregen een nieuwe invulling) die bepalend zouden blijven voor het negentiende- en twintigste-eeuwse beeld van wat poëzie is of zou moeten zijn. In dit hoofdstuk schets ik de contouren van een gedurende de afgelopen twee eeuwen voortdurend bijgeschaafd cultuurideaal. Ik koester daarbij uiteraard niet de pretentie recht te doen aan de complexe historische werkelijkheid van talloze individuele moderne dichters, maar ik claim wel dat het beschreven *idea of poetry* door alle belangrijk geachte dichters sinds de romantiek levend is gehouden. In mijn schets van het moderne poëtisch cultuurideaal houd ik steeds rekening met de sociaal-maatschappelijke en demografische omstandigheden waaronder het tot stand kwam. Aan het eind van het hoofdstuk werp ik vervolgens de vraag op hoe de veranderingen van deze omstandigheden in de loop van de twintigste eeuw zich verhouden tot de doorwerking van het romantische poëzie- en dichterbeeld tot op de dag van vandaag – een vraag die, náást de vraag naar de voortleving of dood van de avant-garde, ook in de rest van dit boek een belangrijke rol speelt.

Toen NRC *Handelsblad* eind 2000 zijn lezers enquêteerde over ‘het meest ideale gedicht van het Nederlandse volk’ (zie excurs ‘Over de verwachtingen van poëzie’, p. 53), bleek onder meer dat voorgeschreven versvormen onder hedendaagse lezers een slechte naam hebben. Regels en geboden werden überhaupt als onwenselijk ervaren: op de vraag ‘Wat is in het Ideale Gedicht ten strengste verboden?’ antwoordde de helft van de respondenten met ‘Niets’.

Het dictum van de *vrije* verbeelding is een romantische gemeenplaats: sinds de romantiek zijn poëzie en vrijheid onlosmakelijk met elkaar verbonden en wordt de breuk van de romantici met vaste vormen, regels en patronen van de classicisten als cruciale stap gezien op weg naar een *moderne* poë-

Wat was poëzie?

zie. Het idee van de dichterlijke vrijheid, de *licentia poetica*, is weliswaar geen romantische uitvinding – de klassieke bron is Horatius' *Ars Poetica* waarin de dichter onder bepaalde voorwaarden vrijheden worden toegestaan bij het gebruiken van vreemde woorden en thema's, en ook bij Phaedrus is er al een spreekwoordelijke verwijzing dat dichters karig materiaal mogen verfraaien: *usus poetae more est et licentia* –, maar pas met de romantiek wordt het een *sine qua non* voor de poëzie.

De classicisten meenden nog dat een dichter die 'origineel' wilde zijn zich isoleerde van het absolute origineel dat alles legitimeert wat erop lijkt; een houding die door de literatuurwetenschapper David Quint als de 'anxiety of originality' is omschreven. Die bevangen bedeesdheid schudde de romanticus resoluut van zich af: 'if classicism is convention, romanticism is freedom from its trammels', schreef de dichter en criticus John Addington Symonds in 1863.

Poëzie is vrijheid, en het waren de romantici die deze vrijheid bevochten toen zij afrekenden met de bewakers van het klassieke erfgoed in de literatuur en hun ideeën over de regels van de (dicht)kunst. Zo luidt, kort samengevat, het verhaal waarmee de moderne poëziegeschiedenis begint.

Voor de specifiek Nederlandse situatie ziet dit clichébeeld er als volgt uit: in de achttiende eeuw was het literaire leven georganiseerd in clubs of 'genootschappen'. De leden van deze genootschappen kwamen in hun vrije tijd bij elkaar om elkaars verzen te lezen en, vooral, te commentariëren. Het idee was dat werk van dichters verbeterd kon worden door raadgeving van anderen: dichten was aan te leren voor wie zich onderwierp aan autoriteit, vooral van de klassieke voorbeelden. Het beeld van wat goede (navolgenswaardige) literatuur was, was nog eenduidig en geheel op klassieke leest geschoeid: de dichter moest vertrouwd zijn met Vergilius en Ovidius en hij moest de klassieke versvormen beheersen. *Al doende leert men*, zo luidde het adagium, of *Al oefenende vordert men*; *Door arbeyd en yver*; *Door oefening werd veel verkregen* en *Oefening kweekt kunst* (allemaal namen van Nederlandse literaire genootschappen in de tweede helft van de achttiende eeuw). Tegen deze artisanale opvatting van het dichten kwamen vanaf het eind van de achttiende eeuw de romantici in het geweer. Ze legden niet langer de nadruk op *techniek* en *beheersing*; voor hen stonden *inspiratie* en *bevlogenheid* op de eerste plaats, want ze koesterden een diepe afkeer van de cognitieve en controlerende aspecten van het dichten; alles waaraan ná het moment van goddelijke inspiratie nog geklungeld werd, raakte onherroepelijk gecorrumpeerd. De 'dichter' werd met de romantiek 'iemand die *de gave* heeft verzen te kunnen schrijven', zoals mijn Van Dale uit

2005 hem nog immer omschrijft [mijn cursivering, TV], en connotaties als ambachtelijkheid en vrijetijdsbesteding verdwenen rigoureuus.

Dit (uiteraard voor nuanceren vatbare) beeld van de romantische breuk met het classicisme is hardnekkig, en dat komt omdat het een ontwikkeling beschrijft die door latere dichters en geschiedschrijvers – expliciet of impliciet; bewust of onbewust – als vooruitgang is beschouwd. In de loop van de moderne literatuurgeschiedenis zijn de achttiende-eeuwse genootschappen dikwijls beschimpt. ‘Zielloos polijstende verzenfabrieken’ zouden het zijn, waar allerlei lieden ijverig maar vergeefs trachtten van ‘poëtische probeersels’ iets aanvaardbaars te maken. Het is maar goed dat de romantici de poëzie uit deze ‘intens burgerlijke atmosfeer’ hebben weten te trekken. Met zulke typering is het echter oppassen geblazen, want de beeldvorming van de literaire genootschappelijkheid van de achttiende eeuw is sterk door romantische normen bepaald. Volgens Cees Singeling, die een studie schreef over Nederlandse schrijversgenootschappen tussen 1750 en 1800, werd in de negentiende eeuw alles wat de romantici tegenstond met de achttiende-eeuwse genootschappen vereenzelvigd: miskenning van het individu, onderdrukking van talent en genie in een keurslijf van mechanisch op te volgen regels, en de uiterst regelmatige, saaie rijmelarij die ervan het gevolg was. Toen het romantisch gedachtegoed eenmaal voet aan de grond begon te krijgen, wisten dichters die als jongeling lid waren geweest van een dichtgenootschap niet hoe snel ze van die jeugdzonde afstand moesten nemen. ‘Mijne eerste werken zijn alle bedorven’, schreef Willem Bilderdijk bijvoorbeeld, omdat de ‘ellendigste, beperktste, domkoppigste, en meest Anti-poëtische krukken’ – met wie hij, achteraf tot zijn spijt, omstreeks 1785 in genootschappen als *Kunst wordt door arbeid verkreegen* en *Kunstliefde spaart geen vlijt* had gezeten – zich ermee bemoeid hadden.

Hoewel de romantiek dus claimde (en door de literatuurhistorische beeldvorming geacht wordt) ‘voor eens en voor altijd’ af te rekenen met de cultuur van genootschappelijkheid, kwam ze daar mede uit voort. Het levendige genootschapsleven was namelijk óók een uitingsvorm van een democratisering van de cultuur, zonder welke de romantiek niet denkbaar zou zijn geweest. Aan het eind van de achttiende eeuw ontstond in Europa in rap tempo een intelligentsia waartoe men niet op grond van geboorte, maar dankzij persoonlijke *bildung* behoorde. Ook in de literatuur waren daarvan sporen te zien, want ‘de gewone man’ deed er zijn intrede, zoals de neerlandica Johanna Stouten het uitdrukt: ‘schrijvers, niet gehinderd door kennis van zaken, komen op’.

Nationale literaturen

Het idee van de historische en geografische relativiteit van smaak kwam op een moment dat men, bij het herschikken van het Europese landschap onder druk van het nationale denken en het afbakenen van territoriale en culturele bevoegdheden van de natiestaat in de negentiende eeuw, meer en meer belang ging stellen in het vormen of conserveren van geografisch gesitueerde identiteiten. Pas onder die omstandigheden werd literatuur de nationale aangelegenheid die het nu is: er bestaan geschiedenissen van de Nederlandse, de Oostenrijkse, de Zwitserse en de Duitse literatuur, van de Engelse en de Amerikaanse. Literatuurgeschiedenis is in al deze gevallen de weergave van de logisch-chronologische opeenvolging van literaire conventievernieuwingen binnen een nationale context. Maar ook de vanzelfsprekendheid van nationale begrenzing van de verschillende literatuurgeschiedenissen is een modern verschijnsel. Joep Leerssen wijst erop dat omstreeks 1800 allerlei middeleeuwse teksten werden 'herontdekt' en hoe zij hun weg vonden naar het publieke domein nadat ze eeuwenlang in kloosterbibliotheken gelegen hadden zonder dat er een haan naar had gekraaid. Hij illustreert daarmee hoe het idee van 'de literatuur' pas tegen het begin van de negentiende eeuw nationale invullingen kreeg – niet meer de, overwegend buitenlandse, 'klassieken' waren vanzelfsprekend de universele norm, maar de nationale tradities werden de moeite van het bestuderen waard gevonden. Ook in Nederland, waar literaire genootschappen zich in de tweede helft van de achttiende eeuw nadrukkelijk voor de Nederlandse taal begonnen te interesseren (onder meer blijkend uit de oprichting van het eerste literaire tijdschrift van Nederland, *Tael- en dichtkundige Bydragen*, in 1758). In de negentiende en twintigste eeuw werd de nationale literatuur vervolgens gezien als een complex met een geheel eigen dynamiek van conventies die elkaar afwisselen in teksten die samen de bibliotheek vormen van het nationale bewustzijn en de nationale identiteit. In 1867 werd in het Nieuwe Park in Amsterdam een standbeeld van Joost van den Vondel geplaatst, waarna het park al snel het Vondelpark ging heten.

Langzaam veranderde de literaire cultuur in een cultuur van burgers, waarin men zich minder en minder gebonden achtte aan de door de voormalige literaire elite gerespecteerde klassieke voorschriften – de beeldvorming van de genootschappen ten spijt. Vastliggende vormen en thema's speelden minder en minder een rol en er ontstond meer ruimte voor dichters, voor hun eigen ritme en metrum, voor onregelmatig rijm en voor een persoonlijke inhoud.

Volgens cultuurhistoricus Arnold Labrie ontstond er met deze 'explosieve toename van het aantal *selfmade* intellectuelen en schrijvers' een nieuw probleem: plotseling was er een overschot aan auteurs, waarbij lang niet iedereen de erkenning kreeg waarop hij recht meende te hebben. De onvrede die daarvan het gevolg was, zorgde voor haat, nijd en vooral strijd. De *rat race* werd onderdeel van de literaire cultuur, en de romantici waren hiervan de eerste representanten, bewust als zij zich waren van een nieuwe noodzakelijkheid: wie wilde meetellen, moest opvallen. En dat is de sociologische achter-

‘Genieaffen’

Uiteraard was er van meet af aan verzet tegen de arrogantie van de romantische geniecultus. Zo waarschuwde Immanuel Kant in *Anthropologie* (1798) voor al die ‘Genieaffen’ die zich louter op hun genialiteit beriepen, zich de moeite van het gedegen onderzoek bespaarden, maar toch over alles met gezag meenden te kunnen spreken. In werkelijkheid viel het inderdaad nogal mee met de genialiteit, de helderziendheid en het sociaal-maatschappelijke inzicht van de romantische dichter. De geniecultus is dan ook zeker geen ‘reflection of the artists’ everyday reality’, zoals Theodore Ziolkowski schrijft, ‘but, rather, a projection of their hopes, aspirations, and beliefs’. Maar het is een projectie die de populaire dichtersmythologie nog lang zal beheersen.

grond van wat we, poëticaal geredeneerd, al zagen: waar de classicistische dichter pas tevreden was wanneer hij zijn werk, desnoods met behulp van anderen, in overeenstemming had weten te brengen met de voorschriften van de klassieken, daar legitimeerde de romanticus zijn dichterschap juist door erop te wijzen dat het afweek van de traditie. Tot in de achttiende eeuw golden imitatie en navolging als volmaakt integere doelen van de dichter, maar vervolgens zadelde hij zichzelf in de strijd om het poëtische bestaan op met de verplichting iets te doen dat nog nooit eerder was gedaan.

Oorspronkelijkheid, dáár ging het voortaan om. De dichter koos geen vorm, hij ontwikkelde er een; zijn éigen vorm, die uiting gaf aan zijn (complexe, ‘diepe’) subjectiviteit. Deze nieuwe norm bracht een radicale ommekeer teweeg in het denken over literatuur en literaire ontwikkeling. Literatuur werd persoonlijk – de dichter leverde een authentieke bijdrage aan de voortgang van de literatuur – en veranderlijk. Datzelfde gold voor smaak, waarvan de historische en geografische relativiteit doordrong. Ook op dat punt brak de romantiek met een classicistische doctrine, die een universele, eeuwige canon van klassieke teksten serveerde waarvan de waarde buiten discussie stond. Daarvoor in de plaats kwam een ‘canon’ in de betekenis die we nu nog aan dat begrip toekennen: een afspiegeling in schrijversnamen of boektitels van de literaire voorkeuren van een bepaald moment, op een bepaalde plaats, binnen bepaalde kring. Een positie in die veranderlijke canon kon bevochten worden. En dat gebeurde niet door net zo voortreffelijk te zijn als de canonieke voorgangers, maar door ernaar te streven ánders voortreffelijk te zijn. De traditie van de breuk was geboren.

Aan zijn ‘anders-zijn’ verbond de romantische dichter ook sociaal-maatschappelijke consequenties. Niet alleen het hoe van de romantische poëzie was bijzonder (want oorspronkelijk), maar ook voor het wat werd een bij-

Wat was poëzie?

zondere status geclaimd. Dichters begonnen zich voor te doen als de profeten van een betere wereld of tijd. Wat zij in hun bijzondere taal te zeggen hadden, was van een andere, hogere, orde dan de mededelingen van geleerden, industriëlen of politici. Zij waren de ware genieën, zo heette het, en die aanduiding onderstreept niet hun vakmanschap (binnen de classicistische poëtica betekende ‘genie’ vooral vakmanschap), maar veelomvattender kwaliteiten: zij zijn oorspronkelijke denkers, zieners, die met hun poëzie iets aan de schepping toevoegen. Dichten wordt scheppen en de dichter een demiurg of god. Bilderdijk is een van de Nederlandse dichters bij wie we dit nogal opgeschroefde zelfgevoel aantreffen, bijvoorbeeld wanneer hij de dichter als een ‘gewijde Hemelgeest’ typeert, die ‘tot hoogervlucht geboren’ is, of als hij de lezer aanspoort op zoek te gaan naar wat er aan ‘Godlijks’ verborgen ligt in de poëzie. Waar de poëzie sinds de Middeleeuwen vooral in dienst van de godsdienst had gestaan, daar wordt zij in de romantische periode ‘de rivaal van de godsdienst’ (Paz): de dichter verdrijft priester en dominee en de poëzie wordt een openbaring die het kan opnemen tegen godsdienstige geschriften.

Poëzie wordt ook het sleutelwoord in het romantisch verzet tegen een banaal wordende samenleving. Zo richten dichters zich tegen de toenemende greep van de moderne wetenschap op onze perceptie van de natuur, op ‘de mechanisering van het wereldbeeld’, zoals E.J. Dijksterhuis het noemde. Nijhoff, bijvoorbeeld, beschouwt de poëzie als ‘organisch’ tegenwicht voor de ‘koude droom’ van ‘een door eigen wetten in mechanische beweging gehouden heelal’. Poëzie moet sinds de romantiek de strijd tegen verstarren aanzwengelen. En het poëtische taalgebruik wordt de exquise tegenpool van de platte, afgesleten en prozaïsche taal van de burgerman, met alle bijbehorende ideologische geladen opposities van dien, zoals die tussen de rijkdom van de ambiguïteit (poëzie) en enggeestige eenduidigheid (alledaagse taal).

Deze opvattingen over poëtisch taalgebruik hebben, samen met de romantische afwijzing van de navolging en het verdacht maken van navolgers (‘epigonen’), in de praktijk van de moderne poëzie geleid tot gedichten die door ‘gewone lezers’ als ondoordringbaar, particulier of zelfs esoterisch ervaren worden. Daarmee stuiten we op een van de grote paradoxen van de moderne poëzie: hoewel de romantiek, zoals we zagen, samenvalt met een democratisering van de literatuur (de ‘gewone man’ neemt de pen op), kan tegelijkertijd geconstateerd worden dat de poëzie sinds de romantiek elitair werd als nooit tevoren. Tot in de achttiende eeuw was de klassieke traditie

De 'gewone lezer' en de literatuurgeschiedschrijving

De moderne literatuurgeschiedenis richt zich op segmenten van de literatuur waar 'de gewone lezer' niet zoveel van merkt. Dat komt onder meer omdat literatuurhistorici focussen op de productiekant van de literatuur: de vraag is steeds: 'wat werd er geschreven?' en niet: 'wat werd er gelezen?'. We kennen het jaar 1916 van de debuten van Nijhoff en Van Ostaïen en van de eerste verschijning van *Het getij* – drie uitgaven met oplagen van onder de 500 exemplaren –, maar nergens vernemen we in de bestaande literatuurgeschiedenissen iets over de in hetzelfde jaar verschenen bloemlezing *Voor eigen kring* die, bestemd voor het rooms-katholieke onderwijs, ongetwijfeld veel meer lezers bereikte dan Nijhoff, Van Ostaïen en de redactie van *Het getij* bij elkaar. Veel lezers (misschien wel de meeste) volgden de literatuur op een andere manier als de literatuurhistoricus. Of een tekst 'nieuw' is, doet voor hen misschien helemaal niet terzake, en datzelfde geldt voor de vraag in welk verband of welke context de tekst oorspronkelijk functioneerde. De laatste jaren is er onder Nederlandse literatuurhistorici een groeiende belangstelling te constateren voor andere teksten. Zo werken Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn aan een poëziegeschiedenis die niet slechts de canon, maar de hele poëzieproductie in ogenschouw neemt, ook vanuit de behoefte om iets van de selectieprocessen te laten zien waarvan de literatuurgeschiedenis alleen de resultaten toont.

een referentiepunt voor iedereen die zich tot de literatuur verhiel. De taal van de poëzie werd door de hele geletterde gemeenschap gedragen en herkend, een sociolect, om nogmaals met de anglist Anthony Easthope te spreken. Maar sinds de dichters die maatstaf hebben afgezworen, wordt hun taal in hoge mate persoonlijk, idiosyncratisch; een idiolect. De kwalificaties 'moeilijk' en 'ontoegankelijk' gaan meer en meer als normen functioneren.

De poëzie heeft zich sinds de romantiek ontwikkeld tot een zaak van uitblinkers in een plots tamelijk onnavolgbaar geworden specialisme. Dat leidde ertoe dat 'de gewone lezer' buitenspel kwam te staan: die lezer kent de specifieke spelregels van de incrowd van specialisten en kenners immers niet. Deze ontwikkeling, die parallel liep met de snelle opkomst van een anti-bourgeois houding van schrijvers en kunstenaars in de tweede helft van de negentiende eeuw, kan ook verklaard worden uit de toenemende invloed van burgerlijke normen op kunst en kunstbestel. In de negentiende eeuw valt een expansie waar te nemen van commerciële kunstvormen die rechtstreeks onderworpen waren aan de verwachtingen van het publiek. De macht van het geld liet zich gelden en cultuurarme parvenu's gingen zich uit winstbejag met kunst bezighouden. Uit naam van de Kunst (met hoofdletter) verzetten kunstenaars zich in toenemende mate daartegen. In zijn beroemde studie *The Intellectuals and the Masses* beschrijft John Carey het moderne project de 'hogere' kunst en literatuur zelfs als een wanhopige

Wat was poëzie?

Dichter en massa

De moderne dichter staat niet bekend om zijn welwillende houding ten opzichte van het onomkeerbare proces van massificatie. Zo schrijft de immer eloquente Jonathan Raban over T.S. Eliot dat 'his habitual manner was that of a man carrying all his precious books down into his cellar, before putting on his gas-mask to wait the inevitable coming of the barbarians'. De positie van de moderne dichter is die van de 'craggily isolated visionary standing in the detritus of a fallen world', meent Raban, 'a position of unprecedented elitism'. Inderdaad is vaak geopperd dat het literaire modernisme van het begin van de twintigste eeuw zich ontwikkelde in coterieën van gelijkgestemden die zich herkenden in hun 'anders-zijn': anders dan alledaags, burgerlijk, gewoontjes. De moderne bohème voerde 'a trenchant, sometimes surly, policy of self-imposed apartheid when it came to the philistine public', schrijft John Xiros Cooper. De waarde van literatuur werd afgemeten aan de bijzonderheid en de nieuwigheid ervan, maar zeker ook aan haar rareit: wie aansloot bij het verwachtingspatroon van het filisterpubliek, hield zich niet aan de (ongeschreven) regels van het spel. De 'Oorvigj aan de Algemene Smaak' die de Russische Futuristen Boerljoek, Kroetsjonich, Majakovski en Chlebnikov uitdelen in hun manifest met die titel uit 1912, is prototypisch voor de manier waarop moderne avant-gardedichters zich manifesteren.

poging van een in het nauw gedreven elite om zich van de oprukkende massa van half-ontwikkelden af te schermen: de poëzie zou in deze visie, 'onbegrijpelijk' als ze doorgaans gevonden wordt, erop gericht zijn de massa's van leesgenot uit te sluiten. Voor veel moderne avant-gardedichters gold in elk geval dat poëzie zoals 'het grote publiek' die waardeerde, het onbewuste en gewillige voertuig was van de ethische en politieke doxa – een houding die midden twintigste eeuw door de Frankfurter Schule van een filosofisch fundament werd voorzien.

Dichters schrijven sinds de romantiek niet meer in de eerste plaats voor een publiek, maar voor de poëzie. Die poëzie heeft geheel eigen regels en het kennen (en manipuleren) van die regels is voorbehouden aan professionals. In de negentiende eeuw ontstond om dat netwerk van specialisten heen ook een infrastructuur die de relatieve autonomie van het circuit alleen maar bevestigde en vierde. Dwars tegen de (toen al!) beginnende commercialisering van het uitgeversbedrijf in gingen kleinere, maar al snel in literaire kring zeer gerespecteerde, uitgevers zich betrokken voelen bij het voorhoedegevecht van de avant-gardeschrijvers (met als extreem voorbeeld de Franse uitgever P.A. Poulet-Malassis, die voor de publicatie van Baudelaire's *Les Fleurs du mal* een zware straf kreeg opgelegd en gedwongen was in ballingschap te gaan). De Franse socioloog Pierre Bourdieu, die een nadrukkelijk stempel heeft gedrukt op de manier waarop de laatste twintig jaar door lite-

Verschuivende hiërarchieën

De belangrijkste kunst is in een autonoom literair veld niet automatisch de kunst die door het publiek het meest wordt gewaardeerd. Sinds de romantiek vallen de hiërarchie van de genres en de mate waarin de verschillende genres door het publiek worden gewaardeerd steeds minder met elkaar samen. Bourdieu spreekt in dezen voor de negentiende en twintigste eeuw zelfs van een 'chiastische structuur', waarin de hiërarchie van het commerciële succes (toneel, roman, poëzie) samengaat met een omgekeerde hiërarchie van het prestige (poëzie, roman, toneel). Ook binnen de genres doet deze chiastische structuur zich voor. Bourdieu: 'elk genre vertoont de neiging uiteen te vallen in een onderzoekssector en een commerciële sector', die zich antagonistisch tot elkaar verhouden. Sinds de negentiende eeuw is het niet meer vanzelfsprekend dat de meest erkende en succesvolle letterkundigen ook de hoogste staatstoelagen weten te vergaren, zoals in de zeventiende eeuw nog zonder meer het geval was.

natuurwetenschappers gesproken wordt over literatuur, literaire instituties en schrijverschap, heeft laten zien dat de moderne canonieke schrijver als sociaal handelend persoon het gedrag vertoont van een 'full-time beroeps-beoefenaar die zich op een totale, exclusieve manier wijdt aan zijn werk, die onverschillig staat tegenover politieke eisen en morele geboden en die geen andere jurisdictie erkent dan de specifieke norm van zijn kunst'. Voor de professionele dichter werd de wereld van de poëzie een slechts naar zichzelf verwijzend, relatief autonoom, veld met eigen wetten en een eigen hiërarchie die onafhankelijk was van de wereldse hiërarchieën.

De kwalificatie 'professioneel' zoals ik hem hier gebruik, betekent niet dat de dichters in kwestie geld verdienden met hun poëzie. Integendeel: financieel gewin was nauwelijks met het moderne dichterlijk zelfbeeld te rijmen: commercie behoorde tot de wereld waarvan de dichter zich juist had afgewend en 'succes' werd in de moderne literatuur(geschiedenis) louter in termen van de literaire *incrouwd* (de actoren in het 'autonome' literaire veld) gedefinieerd – 'verstaanbaarheid', een eigenschap van poëzie die als voorwaarde werd gezien voor succes bij het publiek, gold vooral als verdacht omdat auteurs die verstaanbaar leken te willen zijn zich regels en wetten 'van buiten' lieten opdringen. Van de markt, in dit geval, van de verwachtingen van het publiek en van de economie. Binnen het relatief autonome literaire veld gold een *symbolische* economie (de term is van Bourdieu), waarin het niet om harde valuta ging, maar om cultureel kapitaal: schaarse 'goederen' als een bespreking door de toonaangevende criticus in een belangrijke krant of het vignet van een traditierijke literaire uitgeverij op het omslag deden de dichter stijgen in de hiërarchie.

Machthebbers en nieuwkomers

In de logica van het autonome literaire veld zijn avant-gardes de vanzelfsprekende elite: zij nemen steeds voor korte tijd de centrale positie in. Ze verdwijnen weliswaar ook weer snel (voor een nieuwe avant-garde), maar het is een bijzonder zachte dood die ze daarbij sterven, omdat ze onmiddellijk worden bijgezet in het pantheon van de literatuurgeschiedenis – een fenomeen dat niet toevallig eveneens omstreeks 1900 ontstaat en dat de nieuwe dynamiek beschrijft van elkaar uit het centrum verdringende voorhoedes. Met de toetreding tot het pantheon verdwijnen de oude vetes als sneeuw voor de zon, omdat de eenmaal bijgezette avant-gardist niemands positie meer hoeft te benijden. De voortdurende strijd tussen machthebbers en nieuwkomers, waarmee de traditie van de breuk gepaard gaat, kent eigenlijk geen verliezers. Het statische succes van het romantisch dichterlijk cultuuredeaal zoals ik het in dit hoofdstuk schets, is dus paradoxaal genoeg te verklaren uit de verwevenheid ervan met de *dynamische* (en progressieve) opvatting van literatuurgeschiedenis die letterkundigen er gedurende de negentiende en twintigste eeuw op nahielden.

Een hoge positie in de poëtische hiërarchie leidde er zeker niet automatisch toe dat de dichter in kwestie ook buiten het literaire veld een meetbare status genoot (dichters waren bijvoorbeeld zelden rijk, ook de ‘grote’ dichters niet). Toch zorgde de professionalisering van de literatuur ervoor dat levende schrijvers maatschappelijk aanzien kregen. Niet zozeer dankzij hun werk, als wel dankzij het objectieve feit dat zij een hoge positie innamen in een hiërarchie die vergelijkbaar was met andere professionele hiërarchieën. Een belangrijk schrijver is iemand van wie onder schrijf-professionals *gezegd wordt* dat hij een belangrijk schrijver is (vergelijk de geleerde: een belangrijk geleerde is iemand die onder geleerden, bijvoorbeeld in hun tijdschriften, *geldt als belangrijk geleerde*).

Een andere factor die ertoe bijdroeg dat dichters aanzien kregen, was dat aan ‘dichters van nu’ in de negentiende eeuw als cultuurdragers ook betekenis werd toegedicht voor de constructie en bestendiging van collectieve (nationale) identiteiten. Met de groeiende aandacht voor nationale literaturen en met het ontstaan van de moderne canon werd het bevestigen van het belang van (de vertegenwoordigers van) de literaire cultuur ook vanzelfsprekend onderdeel van de onderwijspraktijk. Poëzie was iets dat ertoe deed in de moderne periode, ondanks de economisch zwakke positie van het genre en zijn beoefenaren.

Resumerend: poëzie is moeilijk (niet iedere lezer heeft het gevoel dat het voor hem of haar bedoeld is); het poëtische systeem functioneert relatief autonoom (dichters laten zich aan de regels van buiten de poëzie weinig gelegen

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

liggen); belangrijke dichters zijn aanvankelijk controversieel (als hun poëzie strookt met wat we al kennen en accepteren, is zij niet vernieuwend) en hun werk kenmerkt zich door een zekere *seriousness* (over de functie van poëzie wordt niet licht gedacht). Dit moderne poëtische cultuurideaal ontstond niet uit het niets, afhankelijk als het was van parallelle ontwikkelingen als deze:

- het moderne, individualistische mensbeeld en de zich ontwikkelende kijk op het subject als complex, ‘diep’ en gelaagd
- het ontstaan van een intellectuele elite op basis van persoonlijke *bildung*, een elite die zich gaat afzetten tegen de macht van het geld
- de relativisering van de (tijd- en plaatsloze) status van de klassieken en de ontdekking van nationale tradities
- de groeiende cultureel-maatschappelijke betekenis van de canon
- secularisatie

Deze voor de cultuur en maatschappij van de westerse moderniteit kenmerkende processen droegen ertoe bij dat de omstandigheden konden ontstaan waaronder de romantische dichtersmythologie een succesverhaal werd. Dat dit succesverhaal tot op de dag van vandaag voortgaat, is al door velen opgemerkt. Zo spreekt Patricia Ball in een studie over *The Central Self* in de moderne literatuur van ‘the romantic survival’ en zij wijst erop dat de ‘fundamental preoccupation with creativity as an aspect of self-discovery’ van de romantici ook dichters van de twintigste eeuw blijft aankleven. August Wiedmann graaft eveneens met succes naar de *Romantic Roots of Modern Art*, en in Nederland luidt de hoofdstelling van Maarten Doormans *De romantische orde* (2004) dat de afgelopen tweehonderd jaar in de West-Europese cultuur moeten worden gezien als één geheel. Zijn ‘romantische orde’ – een culturele code die zeker niet alleen de literatuur betreft – is een orde waaraan niet te ontsnappen valt. Hij laat dit onder meer zien aan de hand van de uitvoeringspraktijk van pre-romantische (‘oude’) muziek. Lange tijd was het gangbaar om slechts eigentijdse muziek ten gehore te brengen. Maar toen er in de romantiek ook belangstelling kwam voor muziek uit het verleden, ontstond er een uitvoeringspraktijk van pre-romantische componisten, waarin de partituur geïnterpreteerd werd vanuit de muzikale normen van de romantiek. Halverwege de twintigste eeuw rees er verzet tegen deze onhistorische werkwijze. Men wilde Bach en Telemann gaan spelen zoals het in hun eigen tijd geklonken zou hebben. Weg met de moderne instrumenten, de langzame tempi en het overvloedig vibrato van

De dichter en de wereld

Over autonomie

'Autonomie' is een woord dat vaak valt wanneer er over moderne poëzie gesproken wordt. Niet alleen in de literatuursociologische zin (zoals in: 'de autonomie van het literaire veld', een veld dat het recht opeist zelf zijn eigen legitimeringsprincipes vast te stellen), maar ook in poëtische zin ('de autonomie van de literaire tekst'). Het idee van 'de autonomie van het literaire veld' en 'de autonomie van de literaire tekst' zijn aan elkaar gerelateerde, typisch moderne verschijnselen. Aan beide modaliteiten van autonomie ligt de claim ten grondslag dat literatuur (de schrijver en zijn wereld) onafhankelijk zijn van economische, religieuze en politieke machten. Poëtische autonomie wordt echter aanmerkelijk enger gedefinieerd. Dichters die in poëtische zin autonomie voorstaan, zijn van mening dat het gedicht als autonoom object beschouwd moet worden, of, in de woorden van M.H. Abrams, als 'a world of its own, independent of the world into which we are born'.⁹

'Autonome' dichters (netter is: dichters met een autonomistische poëtica) lijken in de literatuurgeschiedschrijving een streepje voor te hebben. Anders gezegd: de autonomistische poëtica is dominant in de moderne periode. Vaak wordt zij gezien als de negentiende-eeuwse uitvinding die de romantiek pas wèrkelijk modern maakte. Zo sprak Abrams, in zijn ook in Nederland bijzonder invloedrijke studie over romantische poëzie, *The Mirror and the Lamp* (1953), over de volwassenwording van de romantische poëzie, die hij liet samenvallen met het moment waarop de romantici het politieke commitment van hun jeugd opgaven ten faveure van een meer gesofisticeerd geacht commitment met de verbeelding. En in het Nederlands taalgebied is Paul van Ostaijens ontwikkeling van engagement (*Het sienjaal*) naar autonomie (*Nagelaten gedichten*) steeds als een 'opgang' beschreven.¹⁰ Hoewel de progressiegedachte in de literatuurwetenschap inmiddels als

achterhaald geldt¹¹ en er over de precieze aard van de autonomisering veel is gediscussieerd, is dit in grote lijnen nog steeds de dominante visie. De poëzie, zoals we haar nu definiëren, is een apart domein, los van de werkelijkheid. En dat vinden we een gelukkige situatie.

Nu is het een misvatting dat moderne dichters zich in hun werk niet bemoeien met de werkelijkheid. Poëzie is meer dan alleen versiering en veel dichters hebben overduidelijk meer-dan-literaire of meer-dan-esthetische ambities, ook 'autonome' dichters. De autonomie van poëzie sluit niet uit dat die poëzie ideologische of morele dimensies heeft. De vraag is echter: kan de dichter zich met zijn werk ook daadwerkelijk mengen in het publieke debat, wanneer het heersende idee is dat poëzie na eeuwen van geëngageerd getob eindelijk autonoom geworden is? Heeft de literatuur dan nog enige betekenis voor dat debat? En zo ja, zijn er ook grenzen aan wat op papier beweerd kan worden?

Voor zover die grenzen er waren, werden ze in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw gedeels geslecht, bijvoorbeeld toen W.F. Hermans het proces won dat tegen hem was aangespannen naar aanleiding van antikatholieke passages in *Ik heb altijd gelijk* (1951). Uitspraken door personages in een literaire tekst gedaan, kunnen niet op het conto van de auteur geschreven worden, zo luidde ongeveer de redenering van de verdediging – terwijl Hermans natuurlijk wel degelijk willens en wetens het katholieke volksdeel had beledigd.¹² De vrijspraak indiceert de maatschappelijke acceptatie van de autonomiegedachte: we vinden nu kennelijk dat een uitspraak in een literaire tekst niet zonder meer op de werkelijkheid (van de auteur) betrokken mag worden. De vraag is natuurlijk of we daar blij mee moeten zijn. Het betekent immers óók dat kunst en werkelijkheid praktisch onafhankelijke grootheden geworden zijn; dat de afstand tussen

de literatuur en de werkelijkheid waarin zij zich als vanouds mengde welhaast onoverbrugbaar is geworden. Heeft de felbevochten autonomie van de literatuur de schrijvers en dichters onschadelijk gemaakt? Je zou het bijna denken: sinds de processen tegen Hermans en, in 1966, Reve (het Ezel-proces) heeft de literatuur in Nederland nooit meer een publiek schandaal van betekenis veroorzaakt.

Anders is dat in de recente geschiedenis van de populaire muziek, waarin veel meer botsingen plaatsvonden tussen kunstenaar en wettelijk gezag. Zo is er de rel rondom de hiphoppers van de Haagse formatie DHC die in juli 2004 bedreigende (en ernstig beledigende) teksten rapten aan het adres van VVD-politica Ayaan Hirsi Ali. Zij werden gearresteerd nadat het nummer bij NOVA ten gehore was gebracht. De redenering was dat de opbouw van een redelijk publiek debat wel 'schokkende' of 'verstorende' meningen verdraagt, maar geen opruiende aansporingen tot geweld. Maar als de verwensingen van Hirsi Ali nu eens niet in een *streetwise* rap hadden gestaan, maar in een door een traditioneel hooglitteraire uitgeverij als Querido of De Bezige Bij verzorgde dichtbundel? In een interview met *de Volkskrant* legde Theo Maassen de vinger op de zere plek. In reactie op het incident had ook hij een rap opgenomen waarin hij dreigende taal bezigt en 'de autoriteiten' uitdaagt ook hem te arresteren. 'Met de Doodsbedreiging wil ik een statement maken voor de vrijheid van meningsuiting', liet hij de verslaggever weten. Natuurlijk: de tekst van de Haagse rappers was best grof, aldus Maassen: 'die kutjochies verdienen ook een mep om de oren'. Maar: 'ik snap niet dat als Freek de Jonge

alles kan zeggen wat hij denkt, die jochies dat dan niet kunnen?' De suggestie is duidelijk: de rappers hebben hun arrestatie niet zozeer aan hun uitlatingen te danken als wel aan het feit dat ze die uitlatingen doen als exponenten van de straat- of massacultuur, waarvoor andere wetten gelden dan voor uitingen van de 'hoge cultuur'. Dit is uit te leggen als discriminatie (de straatschoffies moeten op hun tellen passen, de elite blijft buiten schot), al kun je er een andere conclusie aan verbinden: de Kunstenaar is een roepende in de woestijn. Maassen had in plaats van Freek de Jonge elke willekeurige dichtersnaam kunnen noemen. Alleen is de situatie daar nóg hopelozier.

Bij de poëzie speelt ook nog eens mee dat het bereik ervan zeer gering is. Bevestiging voor het vermoeden dat in poëzie weinig maatschappelijk oproer gekraaid kan worden, is te vinden in een interessante bijdrage van juriste Patricia Popelier aan een boek over censuur en vrije meningsuiting. In haar 'juridische benadering van de positie van de vrije meningsuiting in de democratische staat' gaat het om de vraag wanneer een bijdrage aan het publieke debat passabel is voor het Europese Arbitragehof.¹³ De poëzie komt in het betoog slechts éénmaal zeer terloops aan de orde. Om aan te geven dat het bereik van het medium waarin de bijdrage aan het publieke debat geleverd wordt een belangrijke factor is bij de afweging van rechtscolleges, noemt Popelier het genre als voorbeeld: 'poëzie heeft een klein bereik', schrijft ze onder verwijzing naar een arrest van het Europese Arbitragehof van 8 juli 1999, 'en vormt dus geen ernstige bedreiging'.

Wat was poëzie?

Dichtbundels

Ook technologische ontwikkelingen speelden in de loop van de negentiende eeuw een rol in de totstandkoming van het moderne beeld van wat poëzie is en doet. De modernisering van druk en distributie van boeken, bijvoorbeeld. Ruim drie eeuwen na de uitvinding van de boekdrukkunst werden omstreeks 1800 de eerste volledig mechanische drukpersen gebouwd. Deze ontwikkeling leidde ertoe dat in de loop van de negentiende eeuw de relatie tussen poëzie en de lineair geordende dichtbundel een vanzelfsprekendheid werd. Over compositie van reeksen was natuurlijk ook in de vroegmoderne tijd al grondig nagedacht (denk maar aan bundelingen van emblemata), maar de bulk van de poëtische productie functioneerde in minder vastgelegde verbanden. Pas in de negentiende eeuw werd het voor elke dichter een reëel perspectief om over zijn eigen werk na te denken als over iets dat uiteindelijk in (het geheel van) een bundel terecht zou komen. De vele bundelprijzen die momenteel aan dichters worden toegekend (VSB-prijs, Buddingh'-prijs, Jan Campert-prijs, J.C. Bloemprijs...) geeft aan hoezeer poëzie nog steeds als een zaak van bundels wordt gezien.

de negentiende-eeuwse uitvoerders, dus. Maar traden de twintigste-eeuwse dirigenten en orkesten daarmee buiten de romantische orde? Nee, schrijft Doorman, want de anti-romantiek van hun 'authentieke' uitvoeringspraktijk is in zichzelf uiteraard zo romantisch als de pest, 'authentiek' en 'echt' als zij geacht wordt te zijn.

Ook in de literatuur zien we hoe hardnekkig de romantiek is. De literatuurgeschiedenis van de twintigste eeuw kent een lange traditie van aanvallen op aspecten van de romantische poëtica, maar nooit veranderde het algemene beeld van wat poëzie behoort te zijn. Een mooi voorbeeld daarvan is het begin twintigste-eeuwse verzet tegen de expressieve poëtica en tegen de romantische geniecultus waar die poëtica uit voortkwam. Modernistische dichters als Van Ostaijen en Nijhoff spraken van 'ontindividualisering' of 'depersoonlijksatie' om aan te geven dat het hen niet meer om de (persoon van de) dichter te doen was, maar om de (taal van de) poëzie. 'Poëzie', schreef Willem Kloos nog, 'is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie'. Nee, zeiden de modernisten, poëzie moet zich juist emanciperen van die emotie. Van T.S. Eliot, die zich tegen de romantisch-dichterlijke ikcultus verzette in een gedicht dat begon met de regel 'How unpleasant to meet Mr. Eliot!', wordt vaak de uitspraak geciteerd waarin hij poëzie definieert als 'an escape from emotion'. Zelden valt echter het vervolg van dit maxime te lezen, waarin Eliot aangeeft dat ook voor hem via een achterdeur nog steeds het criterium van de persoonlijkheid van kracht is: 'Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who

Het dichter-ik

Zoals de modernisten er maar half in slaagden zich met hun afwijzing van de expressieve poëtica uit de greep van de romantiek te worstelen, zo kunnen de pogingen van de *new critics* in de literatuurwetenschap om van een auteurs- of ik-gerichte leeswijze van poëzie af te komen niet helemaal geslaagd genoemd worden. Een van de veel beleden geloofsartikelen van de *closerreading* is de anti-personalistische overtuiging dat het ik in een gedicht niet verward mag worden met de dichter. Toch duikt, in meer of mindere mate verhuld, in nagenoeg alle nieuw-kritische analyses het dichter-ik op. Een tekst interpreteren, zo luidt immers de algemeen aanvaarde stelling, is proberen de verschillen en overeenkomsten tussen tekstuele elementen van het gedicht, onder één noemer te brengen. Deze eenheid wordt in eerste instantie gezocht in de structuur. Maar aangezien die structuur verondersteld wordt door de maker te zijn aangebracht, neemt zelfs de strengste antipersonalist uiteindelijk zijn toevlucht tot de dichter. Hoezeer er ook benadrukt wordt dat er geen *intentionele* eenheid gezocht dient te worden, en hoezeer het gedicht ook als *constructie* wordt voorgesteld, toch komt men uiteindelijk onbedoeld uit bij het zich uitsprekend subject. 'The New Criticism retained, extended and developed the High Romantic view of poetry', schrijft Brian McHale dan ook, en in die opvatting staat hij zeker niet alleen.

have personality and emotions know what it means to want to escape from these things' [mijn cursivering, tv]. Voor Nijhoff en Van Ostaïen speelt de inbreng van (de persoonlijkheid van) de dichter eveneens een belangrijkere rol dan hun anti-romantische *soundbites* doen vermoeden.

Ook het fenomeen conceptuele poëzie leek een oorlogsverklaring aan de romantische orde in de poëzie. Zo zijn er twee Nederlandse sonnetten die zich op geen enkele manier laten rijmen met opvattingen over poëzie als bijzondere vorm van betekenisbeladen taalgebruik. Luceberts beroemde openingssonnet van *apocrief* ('ik/mij/ik/mij' enzovoort), alweer een boutade tegen het teveel aan 'ik' in de poëzie, behoeft geen diepgaande interpretatie om begrepen te worden en K. Schippers' sonnet 'Zoek het donderkopje tussen de komma's' (een sonnet dat inderdaad uit louter komma's bestaat) hoeft zelfs alleen maar vluchtig bekeken te worden. De staartdeling, het velletje probeersels uit een showmodel typemachine, de foto's van een horloge ('Een zaterdag in Cork') en het schaakdiagram ('Zwart wint in 39 zetten') die in het tijdschrift *Barbarber* als poëzie gepresenteerd werden, hebben evenmin iets uit te staan met de verheven traditie van specialistische onnavolgbaarheid in de moderne poëzie. Toch wordt, ook na de conceptuele poëzie, het woord van Robert Frost veel geciteerd, dat 'Poetry is what gets lost in translation'. Als 'waarheid' een kenmerk is van de gemeenplaats, dan is dit er een, ook al weten we dat zij niet opgaat voor die paar grapjes van

Wat was poëzie?

Schippers *cum suis* in de jaren zestig: met elk vertaald modern gedicht in handen kun je zien hoe het zijn specificiteit verloren heeft. 'Vertalingen lezen is als strelen met handschoenen aan', zei een andere dichter (ik weet niet meer wie): het kan opwindend zijn, maar je voelt vooral de binnenkant van de handschoenen. En ook kan men in beschouwingen over poëzie nog steeds die bekende uitspraak van Mallarmé als 'waar woord' geciteerd zien staan ('C'en'est point avec des idées qu'on fait des sonnets, Degas, c'est avec des mots'), ook al kan dat in het geval van dat ene sonnet van Lucebert niet volgehouden worden.

De romantiek heeft onder het gemorrel aan haar premissen nauwelijks geleden en haar gemeenplaatsen bleven overeind, ook al omdat bij veel van de aanvallen erop uitgegaan werd van alternatieven die eveneens in de romantiek wortelden. Anders gezegd: veel van wat in de twintigste-eeuwse poëzie als nieuw gold, was in feite even romantisch als de poëzie die werd afgewezen. Zo zijn in Nederland de Vijftigers door Redbad Fokkema terecht in de 'grote romantische traditie' geplaatst, maar gaven de vertegenwoordigers van deze beweging slechts sporadisch toe schatplichtig te zijn aan de romantici (Sybren Polet wijst hen in een interview aan als de grote voorgangers 'die de grondslagen van de moderne literatuur toen al theoretisch hebben geformuleerd'). Meestal stopten de Vijftigers hun romantische *angehaucht*-heid weg. Al te nadrukkelijk teruggrijpen op voorgangers zou, naast de gepredikte vernieuwing, de helderheid van het vooruitstrevend standpunt niet ten goede komen. Andere dichters hadden het daar minder moeilijk mee, zij schoven hun schatplichtigheid aan de romantiek juist naar voren. Met name in de jaren zeventig waart er een romantische geest rond in de Europese poëzie: 'Neue Subjectivität' in Duitsland, 'le romantisme Nouveau' in Frankrijk en in Nederland het optreden van Komrij als 'neo-romantische dichter'. In zijn bloemlezing *Romantiek in de hedendaagse Europese poëzie* uit 1983 signaleert Eugène van Itterbeek voor de jaren zeventig dan ook de internationaal gevoelde behoefte 'om zich in het spoor te plaatsen van de historische romantische beweging'.

Deze eindtwintigste-eeuwse neo-romantiek – feitelijk een nogal grote term, zeker in het geval van de Nederlandse versie, voor het verschijnsel dat ermee wordt aangeduid – is echter slechts een oppervlakkig teken van de hardnekkigheid van het romantische idee van wat poëzie is. Nadrukkelijker klinkt de erfenis van de romantiek door in het debat over poëzie. Oorspronkelijkheid en autonomie – het zijn van oorsprong romantische con-

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

cepten die in twee eeuwen cruciaal en duurzaam gebleken zijn. Steeds weer staat de oorspronkelijkheid van (nieuwe) poëzie ter discussie (is het vernieuwend? is hier een authentiek kunstenaar aan het woord, herkennen we een eigen toon?). Voortdurend benadrukken dichters dat zij aan niets anders dan de poëzie verantwoording verschuldigd zijn en dat zij zich niet gebonden voelen aan de wetten van markt en consumentensmaak (autonomie). Een bijzonder succesvol geval van *agenda-setting* dus, al met al: nog steeds moet elke zich manifesterende dichter zich verhouden tot de pijlers van een *idea of poetry* dat tweehonderd jaar geleden ontstond.

Ook buiten de literatuur (of preciezer: buiten de kring van actoren in het literaire veld) is de erfenis van de romantiek tot op de dag van vandaag zichtbaar, en wel op het niveau van de *idées reçues* over poëzie die leven bij het grote publiek. Buiten de kring van professionele lezers (dichters, critici, wetenschappers, redacteurs...) leeft de romantiek voort in rudimentaire ideeën over de dichter als orakel; over poëzie als genre voor een uitverkoren (of: zonderlinge) enkeling; over gedichten als resultaten van introspectie; over poëzie als moeilijke, ontoegankelijke, ondoordringbare, complexe, met een overdaad aan betekenis beladen, ‘hermetische’ taal; over dichten als therapie; over het poëziedebat als ‘dichtersstrijd’ – allemaal ideeën waarin we, in karikatuur of als *gesunkenes Kulturgut*, aspecten van de romantische mythologie van poëzie en dichterschap terugzien. De dichters bij wie het publiek deze romanticismen herkent (in Nederland bijvoorbeeld Jean Pierre Rawie), hebben over het algemeen geen noemenswaardige positie binnen het relatief autonome literaire veld, maar zij voldoen aan het romantisch gekleurde beeld dat er van dichters bestaat. Simulacra.

Hoe moeten we de stevige greep van de romantiek op de moderne en hedendaagse poëzie beoordelen? Wat te denken van een poëzie die zich afspeelt in een autonoom domein waarin eigen normen gelden; een poëzie die zo gespecialiseerd is dat zij zich vooral lijkt te richten op de dichters, de kenners en de andere *insiders*? De twee meest uitgesproken antwoorden op deze dubbele vraag luiden ongeveer aldus:

- Het ziet er niet best uit, want de poëzie is kennelijk absoluut niet met haar tijd meegegaan.
- Prachtig, want in de afgelopen twee eeuwen heeft het professioneel geworden genre zijn niche gevonden en inmiddels doet de poëzie precies wat er van haar verwacht wordt.

Wat was poëzie?

Poëtische zoekwoorden



Op 8 april 2001 gaf de redactie van *Meander* (een website met en over literatuur) in de wekelijkse nieuwsbrief een overzichtje van de zoekwoorden die tijdens de ruim 700 zoeksessies tot dan toe op de site waren ingetikt. Het lijstje van de 24 meest gezochte woorden – waaruit hier ‘van’, ‘het’ en ‘over’ zijn weggelaten, net zoals de namen van schrijvers (‘Kopland’, ‘Wigman’ en ‘Rawie’) – geeft volgens de redactie ‘een aardig beeld van welke begrippen er worden gekoppeld aan (vooral) poëzie’. De meest gezochte woorden wijzen er inderdaad op dat de bezoeker van de *Meander*-site voornamelijk op zoek is naar poëzie: ‘gedichten’ en ‘gedicht’ voeren de ranglijst aan, terwijl woorden als ‘roman’ of ‘verhaal’ in de top 24 niet voorkomen. Verder valt op dat er vooral naar poëzie wordt gezocht als zich een blijde of ceremoniële gelegenheid voordoet: ‘dood’, ‘afscheid’, ‘moeder’, ‘huwelijk’, ‘geboorte’, ‘50’... Het zijn met name abstracta die met poëzie in verband worden gebracht en begrippen die het cliché bevestigen dat poëzie een

zaak is van Grote Gevoelens (‘afscheid’, ‘liefde’, ‘vriendschap’). In het licht van dit romantische beeld van de poëzie zijn eigenlijk alleen de zoekwoorden ‘stad’ en ‘oorlog’ misschien opmerkelijk. Een aparte plaats neemt het 6 keer gezochte ‘analyse’ in. Kennelijk worden gedichten toch ook vaak in verband gebracht met de handelingen die ze moeten ontsluiten – poëzie is iets dat niet zomaar begrijpelijk is.

Om met het laatste antwoord te beginnen: er valt natuurlijk wat voor te zeggen. Groot zal het genre nooit worden, dus is het maar goed dat het zich in haar zuiverste vorm geëmancipeerd heeft van de wensen van ‘het grote publiek’. Dat publiek is doorgaans in andere dingen veel meer geïnteresseerd, en op momenten dat iemand bedenkt dat het leuk is om in een televisiequiz een dichter te laten opdraven, is er altijd wel een paljas voorhanden die aan het clichébeeld voldoet en die verder onschadelijk is. Laat de échte poëzie dus vooral die bijzondere vorm van literatuur blijven die door traditioneel literaire uitgeverhuizen zonder commerciële poespas smaakvol maar sober wordt uitgegeven op duur papier. Het genre dat door de toegeruste recensenten van de kwaliteitskranten wordt besproken in gedegen stukken zonder foto. Waarnaar op de markt een te verwaarlozen vraag is, maar dat kan rekenen op de belangstelling van een select publiek dat de voorgeschiedenis en context ervan kent. Op de waardering van vakjury’s, ook.

Groot liefhebber

In Gumbahs wereld moeten de lezers niets hebben van wat de dichters aan verzen produceren. Terwijl de dichters een karikatuur maken van de romantische opvatting dat het gedicht inzicht geeft in de allerindividueelste zielenroerselen, keren de lezers zich af van de consequentie daarvan: een poëzie waarin zich voortdurend de (weinig aantrekkelijke) persoon van de dichter opdringt.

Gumbahs dichters vertonen niet zelden trekken van een gekte die moeilijk te peilen is: gevaarlijk, ziek of gewoon een beetje raar? In zijn studie *European Romanticism* (1990) merkt Clarence McClanahan op dat in de romantische periode 'madness was associated with poetic frenzy and furor poeticus'. Wat destijds een bijzonder, nieuw dichterbeeld was in kringen van de avant-garde, drong later in een gebanaliseerde vorm door tot de populaire dichtersmythologie: de dichter, dat is iemand die ziek is. Paul van Ostaïjen, Lucebert, F. van Dixhoorn, Lucas Hüsgen... allemaal dichters die op grond van hun enigszins deviante taalgebruik een ziektebeeld kregen aangewezen. Het idee van 'poetic frenzy' is een mooi voorbeeld van *gesunkenes Kulturgut*.



De lezer zal merken dat het mij in sommige van de volgende hoofdstukken moeite kost weerstand te bieden aan de aantrekkelijkheden van dit isolationistische standpunt. Maar ik wil me er óók tegen verzetten. Want het principiële isolement van de poëzie is zelfgenoegzaam. Wie zich akkoord verklaart met antwoord 2, lijkt ervan uit te gaan dat de poëzie op het gedroomde eindpunt is aangekomen van een progressieve, emancipatorische ontwikkeling; dat we als poëzielezers gearriveerd zijn in een binnen het circuit als probleemloos en 'natuurlijk' ervaren, autonoom functionerende, 'affe' wereld. Maar dat is natuurlijk niet zo. Deze probleemloos lijkende wereld (of: dit 'veld') is een historische constructie die in de werkelijkheid van de afgelopen decennia onder druk is komen te staan. In andere hoofdstukken van dit boek voel ik mij daarom meer aangetrokken tot het eerste antwoord op de gestelde dubbele vraag: het ziet er niet best uit als we vasthouden aan het romantische cultuurideaal van de poëzie. Is de poëzie, met de professionalisering van de poetische taal binnen een autonoom systeem, geen doodlopende weg ingeslagen? Onderhoudt de taal van de poëzie wel voldoende contact met de vele andere talen die in onze linguïstisch pluralistische maatschappij gesproken worden?

Wat was poëzie?

De omstandigheden waaronder het moderne *idea of poetry* zich kon ontwikkelen, zijn in de afgelopen decennia drastisch gewijzigd. Hoe staat het bijvoorbeeld met de romantische begrippen ‘authenticiteit’ en ‘oorspronkelijkheid’? Vinden wij nog echt dat een zich manifesterende dichter moet claimen dat wat hij schrijft nieuw, oorspronkelijk en authentiek is, nu wij via de massamedia dagelijks kunnen merken dat aan de genoemde kwaliteiten de status wordt verleend van het elixer dat ons van alle schuld zuivert? Wie ‘echte mensen’ laat zien, maakt succesvolle televisieprogramma’s, want echte mensen zijn spontaan en niet berekenend, niet vals, niet calculerend et cetera. Ze zeggen gewoon wat ze denken... Er bestaat in onze door de media gedomineerde emo-maatschappij een enorme, romantische, waardering voor het (vermeend) spontane, het (vermeend) pure, het (vermeend) oorspronkelijke van wat er zoal aan ongepolijsts vanuit de onderbuik in een mens kan opborrelen en het is *not done* zulke volkse erupties te negeren of zelfs maar te relativiseren. Is dit nog een klimaat waarin dichters graag in de traditionele poëtische opposities van natuurlijk en artificieel, persoonlijk en onpersoonlijk, oprecht en vals blijven denken?

Hoe staat het met de in de moderne poëzie zo hoge status van de authenticiteit (wat ‘authentiek’ is, is ‘echt’, ‘oprecht’, ‘oorspronkelijk’, ‘onherhaalbaar’ enzovoort) bij dichters van vandaag? Deze kwestie, door Jos Joosten en mij elders het postmoderne ‘probleem van de authenticiteit’ genoemd, speelt in deel 2 van dit boek onder meer een rol in de hoofdstukken 3 (over Poëzie en performance) en 5 (over De amateurpoëzie).

En hoe staat het met de traditie van de breuk, nu de avant-garde al zo vaak is doodverklaard? De laatste beweging die zich in Nederland nadrukkelijk als ‘avant-garde’ positioneerde, was de ‘Maximale’ beweging eind jaren tachtig. Deze door de jonge Joost Zwagerman vaardig in het nieuws gehouden groep dichters had, zoals de criticus Wiel Kusters opmerkte, het schrijversprentenboek van Vijftig goed bestudeerd: zij wisten precies welke de uiterlijkheden waren die de jonge hemelbestormer in het inmiddels routinieuze spelletje van de luidruchtige generatiewisseling zich diende aan te meten (overigens werd dit door de kritiek ook onmiddellijk als echo van Vijftig herkend). Maar het succes van de mediastrategie van de Maximalen was van een andere aard dan het succes van hun voorgangers in de jaren vijftig, dat zij dachten te herhalen. Natuurlijk waren de ‘public relations’ van Lucebert *cum suis* dik in orde, maar dat neemt niet weg dat het de Vijftigers met hun afwijzing van een door de oorlog wereldvreemd geworden lyriek

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

bloedige ernst was en dat zij ook werkelijk toen shockerende dingen deden: Bertus Aafjes' verontwaardiging over Lucebert was volkomen oprecht. Literatuur was in de jaren vijftig nog een van de voornaamste podia voor het intellectuele debat, en dat is aan de inzet van de auteurs te merken. Rondom 1988, echter, wekt het optreden van de Maximalen toch vooral de indruk van een ritueel zonder werkelijke inzet. In een wereld waarin het intellectuele debat op oneindig veel meer podia wordt gevoerd dan in de jaren vijftig, kon wie, als Zwagerman en de zijnen, het literaire podium beklom, niet meer claimen dan dat het échte debat over cultuur en wereld uitgerekend dáár gevoerd diende te worden. Is er in diezelfde volle en heterogene cultuur nog wel een strijd om het centrum gaande? Dit soort kwesties – centrum en marge, revolutie en ritueel – speelt een rol in de hoofdstukken 8 (over de debatten in de poëzie sinds 1988) en 9 (over poëzie op internet).

Ook de premisse van de institutionele 'autonomie', lijkt, ook als we er 'relatieve' vóórzetten, aan heroverweging toe. Hoe autonoom willen we nog dat het literaire veld is, nu we een duizelingwekkend groot en divers poëzieaanbod hebben, waarmee de zelfbeslotenheid die de poëzie van de negentiende en twintigste eeuw kenmerkte een nostalgische illusie lijkt te zijn geworden? De stapel oorspronkelijke, Nederlandstalige poëziepublicaties in boekvorm (bundels, bloemlezingen, verzameledities) uit 1950 telt nog 58 boekjes, die uit 1995 maar liefst 473 – ik noem deze willekeurige jaartallen omdat 1950 toevallig het vroegste, en 1995 toevallig het laatste jaar is waarover ik precieze en compatibele gegevens heb. De toename van 815% tussen de stapels springt natuurlijk in het oog, maar het échte verschil is nog groter want achter die toch al indrukwekkende kwantiteit uit 1995 gaat een enorme schaduwpoëzie schuil. De poëzie is de afgelopen jaren buiten het boek getreden. Allereerst is er de huidige herleving van de orale traditie; de bloei van de poëzievoordracht in allerlei verschijningsvormen: nachten van de poëzie, meerdaagse poëziefestivals, dichters die optreden in openbare ruimten of treinen, *poetry slams*... En in de tweede plaats is er in de afgelopen vijftien jaar ook op internet een bloeiende poëziecultuur ontstaan: het moment is aanstaande, of misschien zelfs wel al bereikt, dat er daar méér nieuwe Nederlandstalige gedichten verschijnen dan in gedrukte tijdschriften en bundels.

De dichtbundel, hét medium voor poëzie sinds de romantiek, is gedurende de afgelopen twee eeuwen in een steeds pluriformere cultuur gaan functioneren waar de grenzen tussen de genres, kunstvormen en media minder strikt zijn. Terwijl de moderne poëzie, als onderdeel van een literaire cultuur

Wat was poëzie?

waarin de houding die de dichter innam ten opzichte van zijn voorgangers centraal stond, nogal in zichzelf gesloten was – canonieke teksten bevatten altijd referenties aan eerdere canonieke teksten; dichters die ertoe wilden doen, reflecteerden in hun werk expliciet of impliciet op het werk van andere dichters – daar is het intertekstuele universum achter de poëzie van vandaag veel groter. Toen de begintwintigste-eeuwse avant-gardisten in hun poëzie voorzichtig begonnen te refereren aan de vermaakscultuur van de grote stad, was dat nog een provocatie van de monoculturele poëtische orde. Inmiddels verwijzen dichters zonder dat iemand ervan opkijkt naar theater, film, pop- en cultmuziek, clips, dans, video-art, en ontlene zij bij het formuleren van hun poëtica ook beelden, metaforen en procédés aan deze kunstvormen. De grenzen van de poëzie vervagen, waardoor het idee van een autonome, lineaire ontwikkeling van het genre een illusie lijkt te worden – in hoofdstuk 9, over dichters op internet, ga ik op dit fenomeen nader in, en ook hoofdstuk 7 over leesbevordering speelt het een rol.

En dan is er het idee van de onverbreekelijke band tussen poëzie en nationaliteit, dat sinds de romantiek de literatuurgeschiedschrijving en ons denken over dichters bepaald heeft. Houdt onze literatuur op bij de lands- of taalgrenzen? Waarschijnlijk is dit steeds minder het geval. Voor de doorsnee Nederlandse lezer is het gemakkelijker om een roman van Virginia Woolf in het origineel te lezen dan een gedicht van Hadewych, zoals Joep Leerssen opmerkte. Daar komt nog bij dat het aanbod aan Nederlandse vertalingen van wereldliteratuur de laatste decennia enorm vergroot is: vertalingen van Woolf (bijvoorbeeld de *Rainbowpocket* met Jo Fiedeldij Dop's vertaling van *To the Lighthouse* of de betrekkelijk recente vertaling door Nini Brunt van Mrs Dalloway) staan in minstens zoveel Nederlandse boekenkasten als Imme Dros' ver- of hertaling van de *Visioenen* van Hadewych. De nationale begrenzing van het lezen of de literatuur is willekeurig geworden. Daar komt bij dat de enorme opbloei van de festivalcultuur in de poëzie van de laatste jaren in niet geringe mate heeft bijgedragen aan een internationalisering van de levende poëzie. Festivals van groot (Poetry International, Crossing Border) tot klein (Maastricht Poetry Nights) bieden programma's die ertoe bijdragen dat Nederlandse dichters onderdeel gaan uitmaken van internationale netwerken. Hoe staat het met de sinds de romantiek zo hechte band tussen poëzie en nationale identiteit? In hoofdstuk 6, dat ingaat op het instituut Dichter des Vaderlands, ga ik op deze kwestie in.

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

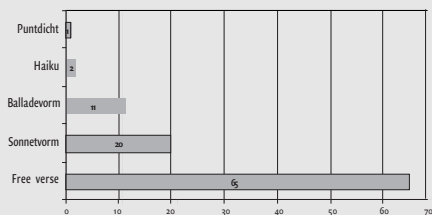
In het begin van dit hoofdstuk constateerde ik dat de ‘moderne letterkunde’ geacht wordt de periode van ongeveer 1800 tot heden te omvatten. Zo is dat, althans aan de Nederlandse universiteiten, ergens in de jaren zestig vastgesteld. Maar we zijn inmiddels een halve eeuw verder en met de kwalificatie ‘modern’ suggereren we dat we het ook hebben over de literatuur van vandaag. En daar wringt iets, want is de ‘moderne’ literatuur niet inmiddels historisch geworden? Het is fascinerend om te zien hoe het zo stabiel lijkende idee van wat literatuur was of behoorde te zijn aan het eind van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw wankelt, en hoe dat bij dichters en andere actoren in het veld tot grote onzekerheid (en soms zelf uitgesproken nervositeit) leidt. In de hoofdstukken van deel II van dit boek bespreek ik telkens een aspect van de hedendaagse poëziecultuur dat, in het licht van de hardnekkigheid van het cultuurideaal van de moderne poëzie sinds de romantiek, vragen oproept over de aard, de status en de functie van poëzie.

De hypothese die aan het vervolg ten grondslag ligt, is deze. Romantiek en modernisme voorzagen in een leidende gedachte over wat poëzie is en doet. In ons postmoderne culturele klimaat, echter, is dit nog maar een van de vele gedachten, waardoor de poëzie zoals die binnen het relatief autonome literaire domein geproduceerd wordt haar vanzelfsprekende status aan het kwijtraken is.

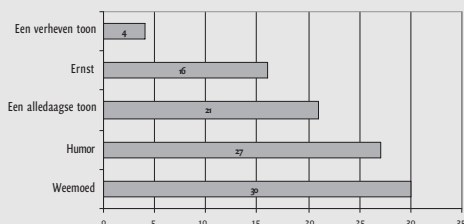
De poëtische taal, die zich in de moderne poëzietraditie autonoom ontwikkelde, is nog maar een van de vele talen in de pluriforme cultuur van vandaag. Er is geen gemeenschappelijk cultureel idioom meer dat door de taalprofessionals die dichters zijn gemonopoliseerd kan worden. Natuurlijk, er is nog steeds een canon, en die canon is nog steeds een afspiegeling in schrijversnamen of boektitels van de literaire voorkeuren van een bepaald moment, op een bepaalde plaats, binnen bepaalde kring. Maar het belang van die laatste bepaling, ‘in bepaalde kring’, is in de tweede helft van de twintigste eeuw steeds groter geworden. Die specifieke kring van literaire specialisten en professionals, die met bijzondere autoriteit de canon kon bepalen (de canon waarvan de moderne literatuurgeschiedenis en het onderwijs een afspiegeling geeft), is haar geprivilegieerde positie kwijt. Deze veranderingen moeten worden doorgedacht op hun gevolgen voor de literatuur (zowel binnen als buiten de traditionele literaire kringen), en voor de geschiedschrijving ervan.

Over de verwachtingen van poëzie

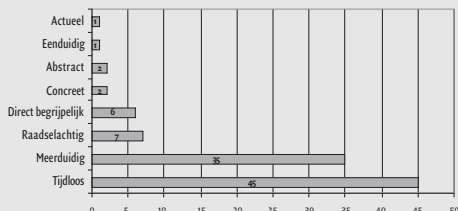
In welke dichtvorm is het Ideale Gedicht geschreven?



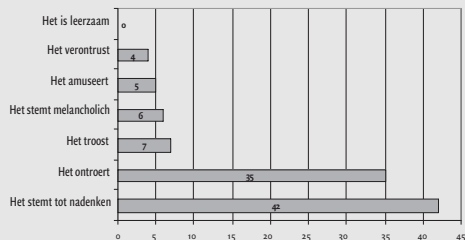
Wat bevat het Ideale Gedicht in elk geval?



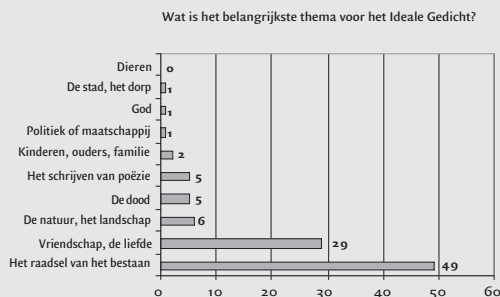
Hoe komt het Ideale Gedicht over?



Wat doet het Ideale Gedicht vooral?



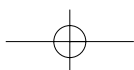
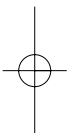
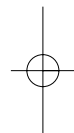
Dankzij de redacties van *NRC Handelsblad*, de *VPRO-gids* en *Poetry International* weten we sinds een paar jaar bij benadering hoe 'het meest ideale gedicht van het Nederlandse volk' eruit ziet. Eind 2000 organiseerden zij een publieksenquête waarin de vraag naar de eigenschappen van het Ideale Gedicht centraal stond. Ruim 3200 respondenten beantwoordden meerkeuzevragen als 'Wat is het belangrijkste thema van het Ideale Gedicht?' of 'Heeft het Ideale Gedicht een strak metrum?' Ook werd bijvoorbeeld gevraagd naar het seizoen waarin het Ideale Gedicht het best kon spelen en in welke persoon het geschreven zou moeten zijn. Enkele van de vragen zijn, met de antwoorden, hierbij afgedrukt. *NRC Handelsblad* vat de uitslag als volgt samen: het Ideale Gedicht 'moet gaan over het raadsel van het bestaan, het moet tot nadenken stemmen, weemoed en humor strekken tot aanbeveling, liefst niet op rijm of streng metrisch'. Met deze compositieschets van het soort gedicht dat Nederlanders het liefst lezen, werden 11 dichters aan het werk gezet die de opdracht het Ideale Gedicht te schrijven niet alle elf even serieus namen. Zo begon Ilja Leonard Pfeijffer zijn Ideale Gedicht als volgt: 'in een niet nader aangeduid seizoen/schreef ik in de ik-vorm een tijdloos/en meerduidig gedicht over het raadsel/van het bestaan dat met weemoed en humor/tot nadenken stemde en ontroerde'. Pfeijffers spotlust is alleszins begrijpelijk. Een vraag als 'In welk seizoen is het Ideale Gedicht geschreven' is ronduit lachwekkend (zeker als tussen de antwoordmogelijkheden een optie ontbreekt als 'dat kan me niet schelen, als het maar speelt in de herfst/winter/lente/zomer'. Toch kan er aan de grafiekjes wel iets afgelezen worden. Zo is bijvoorbeeld heel goed te zien dat voorgeschreven versvormen op het moment ongenueanceerd onmodieus zijn. Regels en geboden worden als onwenselijk ervaren. Ook



houden lezers niet van leerdichten en van een verheven toon. En bij de vraag 'Wat is in het Ideale Gedicht ten strengste verboden' duidt de hoge uitslag voor het antwoord 'niets' (49%) erop dat het geen elitestandpunt meer is dat in poëzie alles moet kunnen – terwijl dit nog in de jaren vijftig en zestig een heikel strijdpunt was voor de dichters van de avant-garde. De huidige poëzielezer houdt niet van beperkingen. Het (opvallende) feit dat 29% absoluut geen scheldwoorden en 'viespeukerij' wenst aan te treffen in het Ideale Gedicht spreekt dat niet tegen. Wie te kennen geeft het ideale gedicht van vloeken en onreinheden verschoond te willen zien blijven, roept daarmee immers nog geen banvloek uit die de hele poëzie geldt. Enkele andere opvallende uitkomsten: 'tijdloos' en 'meerduidig' zijn met afstand de meest genoemde kenmerken van het ideale gedicht; 'het raadsel van het bestaan' is verreweg het populairste thema en 'amusement' wordt van een gedicht niet verwacht – lezers verwachten veeleer aan het denken te worden gezet.

De poëzie zoals ze is

DEEL II



Hoofdstuk 3

Poëzie en performance*Waarom het (nog) misgaat tussen podiumpoëzie en poëziekritiek**To think of oral cultures in terms of their relationship to script is the equivalent of working out the biology of a horse in terms of what goes on in an automobile factory*

Walter J. Ong

Er is in Nederland een bloeiende cultuur van poëziefestivals: Poetry International in Rotterdam, de Utrechtse Nacht van de Poëzie, de Dag van de Poëzie in Landgraaf – elke maand kan er wel ergens een groots opgezette poëziemanifestatie worden bezocht. Dit verschijnsel, waartoe in Nederland in 1966 de aanzet werd gegeven met de door Simon Vinkenoog geïnitieerde manifestatie Poëzie in Carré, is onderdeel van een ware hausse van podiumpoëzie. Het is er de chique variant van. Het gaat om keurige manifestaties waarbij de optredens van gerenommeerde dichters onbetwist de hoogtepunten zijn van het programma. Zij dragen het evenement dat, als er maar genoeg ‘grote namen’ op het affiche staan, vanzelf een instituut wordt.

De Nacht van de Poëzie is daarvan het beste voorbeeld. ‘Een monument’, meent Tom Lanoye zelfs, ‘en ik zeg dat zonder enige ironie’. Koen Vergeer, die een boekje schreef over de twintigjarige geschiedenis van dit evenement, karakteriseert de Nacht van de Poëzie als een ritueel spektakel in gewijde sfeer. Dit sacrale karakter wordt in de hand gewerkt door de berucht hoge gemiddelde leeftijd van de voordragende dichters (op het moment dat ik dit schrijf, was bij de laatste twee edities de gemiddelde leeftijd 57 en 53). Met de links-politieke en emancipatoire doelstellingen van de destijds door Vinkenoog zo bewonderde Amerikaanse *beatgeneration*, die eind jaren vijftig de eeuwenoude orale traditie in de poëzie nieuw leven inblies door de poëzie naar het podium te brengen, heeft deze chique variant van de hedendaagse podiumcultuur niet zoveel meer uit te staan. Vredenburg zit ieder jaar afgeladen vol met 3000 bezoekers – een *mainstream*-evenement *if ever there was one* in de poëzie.

Een gevolg van het succes van manifestaties als de Nacht van de Poëzie is dat veel dichters zich gedurende de laatste jaren bewust zijn geworden van het belang van een goede voordracht. Er waren altijd al fenomenale voorlezers (de Nacht-optredens van Lucebert en Faverey zijn legenda-

Literaire manifestaties

In 2004 deed het adviesbureau Eugenius in opdracht van de Raad voor de Cultuur een inventariserend onderzoek naar literaire manifestaties in Nederland. De Raad wilde zo precies mogelijk weten wat er in Nederland allemaal georganiseerd wordt aan schrijvers- en dichtersavonden, voorleessessies en andere literaire ‘manifestaties van enige omvang, met een zekere continuïteit’ (ik citeer het onderzoeksverslag *Literaire manifestaties. Verslag van een zoektocht*, Den Haag, Eugenius, maart 2004). ‘Enige omvang’ betekent: er treden ten minste drie auteurs op ‘die publiceren bij een erkende uitgever of in een algemeen erkend literair tijdschrift’ en de publieksomvang is ten minste 80 mensen. In totaal werden er 186 manifestaties geteld. Daar zitten de bekende festivals tussen, doorgaans gesitueerd in de grote steden (Poetry International in Rotterdam, de Nacht van de Poëzie in Utrecht, Winternachten en Dichter aan huis in Den Haag). Maar er zijn ook een heleboel minder bekende, lokale initiatieven die al jaren redelijk succesvol zijn. Zo zijn er De nacht van de taal (Vught), Zo gedacht zo gedicht (Alkmaar), Dichter bij dichter (Leeuwarden), Dat bekt lekker (Den Bosch), het Asser boekenbal en Winter aan Zee (Terschelling). De productie van papieren literatuur mag een bijna volledig Amsterdamse aangelegenheid zijn (nagenoeg alle literaire uitgevers van betekenis zijn in de hoofdstad gevestigd), voor de niet-papieren literaire producties gelden zeker andere wetten. Hieronder staan twee lijstjes. De top van het lijstje van steden met de meeste literaire manifestaties (links) ziet er nog vertrouwd randstedelijk uit: Amsterdam, Rotterdam en Den Haag – de drie grootste steden van het land. Maar het lijstje rechts, waarin aangegeven is op de hoeveel inwoners er een literaire manifestatie georganiseerd wordt, geeft een ander beeld: Steenwijk en Alkmaar voeren de lijst aan (één literaire manifestatie per 13.000 inwoners, op de voet gevolgd door Geleen (één manifestatie per 15.000 inwoners). Steden en dorpen met slechts één literaire manifestatie zijn hier buiten beschouwing gelaten.

Aantal manifestaties per stad

- 1 Amsterdam (22)
- 2 Rotterdam (20)
- 3 Den Haag (14)
- 4 Alkmaar (7)
- 5 Delft (6)
- 6 Groningen (5)
- 7 Tilburg, Leeuwarden, Den Bosch, Deventer, Eindhoven, Enschede, Utrecht (4)
- 15 Zwolle, Steenwijk, Haarlem, Breda, Apeldoorn, Almere (3)
- 20 Zoetermeer, Geleen, Assen, Amersfoort, Arnhem, Nijmegen, Gouda, Maastricht, Vlissingen (2)

Aantal manifestaties gerelateerd aan inwonertal

- 1 Steenwijk, Alkmaar (13.000)
- 3 Geleen (15.000)
- 4 Delft (16.000)
- 5 Den Bosch, Deventer (19.000)
- 7 Leeuwarden, Vlissingen (22.000)
- 9 Assen, Rotterdam (28.000)
- 11 Den Haag (31.000)
- 12 Amsterdam, Zwolle, Groningen (33.000)
- 15 Almere, Enschede, Gouda (37.000)
- 18 Tilburg (46.000)
- 19 Haarlem, Apeldoorn, Breda, Eindhoven, Zoetermeer (49.000)
- 24 Amersfoort, Utrecht, Maastricht (58.000)
- 26 Arnhem (69.000)
- 28 Nijmegen (75.000)

risch), maar ook dichters zonder evident declamatorisch natuurtalent hebben zich inmiddels toegelegd op verbetering van hun voordracht. Daarbij permitteren zij zich meer en meer pathos: dichters maken iets bijzonders van hun voorleesbeurt – Lucas Hüsken met zijn zangerige toon,

Dichters op het podium

Open podium

Het aantal kleinschalige manifestaties waarop poëzie kan worden voorgedragen is groot. Een greep uit de annonces die op internet circuleerden op het moment dat ik de laatste hand legde aan dit hoofdstuk (maart 2005):

- Café Festina Lente Amsterdam. **Poëzieslag Festina Lente**. De oudste Poetry Slam van Nederland, met illustere winnaars als Sven Ariaans, Erik-Jan Harmens en Tjitske Jansen. Elke eerste dinsdagavond van de maand. Aanmelden? Bel Felix: 020-xxxxxxx.
- Café Entree Brasserie Nieuwegein. **Cafestival**. Elke eerste woensdag van de maand een literaire variatieweek onder de bezielde leiding van Jascha van Roij.
- Café Helmers Amsterdam. **Dichters in Helmers**. Optredens en beoordeling van nieuw dichttalent. Elke eerste zondag van de maand.
- Café Averechts Utrecht. **Poëzie entiteit BLAUW**. Literaire themamiddag, met deze keer: Vlinders en Vliegtuigen! Optredens van: Sylvia Hubers, Florence Tonk, Benne van der Velde e.a.
- Café Eijlders Amsterdam. **Dichtmiddag in Eijlders**. Poëzie en literatuur in het beroemde café waar Remco Campert en Rudy Kousbroek in 1950 het tijdschrift *Braak* voor experimentele poëzie op poten zetten.
- Utrecht, café van de Stadsschouwburg. **Poëziecircus ZinderZlam!** Poetry Slam met voor de winnaar € 100,-, zijn/haar gedicht op muziek en een plaats in de grote finale in mei. Aanmelden? Mail naar: info@poeziecircus.nl
- De Kerk Ruigoord. **Het woord in Ruigoord!** De Dichters uit Epibreren. Met o.m. Jan Klug, Tjitske Hofman en Bart FM Droog.
- USVA Groningen. De Schrijversschool presenteert: **Poëet & Date-show**, met o.a. Meindert Talma, Jan Klug, dj Kesanova en Bart FM Droog.
- Chiellerie HangPlek voor Kunstenaars Amsterdam. **Bundelpresentatie met optredens**. Presentatie van *Bronwater* van Diana Ozon met optredens van o.a. Simon Vinkenoo, Anne van Amstel, Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet, de Dichters uit Epibreren en Diana Ozon.
- Bibliotheek Nieuwegein. **Open podium** in het kader van Internationale Vrouwendag voor dichters uit het hele land.
- Café de Tagrijn Hilversum. **Cafestival**: elke tweede woensdag van de maand een literaire variatieweek onder de bezielde leiding van Jascha van Roij.
- Café Royal Delft. **Jambe**. Elke derde zondag van de maand literair café met Stichting Jambe. Met o.a.: Tsead Bruinja, Hein Jaap Hilarides, Albertina Soepboer en Cornelis van der Wal.

De podiumpoëzie floreert vooral in cafés. Zij is laagdrempelig: de evenementen hebben vaak een open-podiumkarakter. Er treden vooral jonge dichters op.

H.H. ter Balkt met zijn diepe stem en weergaloze dictie, Willem Jan Otten en Nachoem Wijnberg met hun uit het hoofd opgezegde gedichten, Ilja Leonard Pfeijffer met zijn lucebertiaanse timing, Rob Schouten met zijn cabaretseke terzijdes... Zelfs de toch als notoir hermetisch te boek staande F. van Dixhoorn heeft publiek succes met zijn poëzie – als ze maar voorgedragen wordt. Er verschijnen cd's met door de dichter zelf voorgelezen gedichten en uitgevers plaatsten geluids- en beeldbestanden van voordragende fonds dichters op hun websites. Veel dichters hebben bovendien een aardige bij- of zelfs hoofdverdienste aan de huidige festivalcultuur: de poëtische infrastructuur is de laatste jaren door de bloei van de festivals ingrijpend veranderd.

Maar de podiumpoëzie heeft meerdere gezichten en het verschijnsel dat dichters zich niet meer tot het papier van de bundel of het gedrukte tijdschrift beperken, kent ook een hippe variant. Op wat minder grote schaal dan de sacrale festivals uit de eerste categorie worden door het hele land honderden poëzie-avonden, literaire cafés en *poetry slams* georganiseerd: wie dat wil, kan bijna dagelijks dichtende *performers* tegen het lijf lopen. In de gevestigde literaire tijdschriften zijn de meeste van hen niet te vinden, maar op internet kunnen de sites bezocht worden van een hele generatie dichters voor wie het podium minstens zo belangrijk lijkt als het papier, getuige de vele optredens waarvan ze melding maken, ook als zij niet of alleen in eigen beheer gepubliceerd hebben. Zij melden zich op open podia of doen mee aan laagdrempelige dichtwedstrijden met regionale voorrondes. En het zijn er veel: Jules Deelder, een van de peetvaders van de podiumpoëzie in Nederland, zei in een interview dat hij een bestand heeft gezien van zo'n vijfduizend Nederlandse performing poets. 'Hé, moet je nagaan. Die treden ook allemaal op. Hoe dat school heeft gemaakt! Maar dat voltrekt zich buiten het gezichtsveld van de officiële kritiek'.

In de drukke bedrijvigheid van dit circuit verdwijnen nieuwe namen vaak even snel als ze zijn opgedoken, maar tot de blijvertjes behoren Tjitske Jansen, Sven Ariaans, Erik Jan Harmens, Petra Else Jekel, en wellicht ook Lucas Laherto Hirsch en Sieger M. Geertsema. Toch nog jonge dichters als Ingmar Heytze, Ronald Ohlsen, Diana Ozon, Ruben van Gogh, Bart FM Droog, Olaf Zwetsloot en Sylvia Hubers zijn in deze wereld van korte carrières alweer oudgedienden. Hagar Peeters en Tsead Bruinja zijn het circuit ontgroeid en ook Serge van Duijnhoven, de eerste (en meest bevoegde) dichter die in Nederland de mogelijkheden van dit soort podiumpoëzie zag en onder de aandacht bracht, lijkt zich er inmiddels uit teruggetrokken te hebben.

Hoewel de term bij veel van de *performers* gevoelig ligt, wordt in de kritiek veelvuldig aan hen gerefereerd als aan 'de podiumdichters'. Die kwalificatie is uiteraard aanvechtbaar, vooral omdat zij de associatie opwekt met een groep of generatie. Hoewel er gelegenheden waren waarop voordragende dichters voeding gaven aan de groeps- of generatiegedachte (zo karakteriseerde Heytze 'de dichters van mijn generatie' met de uitspraak 'wij staan al tien jaar heel intensief op het podium'), waren er evenveel gelegenheden waarbij men zich er juist tegen verzette. Wat vastgesteld kan worden, is dat voor al deze afzonderlijke dichters geldt dat een substantieel deel van hun dichterlijke bezigheden met optredens te maken heeft:

Dichters op het podium

Funest?

Vanaf het moment waarop zich in Nederland de eerste vormen van de huidige podiumcultuur in de poëzie begonnen te tonen, was er conservatieve, cultuorpessimistische weerstand tegen het fenomeen en zijn democratiserende effecten. Zo sprak Paul Rodenko al in 1969 reserves uit bij de door Simon Vinkenoog georganiseerde manifestatie Poëzie in Carré. Rodenko toont zich uiterst sceptisch jegens 'de tegenwoordig in de mode zijnde massale poëziedemonstraties', waarin een dichter als Johnny the Selfkicker ertoe neigt 'het spelelement [in de poëzie] te misbruiken om de lachers op zijn hand te krijgen', met alle 'funeste' gevolgen van dien: het gaat om een tendens, zegt Rodenko, die 'mede het "klimaat" van de poëzie van nu bepaalt; krantenkoppen in de trant van "Humor verkrijgt weer burgerrecht in de poëzie" vormen duidelijke aanwijzingen'.

niet alleen (of misschien wel juist niet) tijdens de Nacht van de Poëzie, Poetry International of andere geconsacreerde manifestaties, maar gedurende het hele jaar en op allerlei podia. Voor velen van hen is het feit dat ze optreden zelfs identiteitsbepalend, simpelweg omdat zij niet publiceren in de (gesubsidieerde) tijdschriften en bij de (hooglitteraire) uitgeverijen die in het veld van oudsher serieus genomen worden (of, vanuit het perspectief van niet alleen deze dichters: werden).

De podiumpoëzie heeft dus een underground-karakter en sommige performers buiten dat slim uit. Terugkijkend op zijn periode als voorvechter van de podiumpoëzie beklaagt bijvoorbeeld Van Duijnhoven zich erover dat hij en zijn collega Zwetsloot nooit in het 'officiële circuit' van bijvoorbeeld De Nacht van de Poëzie terechtkwamen: 'wij ondervonden aan den lijve het verschil tussen de elitaire kathedervoordrachten en de poppodia', schrijft hij. 'We merkten dat we met onze optredens steeds in een ander circuit terecht kwamen'. Hij spreekt in dit verband over 'de dorre vlakke tussen massa- en elitecultuur' die maar eens bevrucht moet worden: 'de Nacht van de Poëzie blijft wat dat aangaat veel te statisch'. Zulke 'hoogmissen van de poëzie', zoals Van Duijnhoven de chique festivals betitelde, dat is folklore.

Het statusverschil tussen het 'officiële circuit' en de 'poppodia' is evident. In zijn studie *Poetry and Community* (1990) wijst Balz Engler erop dat onze moderne cultuur sterk op het geschreven woord georiënteerd is en dat aan de orale traditie daardoor vaak onbewust en vanzelfsprekend een lage status wordt toegekend:

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Literacy and culture are so closely associated in our minds that we tend to characterize other cultures by the absence of writing in them, as ‘illiterate’ or, in a word that is often virtually synonymous, as ‘primitive’; because we place such a high premium on literacy, the terms ‘illiterate’ and ‘primitive’ will often be used in a derogatory sense.

Waar (geschreven) literatuur steeds geassocieerd werd met de ‘urban centers with their so-called “high culture”’, schrijft Engler, daar raakte orale literatuur in de beeldvorming verbonden met minder gemoderniseerde gemeenschappen ver daarvandaan (in de Angelsaksische wereld bijvoorbeeld met Ierland en Wales). De orale cultuur overleefde onder minderheden, zoals de cultuur van zwart Amerika, vertegenwoordigd door jazz, blues, gospel en rap – *underground* of populaire cultuur.

Als vertegenwoordigers van de ‘ongeletterde’ en ‘primitieve’ orale cultuur verkeren enthousiast voordragende dichters dus, ten opzichte van hun *highbrow* collega’s uit het papieren circuit, in een achterstandspositie. Wanneer zij zich uitlaten over hun bijdrage aan de literatuur of aan het literaire klimaat is de toon dan ook vaak emancipatorisch. Vooral bij Van Duijnhoven was dat een aantal jaar geleden sterk het geval. ‘In de poëzie [is] sprake van een ware klassenmaatschappij’, constateert hij in 1999 in een uitgebreide apologie van de podiumpoëzie, ‘Het offensief der zinnen’; ‘een scheiding tussen “elite” en “volk”, tussen officiële literatuur en de orale traditie’. En als tegenwicht voor de ‘elitaire aderverkalking’ die hij constateert, pleit hij voor emancipatie van de ‘volkse’ tak, de orale traditie.

In dit opzicht heeft Van Duijnhoven zich meermaals verwant en solidair getoond met de rappers. Rap is van oudsher verbonden met het getto, en in een *Volkskrant*-interview met enkele Rotterdamse rapdichters uit 1999 blijkt dat binnen hun *scene* een duidelijk waarneembare trots bestaat op dat woord. Reggy King van raplabel Wow Pow Music wijst de interviewer er enthousiast op dat *Panorama* de Rotterdamse buurt waarin zijn studio gelegen is uitgeroepen heeft tot ‘eerste getto van Nederland’. ‘Iedereen gaat van hier weg. Vanwege de drugs, de criminaliteit. Maar er is ook talent. Heel veel talent’. Eenzelfde verwachtingsvolle opwinding over wat er, náást het officiële circuit, allemaal begint te bloeien klinkt door op de achterflap van de bloemlezing *Double Talk*. Rap en poëzie uit 1997: ‘Terwijl de cultuurpessimisten zich bekreunen over het gebrek aan interesse van jongeren voor de *haute littérature* bestaat er een groot en zeer populair clubcircuit waar de poëzie leeft, danst, gromt en juicht als nooit tevoren’.

Is voordracht authentiek?

Een van de dingen die door regelmatig voordragende dichters als bijzonderheid van hun stiel naar voren wordt geschoven, is dat poëzie er authentieker op wordt wanneer ze wordt voorgedragen. Men wijst bijvoorbeeld op de uniciteit, de eenmaligheid, de onherhaalbaarheid van het dichtersoptreden. In een artikel in *Metropolis M* plaatst Domeniek Ruyters kanttekeningen bij de authenticiteitsclaim van de performance. In het voetspoor van de Amerikaanse filosoof Judith Butler wijst hij het privilege van performances op de unieke ervaring resoluut van de hand omdat hij meent dat een performance, net als alle andere menselijke uitingen, een 'citaat' is en als zodanig product van een culturele omgeving waar het volledig van afhankelijk is en voortdurend aan refereert. 'Dat idee van hier en nu, met alle suggestie van authenticiteit en originaliteit, zeg maar het speciale lijntje met het leven zelf, bestaat niet', schrijft hij. 'Performances zijn net als elke andere menselijke uiting en vorm van kunst representatief en dus indirect, cerebraal, afstandelijk en reflectief'. Inderdaad kan in dit verband verwezen worden naar allerlei voorbeelden van performancekunst uit de jaren zestig en zeventig die ineens tot het 'repertoire' van de betreffende kunstenaar gingen behoren en niet eenmalig bleken te zijn opgevoerd, precies zoals het ooit zozeer door de performancekunst gehate repertoiretooneel. En veel voordragende dichters van nu reizen het land rond met een al evenzeer herhaalbare act – op de set van vandaag kan morgen worden gevarieerd, maar het hoeft niet.

Ook bij de dicht tegen raptraditie en straatpoëzie aanschurkende dichters uit het hippe podiumcircuit van vandaag valt een dergelijke emancipatorische trots te signaleren. Zo wijst men erop dat de bezoekers van poëzieperformances jong zijn en zoekt men aansluiting bij de (muzikale en elektronische) cultuurvormen die dat jonge, nieuwe publiek aanspreken. Al dan niet in samenwerking met muzikanten, dj's of rappers zoeken veel voordragende dichters het experiment met pompende beats. Tjitse Hofman en Jan Klug onderzoeken de raakvlakken van poëzie en zang. Datzelfde geldt voor een aantal van de dichters die meewerkten aan de in 2004 verschenen cd *Zingo!* (een uitgave van De Wintertuin, het literatuurfestival uit Arnhem en Nijmegen dat zich al jaren serieus oriënteert op vernieuwingen in de jongste literatuur), waarop voordragende dichters met muzikanten samenwerken. Vaak is de muziek slechts omlijsting voor (het ritme van) de poëzie, maar soms (zoals bij Erik Jan Harmens en Tsead Bruinja) wordt er ook geprobeerd in de combinatie van muziek en gesproken woord iets extra's te laten ontstaan. Eerder deden dichterscollectieven als De Sprooksprekers en Dichters Dansen Niet al serieuze pogingen daartoe.

Voor experimenten op dit terrein is ook een uitgelezen podium: het festival Crossing Border probeert al meer dan tien jaar de grenzen tussen literatuur en podiumkunsten te doorbreken. Een uiterst interessante onder-

neming, vooral omdat men erin lijkt te slagen experimenteerlust met publieksgerichtheid te koppelen. Het experiment in de papieren literatuur geldt al twee eeuwen lang als elitair: het laat doorsnee lezers meestal koud. Het experiment op de poëziepodia wil er nu eens een keer wél in slagen een publiek voor zichzelf te winnen dat niet tot de literaire incrowd behoort.

In 1999 verscheen bij de Utrechtse uitgeverij Kwadraat (dus buiten het eerste circuit) een bloemlezing uit het werk van 'de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw', de generatie die volgens Heytze 'al tien jaar heel intensief op het podium' staat. De verschijning van het boekje, *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*, genereerde nogal wat literair-journalistieke publiciteit. Zo stuurde Vrij Nederland Annemiek Neefjes naar de presentatie. Daar vroeg ze samensteller Ruben van Gogh naar de totstandkoming van de bloemlezing. 'Bij poëzie-optredens in het land kwam ik regelmatig dezelfde dichters tegen', antwoordde hij, en 'in wat zij schreven herkende ik mijn eigen werk'. Afgaand op wat Neefjes optekent uit de mond van de aanwezige gebloemleesde dichters, is hun gedeelde voorkeur voor onmiddellijk aansprekende poëzie de belangrijkste overeenkomst die Van Gogh op en rond de poëziepodia heeft kunnen waarnemen. 'Poëzie moet in één keer naar binnen gaan', zegt een van hen. 'Wij schrijven niet voor een incrowd', valt een ander haar bij. En Neefjes voegt eraan toe: 'Ze kijken een beetje vies bij namen als H.C. ten Berge of Hans Faverey. Te hermetisch, te in zichzelf gekeerd, vinden ze'.

Ook Van Goghs inleiding op *Sprong naar de sterren* verraadt afkeer van moeilijkdounerij, niet alleen van die 'de hermetische dichters', maar ook van die lezers uit het elitaire literaire circuit. Zo schampert Van Gogh dat de 'traditionele poëziebehandelaar' Piet Gerbrandy, recensent van de Volkskrant, bij het lezen van een gedicht 'waar mogelijk, meteen verbanden [legt] met Griekse mythologieën, Romeinse heersers en bijbelpassages'. Gerbrandy staat 'voor hermetische, academische poëzie' en hij verlangt van gedichten 'een zeggingskracht die zich pas na drie keer lezen laat aanvoelen'. Directe toegankelijkheid, dat is wat Van Gogh daartegenover plaatst – het is het aambeeld waar meer voorvechters van podiumpoëzie op hameren, veelal vanuit een grote afkeer van de 'moeilijke' poëzie uit 'het sacrale wereldje' (Van Duijnhoven) van de papieren poëzie. Hoewel als gezegd ook 'moeilijkere' dichters succes hebben met hun voordracht, is het streven naar toegankelijkheid deels ingegeven door de overweging

Voor het podium schrijven?

Dichters, zo blijkt uit de in de tekst genoemde enquête van Karin Vogelaar, houden er bij het kiezen van voor te dragen gedichten rekening mee dat deze niet 'te moeilijk' zijn. Dat is nog wat anders dan dat dichters hun gedichten ook met het oog op de voordracht ervan zouden schrijven. Het is opmerkelijk hoe fel veelvuldig voordragende dichters zich verzetten tegen het hen kennelijk onwelgevallige idee dat poëzie doelbewust als voordrachtspoëzie gemaakt wordt. 'Nog even voor alle duidelijkheid', schrijft bijvoorbeeld Ruben van Gogh in een essay voor het tijdschrift *Passionate*: 'in Nederland opereren er, voorzover bekend, tot op heden geen dichters die specifiek gedichten voor het podium schrijven'.

dat het luisterend publiek van de *performance* het in de onmiddellijkheid van de voordracht moet kunnen begrijpen. In 2001 hield de Utrechtse studente Karin Vogelaar een enquête onder twintig veelvuldig optredende dichters. Op de vraag naar de argumenten voor de keuze van voor te dragen gedichten werden veel verschillende antwoorden gegeven, maar één argument werd door de helft van de dichters opgevoerd: een gedicht mag niet te moeilijk zijn, anders komt het niet goed over. Op de achterflap van *Sprong naar de sterren* staat het nog eens kernachtig. Daar wordt het kenmerkend voor de gebloeemleesde poëzie genoemd dat er 'niks cryptisch, niks hermetisch' aan is: deze dichters schrijven gewoon 'heldere en toegankelijke gedichten'.

Daar komt dus nog bij dat podiumdichters niet voor een *incrowd* willen schrijven: 'we voelen ten opzichte van het publiek een grote verantwoordelijkheid', zegt Ronald Ohlsen, een uitspraak waarbij 'het publiek' begrepen moet worden in de zin van de eerste omschrijving die Van Dale van het substantief geeft: 'de mensen, het volk als geheel'. De emancipatorische inzet van voordragende dichters is serieus en heeft serieuze consequenties. Een ander gebruik van het medium poëzie impliceert ook veranderingen in de aard van dat medium en veranderingen in de boodschap die met behulp van dat medium wordt overgedragen. De Amerikaanse dichter Donald Hall observeert halverwege de jaren tachtig al dat het voorleescircuit – dat in de Verenigde Staten eerder aan belang en omvang won dan in het Nederlandse taalgebied – ertoe bijdraagt dat er meer en meer 'simplistic poems' geschreven worden. Ook ziet hij een 'preponderance of humor or attempted humor'. En: 'light-verse surrealism is a prevailing mode – silliness, goofiness'. Deze tendens naar eenvoud, het cabaretseke en het kolderieke is in de Nederlandse poëzie eveneens waar te nemen, ook in

Groepsfoto

Bij Rob van Erkelens' recensie van *Sprong naar de sterren* drukte *De groene Amsterdammer* deze foto van Hans van den Boogaard af, gemaakt tijdens de presentatie van de bloemlezing in het Amsterdamse poëziehuis Perdu. Van Gogh, de samensteller van de bloemlezing (staand links), houdt zijn bovenlichaam in de richting van 'zijn' dichters gedraaid. Hij kijkt trots. Ook de meeste mannen in het midden voelen zich op hun plaats: om de centraal geposteerde Zwetsloot (met het lichte shirt) en Tjitse Hofman (gehurkt) heen laten met name de lachende Ohlsen



(zittend links, lichtjes naar het midden gebogen) en Droog (rechtsboven Zwetsloot) zien dat ze zich met de situatie helemaal op hun gemak voelen. Menno Wigman (staand rechts, armen afwerend voor de buik) wil die indruk overduidelijk niet wekken: waarschijnlijk heeft de fotograaf hem herhaaldelijk moeten vragen toch alsjeblieft nog een stapje vooruit te zetten. Ook Tommy Wieringa (rechts naast Van Gogh) is er niet helemaal bij, maar aan zijn verveelde gezicht te zien heeft hij ook niet echt behoefte aan een statement. Albertina Soepboer (zittend rechts) lijkt louter in de compositie te passen om Wigman binnenboord te houden en de naast haar gezeten Arjan Witte lijkt zich daarvan bewust.

het gepubliceerde werk van veelvuldig optredende dichters als Heytze en Jansen.

Die tendens kan gekoppeld worden aan een andere (kritische) observatie. Ik schreef al dat Van Duinhoven, de eerste en meest bevlogen voorvechter van de podiumpoëzie in Nederland, zich uit het (Nederlandse) circuit heeft teruggetrokken. Hij werd nog wel als dichter in *Sprong naar de sterren* opgenomen, maar hij heeft zich vervolgens niet meer met de bloemlezing geïdentificeerd toen dichters als Ohlsen, Droog en Arjan Witte, met samensteller Van Gogh, na de verschijning ervan gretig in de publiciteit traden. Op de foto's die onder meer voor *Vrij Nederland*, *De groene Amsterdammer* en *HP/De tijd* van het hippe groepje dichters werden gemaakt, is Van Duinhoven nergens te zien. Het lijkt symptomatisch voor een klimaatverandering binnen de gelederen van de *performers*. Van Duinhovens emancipatorische streven, dat zich vooral uitte in zijn oproep (aan dichters en lezers) om het verband tussen de poëzie en de beleavingswereld van nu te herstellen, is naar de achtergrond verdwenen, evenals de aanstekelijke retoriek die daar bij hoorde. Bevlogen stukken over de democratisering van de poëzie als die van Van Duinhoven tussen 1995 en 1999 zijn

Dichters op het podium

daarna in Nederland niet meer geschreven (uitgezonderd één bijdrage van Van Duijnhovens kompaan van het eerste uur, Olaf Zwetsloot, in Bzzlletin 2001). Daarvoor in de plaats kwamen een opvallende zucht naar publiciteit, gladde praatjes over hoe goed het ging met de publieke belangstelling voor podiumpoëzie en tegelijk een verongelijkt gemopper over het gebrek aan serieuze aandacht van de ‘officiële kritiek’, die dus voor de mopperaars kennelijk nog steeds als maatstaf gold. Ook uit de inleiding van *Sprong naar de sterren*, met haar toch wat oppervlakkige enthousiasme over computergames en ‘de snelle beeldcultuur in clips en films’, spreekt geen sociaal en cultureel engagement, maar nog slechts een zwakke, commerciële en anti-intellectualistische echo daarvan.

De constatering dat de toonaangevende critici van de afgelopen jaren (nog) geen serieuze belangstelling toonden voor de poëzie uit de hippe podiumcultuur is overigens wel juist. De bloemlezing *Sprong naar de sterren* mag voor enig publicitair gewoel gezorgd hebben in de literaire journalistiek en daarbuiten, vooralsnog heeft dat nog weinig of geen vervolg gekregen in de zin van geregelde aandacht in de cultuurkaternen van de grote kranten voor performers en het soort werk dat zij maken. Een uitgebreide (en lovende) bespreking in de boekenbijlage van NRC van Vrouwkje Tuinmans debuutbundel *Vitrine* (2004) is in die zin tamelijk uitzonderlijk, dat de poëzie van frequent voordragende en vooral in het podiumcircuit bekende dichters over het algemeen niet op prominente plaatsen besproken wordt. Laat staan dat de toonaangevende kritiek van het moment zich uitlaat over de *performance* als zodanig.

Maar hoe komt dat nou? Waarom gaapt er een kloof tussen de ‘officiële’ poëziekritiek en de poëzie op en rond het podium waarvan zo velen, óók critici, hebben opgemerkt dat het *booming business* is? Het is nadrukkelijk niet mijn bedoeling het uitblijven van serieuze kritische begeleiding van de podiumpoëzie te verklaren vanuit het niet erg enthousiaste oordeel dat ik er zojuist zelf over gaf. Ik denk dat een vergelijking van de veranderende mores in de poëzie op en rond de podia met het verwachtingspatroon van de critici die eraan voorbijgaan, een stuk dichter bij zo’n verklaring kan liggen.

De poëziecriticus stelt zich niet alleen tot taak zijn lezers te vertellen wat er wel en niet de moeite waard is aan recente poëzie, hij probeert ook tendensen en trends aan te wijzen. Hij neemt een persoonlijk en subjectief voorschot op de geschiedschrijving. Net als de geschiedschrijver laat hij

DE POËZIE ZOALS ZE IS

zich daarbij leiden door die momenten in de poëtische ontwikkeling waarop hij meent dat de tot dan toe geldende normen worden geprovoceerd. We zagen het al: het zijn de amokmakers die het goed doen in de geschiedenis, die op die manier een aaneenschakeling van luidruchtige conflicten wordt, een lange reeks van vadermoorden. De criticus die op die reeksvorming een voorschot neemt, kiest voor zijn besprekingen uit het grote poëzie-aanbod doorgaans die dichters die zich expliciet *auseinandersetsen* met het werk van hun voorgangers. Voor dichters die zich in de aloude traditie van de avant-garde scharen, dus.

Gedichten van deze dichters zijn over het algemeen dubbel gecodeerd: wanneer de avant-gardedichter de herfst tot onderwerp neemt, levert dat een gedicht op dat niet alleen over de herfst gaat, maar indirect óók over de positie die gedicht en dichter innemen ten opzichte van de traditie van herfst-gedichten. Zo staat er in Paul van Ostaijens debuut *Music Hall* uit 1916 een gedicht met de titel 'Herfst'. Natuurlijk: het gaat over het treurigste van alle seizoenen en het beschrijft de 'lusteloze dagen' van 'dit treurende getij'. Maar het gaat óók over hoe poëzie geschreven moet worden. Meteen al in de eerste regel begint de ambitieuze debutant over hen 'die vóór mij kwamen en dichters waren', om vervolgens vast te stellen dat hij het allemaal anders gaat doen: 'Zij hebben nu droefenis, in de Herfst, uitgesproken (...). Maar zo kan ik de Herfst niet voelen, zo is hij niet van mij'. H. Marsman, Hugo Claus, Erik Spinoy – heel veel avant-gardedichters schreven over de herfst in gedichten die ook over de traditie van herfstgedichten gaan. Poëzie speelt vaak, dwars door het 'eigenlijke' onderwerp heen, een spel met verwijzingen naar teksten en conventies. Vooral bij debuterende dichters heeft dit spel vaak het karakter van een wedstrijd, waarin de ambitieuze jongeling het opneemt tegen een voorganger. Zo kan het openingsgedicht van Ilja Pfeijffers eersteling *Van de vierkante man* uit 1998 (met de eerste regel die begint met een heel stuk wit) alleen begrepen worden in het licht van de poëtica en poëzie van Hans Faverey.

Lezers die niet zo geïnteresseerd zijn in de wijze waarop dichters zich tot hun voorgangers verhouden (en dat zou best eens het grootste deel van de lezers kunnen zijn), zullen dit soort poëzie minder aantrekkelijk vinden. Een pejoratieve typering als 'hermetisch' duidt onder meer op dit metaliteraire, in zichzelf gesloten karakter van poëzie. De erin doorklinkende echo's worden door zulke lezers gezien als uitnodigingen tot een zinledig spel, 'kruiswoordpuzzels'. Daar staat tegenover dat voor wie in taal en haar historische (on)mogelijkheden geïnteresseerd is en wie bovendien de

Aandacht van de critici! Maar welke?

Achter op poëziebundels staan vaak door uitgevers vakkundig uit hun context gerukte citaten uit kritieken. Deze blurbs prijzen de dichter in kwestie de hemel in, óók wanneer ze ontleend zijn aan gematigd positieve of zelfs ronduit slechte recensies. 'Een van de beste dichters van zijn generatie' staat er dan, terwijl de recensent iets schreef als 'X zou een van de beste dichters van zijn generatie kunnen worden als...'. Deze blurbs bevatten veel interessante informatie over de poëzie. Ze zeggen bijvoorbeeld iets over welke poëtische kwaliteiten worden gewaardeerd. Of over welke critici of welke kranten in de literaire wereld als gezaghebbend gelden. Een voorbeeld van dat laatste: in de flapteksten van alle Nederlandse poëziebundels die uitgeverij Meulenhoff tussen 1990 en 2000 uitgaaf, worden aan NRC (11) en de Volkskrant (9) verreweg de meeste blurbs ontleend. Ook meermaals geciteerd zijn Trouw (4), Vrij Nederland (4), Het parool (3), De groene Amsterdammer (2) en de Vlaamse krant De Morgen (2). Vier regionale kranten (de Haagsche Courant, de Provinciale Zeeuwse Courant, het Nieuwsblad van het Noorden en de Leeuwarder Courant) haalt uitgeverij Meulenhoff in de jaren negentig slechts eenmaal aan. Aan andere kranten wordt kennelijk geen gezag toegekend.

Sinds dichters websites hebben, kan de blurb ook veelvuldig op internet aangetroffen worden. Omdat hier niet meer de publiciteitsmedewerkers van de uitgeverijen, maar vaak de dichters zelf verantwoordelijk zijn voor de geleende aanprijzingen, zeggen blurbs op persoonlijke webpagina's veel over het zelfbeeld van dichters. Daar zou veel over te zeggen zijn, maar hier beperk ik me ertoe op te merken dat het lijstje van kranten waaraan op de websites van dichters uit de performers-generatie als Erik Jan Harmens, Ruben van Gogh, Ronald Ohlsen en Sylvia Hubers blurbs worden ontleend, veel diverser is dan dat van de bundels hierboven. Referenties aan NRC, Trouw en De Groene komen voor, maar niet vaker dan referenties aan een hele reeks van kranten en websites die traditioneel niet met poëzierecensies in verband worden gebracht: het Eindhovens dagblad, De Limburger, het Groninger dagblad, de Groninger studentenkrant, het Nieuwsblad van het Noorden, Rijn en gouwe, de Gelderlander, Meander, Nota Bene, het Utrechts Nieuwsblad, Het financiële dagblad... Ook citaten uit het Algemeen dagblad en De telegraaf worden als steun in de rug gepresenteerd.

vanzelfsprekende aanwezigheid van echo's uit het literaire verleden niet als storend (of bedreigend) ervaart, zulke poëzie juist een (besloten) feest van herkenning is. Recensenten zijn lezers van dit tweede type, wat hun voorkeur voor het complexe, met de poëtische traditie verweven soort poëzie nog weer groter maakt.

Ik denk dat het precies op dit punt misgaat tussen de populaire podiumcultuur en de recensenten van de boekenkaternen. Een directe aanwijzing daarvoor biedt Rob van Erkelens' stuk over Van Goghs bloemlezing uit het werk van de podiumgeneratie. In *De groene Amsterdammer*, het enige (landelijke) tijdschrift dat aan Sprong naar de sterren een recensie (en niet: een signalement of een van glossy foto's voorziene reportage) wijdde, zei Van Erkelens het vreemd te vinden dat in de inleiding nergens wordt gesproken over 'de poëzie waar Van Gogh cum suis zich tegen zouden kunnen afzetten':

DE POËZIE ZOALS ZE IS

[Het is] alsof ze die helemaal niet kennen. Het woord 'hermetisch' valt een keer, bijna per ongeluk, ergens staat 'academisch', maar het heeft een hoog klok-maar-nergens-een-klepel-gehalte. De inleiding geeft, eerlijk gezegd, de indruk dat de samensteller van *Sprong naar de sterren* niet bijster veel wil weten/weet van de Nederlandse poëzie die voorafging aan die van hemzelf. Hier en daar wat klokgelui.

Van Erkelens' ergernis past in het zojuist geschetste beeld: deze criticus verwacht van jonge dichters een ferme positiebepaling ten opzichte van het poëtische verleden. Hij stoort zich eraan dat de voorman van de dichters in kwestie die niet geeft en hij spreekt over die nalatigheid in termen van onkunde en onwetendheid.

Van Gogh spreekt zijn criticus niet tegen, integendeel. Ten opzichte van de literaire traditie doet hij zich graag ignorant voor. Onder het motto 'niks cryptisch, niks hermetisch' verzet hij zich weliswaar tegen het soort poëzie dat volgens hem op dat moment in het centrum van de literaire macht gewaardeerd wordt – dat is immers per traditie zo'n beetje verplichte kost voor de jonge, zich aandienende dichter – maar het is hier geen hoofdzaak. Wel laat Van Gogh de wereld weten dat zich hier een generatie van dichters presenteert die is opgegroeid in een periode waarin het lezen van literatuur niet vanzelfsprekend was. 'Film, hiphop en videoclips', 'vloeiende computeranimaties' en 'de snelle wereld van tv' – dát zijn de inspiratiebronnen van 'de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw'. De moderne poëzie, aldus Van Gogh, heeft zich 'buiten de literaire wereld' begeven en er is een kloof ontstaan tussen de jonge dichters en de 'ware literator' die als criticus in de krant hun werk negeert omdat hij er geen literatuur in ziet. Het is een tegenstelling die door Van Gogh extra wordt aangezet wanneer hij meesmuilend constateert dat er een recensent bestaat die openlijk toegeeft nooit tv te kijken.

Wat *De sprong naar de sterren* als bloemlezing, en dus als literair statement, bijzonder maakt, is het feit dat de inleider ervan spreekt namens een generatie die niet in de eerste plaats literaire referentiekaders heeft. Daarin zat, al dan niet bewust aangebracht, de opmerkelijkste provocatie van de bloemlezing: nadat lezend Nederland in de jaren tachtig voor het eerst met rapporten over 'ontlezing' en met berichten over de ontmanteling van het literatuuronderwijs op middelbare scholen werd opgeschrikt, kon men zich nu opmaken voor de eerste generatie dichters die het niet per se een pre vonden om veel gelezen te hebben.

Provocatieve intertekstualiteit

Veel jonge poëzie onderscheidt zich van werk uit de avant-gardetraditie doordat er geen complex spel in wordt gespeeld met literaire referenties. Intertekstualiteit is iets dat eerder met plagiaat dan met literair spel in verband gebracht wordt (zie het excurs 'Over citeren en plagiëren' in het hoofdstuk *Dichters op internet*), en veel poëzie van voordragende dichters wekt mede daardoor een ten opzichte van de literaire traditie nogal excentrisch karakter. Omdat poëtische manoeuvres van auteurs en de conventieveranderingen die daardoor gemarkeerd (en geritualiseerd) worden nog steeds bepalend zijn voor de literatuurgeschiedschrijving, ziet het er voor de canonisering van deze nieuwe poëzie dus niet goed uit. Toch moet bij deze redenering een belangrijke kanttekening worden gemaakt. Op het niet specifiek literaire karakter van de podiumpoëzie is door verschillende critici gewezen. Maar het feit dat zij er geen consistente intertekstualiteit in ontdekken, hoeft natuurlijk nog niet te betekenen dat deze er ook werkelijk niet is. Het is in de geschiedenis vaker voorgekomen dat intertekstuele referenties niet onmiddellijk als betekenisvol worden herkend. Bovendien is gebleken dat zulke referenties zeker niet van strikt literaire aard hoeven zijn om uiteindelijk als poëticaal statement serieus te worden genomen en bij te dragen aan de canonisering van de auteurs in kwestie. Zo bevatte de inmiddels toch canonieke poëzie die Bernlef en Schippers in de jaren zestig als redacteuren van het 'tijdschrift voor teksten' *Barbarber* publiceerden óók niet zo bar veel referenties aan fijnproeverspoëzie. Critici voelden zich aanvankelijk door de *readymades* en andere grappen bij de neus genomen, maar later werd langzaam duidelijk dat deze poëzie zich strijdbaar tot de literatuurgeschiedenis verhiel. Bertram Mourits laat in zijn studie *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie* (2002) zien dat de Zestigers voor de gebruikelijke poëtische verwijzingen naar Groten uit de Europese poëzie systematisch referenties aan de Amerikaanse massacultuur in de plaats te zetten. Misschien duurt het nog totdat een dergelijke nog niet ontdekte en provocatieve intertekstuele systematiek aangewezen wordt in het werk van de op het podium opgegroeide generatie voordat de kritiek er werkelijk in geïnteresseerd raakt.

Ook dit verschijnsel is te begrijpen als onderdeel van de democratisering van de poëzie, en het functioneert als zodanig ook in het emancipatoir vertoog waarmee met name Van Duynhoven de podiumpoëzie omgeven heeft. Door het terrein van het literaire (elitaire, ontoegankelijke) te verlaten, keren de nieuwe dichters naar 'het echte leven' terug. Zij zoeken aansluiting 'bij een jong publiek', meent Van Duynhoven in 1997, 'dat mijlenver van het sacrale literaire wereldje van kathedervoorzichten, rituele festivals en dunne dure dichtbundels is vervreemd geraakt'. Daarom is de poëzie zoals ze op podia wordt gebracht 'geïntegreerd in de massacultuur'.

De vooral buitenliteraire, massaculturele, referentiekaders van veel nieuwe dichters en hun publiek rondom de podia verradt zich uiteraard ook in de poëzie. In hun werk wekken veel jonge dichters van het moment de indruk niet veel op te hebben met het werk van hun avant-gardistische voorgangers. Als er in hun werk eens aan poëzie wordt gerefereerd, dan

DE POËZIE ZOALS ZE IS

betreft het vooral evergreens. Zo roept het gedicht 'Jonge stront' van Ingmar Heytze een in alle bloemlezingen opgenomen gedicht van Rutger Kopland in herinnering en denken we natuurlijk onmiddellijk aan M. Vasalis bij 'De idioot op het dak' van Tjitske Jansen. Deze dichters willen niet schrijven voor 'het sacrale literaire wereldje' van 'dunne dure dichtbundels', dus veronderstellen ze bij hun publiek geen literaire achtergrond die verder gaat dan de *mainstream*-klassiekers uit het rijtje van 'de 10 bekendste gedichten van de twintigste eeuw'.

Weinig van de jonge dichters uit het podiumcircuit die in de afgelopen jaren tot de wereld van de gepubliceerde dichters doordrongen, nemen in hun debuten een uitgesproken poëtische positie in. Zij handelen niet meer volgens het klassieke avant-gardescenario dat voorschrijft dat de jonge hemelbestormer om te beginnen maar eens zijn of haar positie moet bepalen tegenover de vorige lichting poëzievernieuwers. Evenmin doen ze mee aan de hanige literaire gewoonte je plaats en positie als dichter tot inzet of zelfs onderwerp van de poëzie te maken. Die dubbele codering is in hun werk afwezig. In het geval van belezen dichters als Van Gogh en Van Duijnhoven maakt dit ontbreken van een metaliteraire dimensie deel uit van een alternatieve, emancipatoire inbeddingsstrategie (zij streven naar integratie van de literatuur in de massacultuur), bij anderen lijkt het eerder onwetendheid of desinteresse. Het effect is hetzelfde: podiumdichters plaatsen zich buiten het vadermoordstramien van de poëziegeschiedenis. Voor de literaire referenties en de complexe verwevenheid met de traditie die papieren poëzie uit de traditie van de avant-garde kenmerken, komt de onmiddellijkheid van de *performance* in de plaats.

Het in poëticaal opzicht ongecompliceerde karakter van deze poëzie heeft niet alleen een sociologische en een principiële oorzaak (sociologisch: men schrijft en spreekt voor een publiek dat niet bijzonder literair onderlegd is, en principieel: men wil de afstand tussen literatuur en massacultuur verkleinen), maar ook een heel praktische. Natuurlijk, er zijn complexe, zelfs notoir 'duistere', dichters die befaamde voordragers zijn (ik noemde Faverey, Lucebert, Wijnberg en Van Dixhoorn al) en Van Gogh heeft gelijk als hij schrijft 'Mijns inziens maakt voor op het podium niets uit of het een dubbel gecodeerd gedicht is, of een helder en toegankelijk gedicht' want 'ook op een podium kan een publiek onmiddellijk gegrepen worden door een dubbel gecodeerd gedicht' – dat neemt allemaal niet weg dat de poëzie van de jonge *performers* in de praktijk toch van een opvallende

Oud nieuws

Over de voordrachtspoëtica

Wanneer er in de jaren negentig over poëzie wordt gediscussieerd, vragen dichters vaak om aandacht voor wat er op en rond de podia gebeurt. Daarbij wordt verondersteld dat de gevestigde kritiek niet de juiste criteria hanteert bij het beoordelen van de poëzie van jonge, frequent optredende dichters. Zovindt Serge van Duijnhoven dat critici de poëzie ergens anders moeten gaan zoeken dan in de boekenkast. De poëzie is van het papier losgekomen en zij heeft daarbij een grondige gedaantewisseling ondergaan. 'Als men de poëzie de keel niet dicht wil knijpen', schrijft hij, 'zullen ruimere criteria moeten worden aangelegd, nieuwe normen moeten worden gehanteerd'.¹⁴

Van Duijnhovens pleidooi voor een levendige en actuele poëzie is sterk en oprecht. En zijn retoriek (wat gelouterde, door het turen naar het papier verblinde, critici voor goede poëzie houden, is slechts oude koek) is aanstekelijk. Bovendien is Van Duijnhoven de eerste dichter die probeert de opleving van de orale traditie in de poëzie van een theoretische basis te voorzien – iets waaraan zijn voordragende collega's nauwelijks toe komen. Toch is nog niet evident dat de poëtica die Van Duijnhoven construeert voor de poëzie zoals die momenteel op podia gebracht wordt ook daadwerkelijk een breuk laat zien met het verleden. In zijn pleidooien voor podiumpoëzie kunnen vier punten worden onderscheiden, die de contouren vormen van een poëtica die zichzelf als 'nieuw' presenteert.

Het eerste speerpunt is het streven naar overbrugging van de kloof tussen hoge en lage kunst. Van Duijnhoven schrijft dat podiumpoëzie 'is geïntegreerd in de massacultuur'. Juist dat, denkt hij, maakt dat critici haar niet serieus nemen.¹⁵ Ruben van Gogh, die Van Duijnhoven op dit punt bijvalt, ergert zich in de inleiding van zijn bloemlezing *Sprong naar de sterren* (waarin de recensenten worden aangespoord hun blik ook eens van het papier af te wenden wanneer ze op zoek gaan naar de nieuwe poëzie) aan de macht van de poëziecri-

ticus die 'openlijk toegeeft nooit tv te kijken'.¹⁶ De 'rituele dicht-ceremonies' van de gevestigde orde, zegt Van Duijnhoven, 'bewijzen hoezeer de highbrow en lowbrow circuits vooralsnog gescheiden blijven'.¹⁷ Daar moet verandering in worden gebracht. Dichters op en rond de podia willen zich 'streetwise en zonder veel omhaal' aansluiten 'bij de orale traditie', zoals het heet in de inleiding van de *Sprooksprekers-bundel Eindhalte Fantoomstad*.¹⁸

Een tweede punt betreft de voorkeur voor poëzie uit de zogenaamde 'onzuivere' traditie. Als er in de discussie over podiumpoëzie poëtische 'voorbeelden' of 'voorgangers' worden genoemd dan betreft het dichters die zich van de gedurende de twintigste eeuw dominante 'autonome' (door tegenstanders 'hermetisch' genoemde) traditie. Zo bedt Van Duijnhoven de hausse van voordragende dichters als volgt in in de literatuurgeschiedenis: 'Mayakovski, Dylan Thomas, Ezra Pound, García Lorca; allen brachten zij met hun voordrachten de poëzie dicht bij het volk'.¹⁹ Elders noemt hij tevens Rimbaud en Van Ostaïen²⁰ als inspiratoren. Het zijn namen die ook genoemd worden in een binnen en buiten academische kringen veelgeciteerd artikel van de literatuurhistoricus A.L. Sötemann waarin het begrip 'onzuivere poëtica' geënt werd als tegenpool van de 'autonome traditie' (zie daarover het hoofdstuk *Anything goes?*). De nieuwe poëzie, die weer is 'geïntegreerd in het dagelijks leven',²¹ presenteert Van Duijnhoven steeds in oppositie met de 'autonome' of 'hermetische' poëzie – een strategie die op de achterflap van *Sprong naar de sterren* eveneens wordt toegepast. En wanneer Van Duijnhoven voor het tijdschrift *Millennium* een persoonlijke inventarisatie maakt van het werk van jonge dichters, constateert hij onder verwijzing naar zijn Maximale voorganger Zwagerman dat het 'overduidelijk' is dat 'van "de morsdode verzenkeutelarij der hermetici" (Zwagerman) bij deze generatie dichters geen spoor, maar dan ook geen spoor, meer te bekennen valt'.²²

Het derde punt dat Van Duijnhoven in zijn rol van woordvoerder voor de podiumdichters naar voren heeft gebracht, is de claim dat hun poëzie aansluit bij een nieuwe werkelijkheid(sbeleving). De podiumdichters zoeken naar een poëzie die oog heeft voor de veranderde wereld. Van Duijnhoven zoekt daarom 'aansluiting bij een jong publiek' dat, anders dan het 'literaire wereldje', niet is achtergebleven in de voorbije wereld ten opzichte waarvan de voorlezende dichters zich volgens hem als avant-garde moeten positioneren.²³ Van Gogh sluit zich ook hier bij Van Duijnhoven aan: een nieuwe wereld vraagt om een nieuwe poëzie. Hij vindt dat bij een nieuwe generatie, die weet hoe het beeldscherm deuren opent 'tot een morfende virtuele wereld waarin gebeurtenissen plaatsvinden die zich voorheen alleen in het eigen hoofd konden afspelen', ook een nieuw soort literatuur hoort. Het wordt tijd, aldus Van Gogh, dat de literatuur van die verruiming van de beeldingswereld gaat profiteren.

Een vierde punt betreft het romantische oprechtheids criterium, dat in de discussie podiumpoëzie vaak terugkeert. De opleving van de orale poëziecultuur wordt in verband gebracht met een herwaardering van authenticiteit. Authenticiteit is een eigenschap die nogal snel aan het herkenbare wordt toegeschreven en die connotaties heeft als 'verstaanbaar' en 'spontaan'.²⁴ Dichters die zich hebben uitgelaten over wat het voordragen van poëzie voor hen betekent, benadrukten het persoonlijke karakter van de voordracht. 'De présence van de dichter is zeker net zo belangrijk als het gedicht', zegt bijvoorbeeld Tom Lanoye: 'optreden is zijn'.²⁵ Een existentiële bezigheid dus, een zelfverwerkelijking – het brengt ons meteen in het centrum van het expressieve poëtische discours van de *performance*, waarin dichter en gedicht geacht worden met elkaar samen te vallen.²⁶ Wanneer de persoonlijkheid van de dichter in de voordracht herkenbaar is, wint de *performance* aan kwaliteit. De performer doet er goed aan zijn persoonlijkheid niet achter complicerende frasen te verbergen. Op het podium verpersoonlijk je wat je geschreven hebt. Spontaneïteit wordt

daarbij heel belangrijk gevonden, met controle en beheersing. Zo acht Van Duijnhoven het kenmerkend voor het 'orale circuit' dat er wordt 'gefreakt en geflowed'.²⁷ De voorkeur voor 'authenticiteit' gaat vaak gepaard met een afkeer van het 'complexe' – het is een combinatie die in het publieke debat in post-Fortuynistisch Nederland nogal eens gemaakt wordt: wie een doordachte zin van meer dan vijf woorden uitsprekt, kan vrezen voor volksvijandige leugenaar uitgemaakt te worden in een klimaat waarin 'de man in de straat' uit de onderbuik afkomstige kreten uitslaat en dat voor 'gewoon de waarheid zeggen' aanziet.

'Authenticiteit', door veelvuldig voordragende dichters zonder ironie als poëtische kwaliteit gezien, is al zeker 100 jaar de *bête noire* van elke nieuwe avant-garde. Misschien is dat ook deels wel de verklaring dat een echt principiële discussie over podiumpoëzie nog niet van de grond is gekomen: het als nieuw gerepresenteerde geluid is niet nieuw genoeg (zo bedankt een ironische Gerrit Komrij Van Duijnhoven er hartelijk voor dat hij hem attent heeft gemaakt 'op het bestaan van de massacultuur en het nachtleven'²⁸), en de tegenstanders van de podiumvernieuwing beperkten zich ertoe vast te stellen dat de kwaliteit van het werk van de meeste podiumdichters gering is. 'Het percentage *poètes manqués* is hoog', merkt bijvoorbeeld Menno Wigman op.²⁹ En Elma van Haren zegt kortweg: 'die teksten zijn popteksten. Geen poëzie'.³⁰

Maar de kritiek denkt vanuit een literair systeem waarin vernieuwing vanzelfsprekend is. Wat niet nieuw is, kan niet als voortgang worden gerubriceerd. Hoewel ook dichters als Van Duijnhoven en Van Gogh de geritualiseerde taal van de avant-garde spreken (zij claimen iets nieuws te brengen en legitimeren dat onder verwijzing van de veranderende omstandigheden), lijken zij ertoe te neigen dat hele vernieuwingsidee maar gewoon aan de kant te zetten. Zo verwijt Van Duijnhoven de Nederlandse literaire kritiek op zoek te zijn naar het 'waanidee van het waarachtig nieuwe'.³¹ Paradoxaal genoeg is hij op dat punt volslagen... nieuw.

Dichters op het podium

(formele, inhoudelijke) eenvoud is. Luisteren veronderstelt nu eenmaal een andere manier van begrijpen dan lezen. Het publiek kan gegrepen worden door een voorgedragen gedicht vol subtiele verwijzingen – gelukkig is er de laatste jaren, bijvoorbeeld dankzij J.H. de Roder, weer meer aandacht voor die niet-intellectuele beleving van complexe poëzie –, maar veel jonge dichters kiezen voor een aanmerkelijk kortere weg naar podiumsucces.

Sinds de romantiek is het behoorlijk misgegaan tussen de dichters en het ‘grote publiek’. Steevast legden dichters zich erop toe de burgerman te epateren door zijn zekerheden vakkundig te onttakelen en zijn smaak volstrekt te negeren. Voor wie erbij wilde horen, was de dichterlijke samenzwering tegen het grote publiek vanzelfsprekend. Dichters hadden niets met de gewone maatschappij van doen. Poëzie kende immers eigen wetten en een stratificatie die op basis van diezelfde wetten totstandkwam. Deze autonomie is door toonaangevende dichters gedurende de hele twintigste eeuw als dure verworvenheid verdedigd. Zij kwamen in het geweer, zodra de poëzie zich leek te onderwerpen aan buitenliteraire wetten, zéker als het de wetten betrof van de markt. Alle literatuur die zich inliet met de commercie gold voor de ‘klassieke’ (autonome) avant-garde als geperverteerd.

Reacties op deze de moderne literatuur kenmerkende houding konden niet uitblijven. Zo is het volkomen begrijpelijk dat veel jonge dichters in de afgelopen vijftien jaar het podium beklommen om een eind te maken aan deze animositeit tussen de ‘officiële’ poëzie en het publiek. De in-zichzelf-beslotenheid van de poëzie uit de avant-gardetraditie werd fel bekritiseerd, bijvoorbeeld door erop te wijzen dat de doorsnee lezer helemaal niet op cryptische en hermetische poëzie zit te wachten. Een dichter als Heytze heeft zich bijvoorbeeld herhaaldelijk opgeworpen als verdediger van de poëtische belangen van het publiek dat zo lang werd buitengesloten door de toonaangevende dichters met hun ‘academisch geneuzel’ en hun ‘poëzie die een normaal mens huilend van verveling in een hoek gooit’ [mijn cursivering, tv].

Poëzie, zo luidt de boodschap van de dichters op en rond het podium, is een zaak van iedereen. Het is een gemakkelijk te ridiculiseren standpunt, natuurlijk. De Amerikaanse criticus Bruce Bawer deed dat. *Performing poets*, schrijft hij, ‘have conspired to make the general public – or whatever elements of it would bother to listen to them – believe that poetry is not only something that anyone can read, but something that anyone can write. In a grotesque reaction to high modernism [they] have encouraged young

Poetry Slam

De poëzie als wedstrijd: de dichters uit het klassieke Athene mogen er geen moeite mee gehad hebben, gedurende de laatste eeuwen vinden de meeste dichters toch dat competitie en dichtkunst elkaar eigenlijk niet verdragen. Maar op de poëziepodia wordt daar anders over gedacht. De *poetry slam* is een vorm van poëzievoordracht die, naar het voorbeeld van boks- en worstelwedstrijden, in het club- en cafécircuit van Chicago midden jaren tachtig is ontstaan en ook in Europa snel aan populariteit heeft gewonnen. Tijdens een *slam* proberen verschillende dichters elkaar in een aantal ronden te overtroeven met de kracht van hun woorden en voordracht. Het publiek laat door aanmoediging of boegeroep weten wie van de dichters doorgaat naar een volgende ronde en uiteindelijk wint. Inmiddels hebben de *slams* geleid tot een nieuw genre (de *slam poetry*) en tot een nieuwe stijl van voordragen, terwijl het wedstrijdelement een minder belangrijke rol is gaan spelen. Terwijl de *slams* in kringen van hippe podiumdichters alweer als een beetje passé golden, besloot Poetry International tijdens zijn dertigste editie in 1999 voor het eerst een *poetry slam* in het programma op te nemen. Nou ja, in het programma... Dat de *slam* niet (zoals de rest van het festival) in de schouwburg, maar in het belendende café plaatsvond, dat was nog wel te verklaren (joelend publiek wil niet op pluchen stoeltjes zitten). Toch was het op z'n minst opmerkelijk dat het nieuwe programmaonderdeel alleen werd toegelicht in het beknopte festivalkrantje dat aan de bezoekers werd uitgedeeld ('Vijf dichters jonger dan het festival zullen onder leiding van een dj optreden tijdens een spectaculaire *poetry slam*'), en niet in de officiële festivalcatalogus.

people to think of poetry as something that requires not craft or intelligence or talent so much as sincerity. Just write what you feel, the idea goes, and you have a poem'. Vanuit Bawers perspectief is het verleidelijk de gedemocratiseerde podiumpoëzie af te doen als het debiele nichtje van de papieren poëzie.

In Nederland heeft bijvoorbeeld Ilja Pfeijffer zich vanuit zijn klassieke, sterk op Lucebert georiënteerde poëtica in zijn essay 'De mythe van de verstaanbaarheid' fel gericht tegen de 'generatie dichters, die elkaar vindt rond de podia in Utrecht en Groningen', dichters die zich 'nadrukkelijk distantieëren van de lyrische traditie van het avondland door aan te schurken tegen hiphop en nederrap'. Het deel van Pfeijffers betoog waarop door de zich aangevallen voelende (podium)dichters het felst werd gereageerd, laat zich enigszins frivool aldus herformuleren: poëzie die wordt voorgedragen moet per definitie makkelijk (toegankelijk, verstaanbaar) zijn. Een dichter die zulke poëzie schrijft, maakt een knieval voor de (domme) lezer, want moeilijke poëzie is nu eenmaal vele malen interessanter (ook al wordt die dan slechts door fijnproevers gesmaakt).

Heytze treedt op als vertegenwoordiger van het grote publiek ('normale mensen'), Pfeijffer spreekt liever namens de minder talrijke verdedigers

Dichters op het podium

van de autonomie van het literaire veld. Beide deelnemers aan de discussie over poëzie en *performance* blijven hangen in de klassieke animositeit tussen poëzie en publiek die niet veel oplevert, en zeker geen interessante standpunten. Geen van beide dichters doet de eigen zaak goed. Pfeijffer graaft zich in in zijn eigen geprivilegieerde traditie van canonieke poëzie, waarmee hij bij zijn tegenstanders louter meer weerzin oproept voor die poëzie. En Heytze bevestigt met zijn emotionele uithalen naar academici en critici ongewild de literaire hiërarchie waarin zijn soort poëzie niet hoog aangeschreven staat. Hij gooit zijn eigen glazen in.

Veel van de dichters die in de afgelopen vijftien jaar gedebuteerd zijn, associëren poëzie evengoed met een podium als met een papieren bundel. Het is te hopen dat zij zich in hun poëzie, in hun houding en in het debat weten te onttrekken aan de verongelijkheid die in de afgelopen jaren dikwijls doorklonk in de uitlatingen van dichters die zich met meer succes op het podium manifesteerden dan in literaire tijdschriften en poëziebundels. Twee ontwikkelingen die zich eenvoudig laten voorspellen, zullen hen daar ongetwijfeld bij gaan helpen.

In de eerste plaats zal er in kranten en tijdschriften op den duur een serieuze podiumkritiek ontstaan. Poëziekritiek zoals we die nu kennen, richt zich uitsluitend op de papieren productie. En als er een keer geschreven wordt over voordracht (bijvoorbeeld naar aanleiding van *De Nacht van de Poëzie*, waar nooit een poëziecriticus op wordt afgestuurd, maar een journalist), dan blijft de neerslag van de voorgedragen poëzie toch altijd het referentiepunt. 'Op papier blijft er niet veel van over' is een (door *performers* bespot) cliché geworden. Zelfs in Don Cusic's studie *The Poet as Performer*, toch een pleidooi voor het serieus nemen van de podiumpoëzie, lezen we dat 'in the end, the poet will be judged by his poetry and not by his performances'. De ergernis van *performers* hierover is terecht, temeer daar in de wereld van de podiumpoëzie, door het ontbreken van een serieuze kritische reflectie, de goeden zich niet van de slechten kunnen onderscheiden. Zeker: er zijn *poetry slams*, waar het publiek bepaalt welke deelnemer de beste was, maar het winnen van een publieksprijs is toch wat anders dan waardering van vakmensen. Die vakmensen zullen zich gaan melden, en de kranten gaan er plaats voor vrijmaken, náást de bundelrecensies zoals we die nu kennen – in het hoofdstuk *Buitengewesten en grensgebieden* kom ik hierop terug.

Ook valt te voorzien dat een van de prijzen voor poëzie-*performance* (zoals

DE POËZIE ZOALS ZE IS

die nu bijvoorbeeld onder auspiciën van het festival De Wintertuin georganiseerd worden) zich zal ontwikkelen tot een prestigieuze bekroning, vergelijkbaar met de Jan Campert-prijs en de vsb-prijs voor gepubliceerde poëzie. Voor deze laatste twee prijzen bleken toch veelgelezen en -gehoorde dichters als Hagar Peeters, Ingmar Heytze, Ruben van Gogh of Tjitske Jansen met hun bundels de afgelopen jaren niet, of nog niet, in aanmerking te komen (waarbij opgemerkt moet worden dat Hagar Peeters wél in de vsb-jury van 2004 gevraagd werd). Zolang de poëzieprijzen met landelijke uitstraling papieren maatstaven hanteren, kan het feit dat de jury's deze en andere *performing poets* passeerden ten onrechte uitgelegd worden als een devaluatie van hun talent op een ánder terrein. Dat andere terrein is er een met grote mogelijkheden. De meerwaarde van de *performance* is niet alleen dat er een nieuw podium ontstaat waarop minder ingewikkelde kunst ook eens een kans krijgt, maar vooral dat door de ontmoeting van poëzie met andere auditieve en visuele uitdrukkingsvormen de mogelijkheden van de dichter worden uitgebreid. Daar zit toekomst in, en een serieuze, prestigieuze prijs voor verdiensten op dit terrein zal daar een stimulerende én emanciperende rol in kunnen spelen.

Hoofdstuk 4

Het beroep van dichter

Waarom een dichter best rijk mag zijn

Een echte kunstenaar, ja! die zou ook schrijven als hij geen publiek had. Ik persoonlijk zou zeker doorschrijven, al trok niemand zich wat van mij aan

Willem Kloos

Als er één ding in staat is geweest mij tot voortwerken te prikkelen, dan is het wel de sympathie voor anderen

Albert Verwey

Nadat Jean Pierre Rawie op een avond in 1992 prime time bij Sonja Barend had laten zien hoe geestig hij is, werden er van zijn bundel *Onmogelijk geluk* meer dan 40.000 exemplaren verkocht. Het maakte van Rawie een bekende Nederlander, die op straat en bij publieke optredens regelmatig aangesproken werd door bewonderaars. ‘Dat zijn prachtige gedichten die u daar schrijft’, zeiden ze dan, ‘maar wat doet u eigenlijk voor werk?’ Dichten is geen beroep. Niet in de verbeelding van de Rawie-lezers, maar ook niet ‘officieel’. Niemand mag zich dankzij de bescherming van de beroepen zomaar notaris, huisarts of zelfs maar ‘erkende verhuizer’ noemen, maar dichter zijn we, als we dat willen, allemaal. Op de websites van zorgverzekeraars als Univé en Achmea staan ‘beroepenlijsten’ waarin klanten kunnen opzoeken welke voorwaarden op hun beroepsgroep van toepassing zijn. Aannemer, accountant, acteur, actuaris, administrateur, antiquair... Onder de D komt het beroep van dichter op zulke lijsten niet voor. Waarom zou het ook? Rawies knalsucces is een hoge uitzondering. Dichters verdienen niets, dus het hele idee van een arbeidsongeschiktheidsverzekering heeft geen zin.

‘If it is money you need, poetry is the last commodity you should rely on to provide it’, aldus Judson Jerome in het jaaroverzicht *Poets Market* van 1988. Maar we wisten het al veel langer: ‘van dichten comt mi cleine bate, die liede raden mi dat ict late’ – de deplorabele financiële situatie van dichters is zo oud als de poëzie. Bijna nergens zijn dichters te vinden die kunnen leven van de opbrengst van hun gedrukte werk alleen. Wie de geschiedenis van de poëzie zou herschrijven vanuit een economisch perspectief, zou het verhaal kunnen vertellen hoe de dichter zich sinds de romantiek heeft ingesteld op zijn

DE POËZIE ZOALS ZE IS

beroerde sociaal-economische situatie. Geen droog brood mee te verdienen? Dan zorgen we er wel voor dat we andere argumenten aandragen voor onze achtenswaardigheid! Om te beginnen moest het financiële argument, dat in alle andere geledingen van de maatschappij steeds belangrijker werd, verdacht worden gemaakt. Wie zich als dichter met 'de markt' inliet, kwam onder verdenking van anti-artistiek opportunisme te staan. Poëzie en geld werden begrippen uit heel verschillende werelden. Of, zoals de Amerikaanse dichter en criticus Dana Gioia het uitdrukt: 'poetry has defined business mainly by excluding it. Business does not exist in the world of poetry, and therefore by implication, it has become everything that poetry is not—a world without imagination, enlightenment, or perception. It is the universe from which poetry is trying to escape'.

We zagen het al in het vorige hoofdstuk: dichters konden in de in toenemende mate economisch bepaalde sociale stratificatie geen positie veroveren, dus keerden zij zich af van de waarden die de burgerlijke hiërarchie bepaalden. Ook in Nederland, waar de Tachtigers aan het eind van de negentiende eeuw in Nederland het type introduceerden van de dichter-bohémien die welbewust een outcast is. Eenmaal gepositioneerd aan de zijlijn van het maatschappelijk leven, kon de dichter zich vervolgens toelagen op de compensatie van zijn gebrek aan kredietwaardigheid. Volkomen belangeloos toegewijd aan de dichtkunst als hij was, ging hij zich hoog verheven voelen boven burgerlijke beuzelarijen als geld en maatschappelijk aanzien. Het was een strategie die werkte: vanuit sociaal-economische perspectief mochten de dichters van Tachtig paria's zijn, dankzij hun hoge artistieke gaven konden zij zich tegelijk presenteren als verreweg superieur aan het klootjesvolk, hoe warmpjes dat er ook bij zat. Uitspraken van Lodewijk van Deyssel in deze trant zijn beroemd geworden. 'Nu moet gij weten', zo spreekt hij de gewone man toe, 'dat wij in tienvoudige mate bezitten de eigenschappen, die het beste deel uwer wezen uitmaken. (...) Wij hebben tien maal meer verstand, tienmaal meer liefde, tienmaal meer verontwaardiging, tienmaal meer deugd en wil, dan gij. Wij zijn het opperste leven. Wij zijn de koningen van het leven'. De dichters claimden dan ook de absolute, aristocratische vrijheid van de autonomen. Van Deyssel weer: 'Wij waren excentriek en onvoegzaam niet omdat wij het excentrieke en onvoegzame in het bijzonder voor het ware hielden, maar wijl excentriciteit en onvoegzaamheid ons de duidelijkste affirmatie scheen van ons gevoelen dat wij alles mochten zijn'.

Wat verdient een dichter?

Over honoraria en bijverdiensten

Wat verdienen schrijvers eigenlijk? Het grote aantal achtergrondartikelen en 'specials' in glossy's en weekbladen dat in de afgelopen jaren deze vraag probeerde te beantwoorden, geeft aan dat het onderwerp 'literatuur en geld' veel mensen interesseert. Er is in de jaren negentig tot tweemaal toe onderzoek gedaan naar schrijversinkomens. In 1994 publiceerde Loes Boley het resultaat van haar enquête onder 450 bij Nederlandse uitgeverijen publicerende schrijvers. Gemiddeld bleken de respondenten jaarlijks omgerekend € 10.584 te verdienen met literaire activiteiten (boekverkoop, optredens et cetera). 40% van de respondenten haalde de € 4.539 (f 10.000) niet en 11% verdiende meer dan € 45.393.³² Zeven jaar later deed Lisa Kuitert een vergelijkbaar onderzoek. Ze verstuurde 326 vragenlijsten aan 'Nederlandse schrijvers die daadwerkelijk boeken publiceerden' en kreeg er 99 ingevuld terug. Het gemiddelde inkomen bleek nu € 13.617 te zijn. 27% van de auteurs verdiende minder dan € 4.539, 18% meer dan € 22.696.³³

Dat is allemaal best instructief, maar het zegt niets over dichtersinkomens: noch Boley, noch Kuitert achtte het interessant ook dichters te ondervragen voor hun enquête. Kennelijk spelen financiële perikelen in de poëzie minder tot de verbeelding dan het geld in de inderdaad wat glimmendere wereld van het proza. Wie toch wat weten wil over de financiële situatie van dichters, zal zelf moeten gaan rekenen op basis van gegevens die er wél zijn.

Aan de vooravond van de aan poëzie gewijde boekenweek van 1994 hield de CPNB een enquête onder tien vooraanstaande literaire uitgevers.³⁴ Daaruit bleek dat in het jaar daarvoor 96.000 literaire poëziebundels waren verkocht en 46.000 bloemlezingen. De tien uitgeverijen samen konden op dat moment ongeveer 600 bundels en bloemlezingen leveren, dus laat zich eenvoudig uitrekenen dat van al die leverbare poëzietitels op

dat moment gemiddeld zo'n 235 exemplaren per jaar werden verkocht. Een bundel kostte destijds zo'n 25 gulden en 10% daarvan is voor de auteur. De te verwachten jaaropbrengst van een dichtbundel voor de auteur was op dat moment dus 590 gulden (265 euro). Bruto, uiteraard.

Erg veel beter is het er sinds 1994 niet op geworden. De oplagen van Nederlandse dichtbundels variëren momenteel tussen de 500 en 1500 exemplaren. Daarvan gaan er tussen de 50 en de 150 als 'presenten' naar de dichter, jury's, de pers, andere fondsauteurs en personeel van de uitgeverij (ook van de bundels met een oplage van 500). Voor alle andere exemplaren moet inmiddels ongeveer 17 euro betaald worden (ten opzichte van 1994 een prijsstijging van 50%), dus het totale honorarium voor een dichtbundel schommelt ergens tussen de 0 en de 2400 euro. Bij een 'looptijd' van 2 jaar (langer is een dichtbundel bij de huidige hoge omloopsnelheid van titels in de boekenbranche niet 'levend' te houden én het is de minimale tijd die het standaard auteurscontract voorschrijft tot de ramsj), ligt de jaaropbrengst van een bundel dus tussen de 0 en de 1000 euro. Inderdaad, de belasting moet er dan nog af.

Een serieuze inkomstenbron is de bundelproductie dus niet. Zelfs al wilde een gemiddelde dichter van zijn auteurshonorarium alleen maar een beetje behoorlijk op zomervakantie, dan zou hij toch op z'n minst een paar bundels tegelijk moeten hebben 'lopen'. Die ambitie zou echter niet reëel zijn, want ook in de poëzie er een fileprobleem. Een representatieve uitgeverij als De Arbeiderspers geeft per jaar 8 à 9 dichtbundels uit. Met in totaal 53 levende fonds dichters betekent dat dus dat een niet al te gereputeerde dichter gemiddeld meer dan zes jaar moet wachten op de gelegenheid een volgende bundel te doen verschijnen. Er komen dus per dichter weinig nieuwe bundels (en dus weinig nieuwe inkomsten) bij. Natuurlijk: voor de wat oudere dichters er is

ook nog het werk dat al langer geleden geschreven is. Dat wordt weliswaar niet of nauwelijks meer verkocht, maar het kan nog wel worden geleend in bibliotheken. En als dat gebeurt, is het systeem van zogenaamde 'leenvergoedingen' van toepassing. Voor prozaschrijvers, vooral als zij streekromans produceren, kan dit best interessant zijn: wordt je werk vaak door bibliotheken uitgeleend, dan kan je dat maximaal 5000 euro per jaar opleveren. Maar ook hier blijven de dichters hopeloos achter: voor zover er dichters in de jaarlijks gepubliceerde 'Top-100 Leenvergoedingen' aan te treffen zijn, danken ze die notering aan hun kinderboeken (Annie M.G. Schmidt) of verhalend proza: Anna Enquist, die aanvankelijk alleen poëzie schreef, haalde de lijst pas toen ze in 1994 romans ging publiceren. Vlak daarvoor werd de leenvergoeding van deze toch relatief populaire dichteres geschat op, omgerekend, een kleine 450 euro per jaar. Ook geen vetpot, dus.

Er valt dus niet te leven van de opbrengst van dichtbundels. Uiteraard heeft een groot aantal dichters in de afgelopen jaren kunnen profiteren van het toegenomen aantal festivals en poëziemanifestaties waarop tegen vergoeding kan worden opgetreden. Op deze voordrachtcultuur en de economische gevolgen ervan ga ik verderop nog in. Maar afgezien daarvan geldt: wat Nederlandse dichters verdienen, verdienen ze goeddeels buiten de poëzie. Sommigen hebben een baan, vaak als docent aan een school of universiteit (Robert Anker, Nachoem Wijnberg, Maarten Doorman, Geert Buelens) of als redacteur van een krant of

uitgeverij (Marjoleine de Vos, Jan Kuijper, Marc Kregting, Alfred Schaffer). Anderen zijn recensent (Piet Gerbrandy, Ilja Pfeijffer, Rob Schouten). Weer anderen kiezen ervoor zich in leven te houden met rendabele bezigheden die, vanuit het perspectief van de serieuze literator, 'nevenwerkzaamheden' heten. Zo vertaalde Kouwenaar in de bloeitijd van het gesubsidieerde theater routineus het ene toneelstuk na het andere en draaide Tonus Oosterhoff jarenlang doktersromannetjes in elkaar. Ook leven veel dichters hoofdzakelijk van het salaris van hun partner en kunnen ze werkbeurzen aanvragen.

Nu leven en publiceren de genoemde dichters in een klein taalgebied. Toch is hun geringe economische succes niet alleen te wijten aan het relatief geringe aantal Nederlandstaligen. De Amerikaanse situatie is niet anders. Op de pagina's van *Writer On Line* kunnen jonge schrijvers en dichters vragen stellen aan de *editor* van dienst.³⁵ Begin 1999 wilde een jongeman weten wat hij moest doen, wilde hij 'literary agent for poets' worden. De *editor* die hem antwoord gaf was op dat moment Michael Bugeja, dichter, redacteur en auteur van *Poet's Guide: How to Publish and Perform Your Work*. Hij moest de agent in spe teleurstellen. 'Few poets sell more than 1000 books', zegt hij. Ook zijn eigen werk overschrijdt die grens niet. 'Do you know how many books I sold in 1998? A bit more than 400. My royalty check was about \$200. If you were my agent, you'd have received \$30'. Hier spreekt een zeker niet minder dan gemiddelde dichter in de Verenigde Staten.

Om den brode

In *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* staan nogal wat uitspraken waarmee Gerard Reve zich verzet tegen de diepgewortelde gedachte dat schrijven en geld verdienen niet samen zouden gaan. In 'Brief Uit Het Verleden' uit *Nader tot U*, bijvoorbeeld, lezen we: 'ik schrijf voor Geld, zoals ik al enige malen eerder te kennen heb gegeven, want er moet van alles betaald en voor niks gaat de zon op'. Dit soort uitspraken vertonen die typisch reviaanse mengeling van ironie (hier bijvoorbeeld de hoofdletter G) en provocatie (de eindeloze herhaling van hetzelfde, met een verdraaiing van Prediker) die het volstrekt onmogelijk maken te bepalen hoe de schrijver er nu werkelijk over denkt, maar waaruit wel blijkt dat het aangesneden onderwerp kennelijk gevoelig ligt. Reve snijdt geen kwesties aan; hij legt zenuwen bloot: religie, homoseksualiteit, racisme en, op een wat ander niveau, de kwestie van de broodschrijverij. Het feit dat hij in literaire teksten eindeloos emmert over geld, zoals in 'Brief uit Schrijversland' (*Op weg naar het einde*), duidt niet op de opkomst van een schaamteloos commercialisme in de literatuur, maar juist op de grote weerstand tegen commercie die in de cultuur dan nog bestaat.

Interessant is dat de Tachtigers hun verheven idealen verkondigden in een periode die gekenmerkt heet te zijn door verbetering van de sociaal-economische situatie van de schrijver. Niet alleen was in auteurswetten uit de negentiende eeuw het *copyright* voor auteurs vastgelegd, ook de forse groei van de boekenmarkt in de tweede helft van de negentiende eeuw had ervoor gezorgd dat in de literatuur zoiets als commercie een rol ging spelen. Vaak spreekt men over de negentiende eeuw dan ook als over de eeuw van de 'professionalisering van de literatuur'. Feit is inderdaad dat de houding van veel auteurs ten opzichte van hun *métier* veranderde. Men werd zich bewust van de economische waarde van het intellectuele eigendomsrecht. En dat was echt nieuw. Een door de Tachtigers verachte succespoëet als Hendrik Tolens had zich in de eerste helft van de negentiende eeuw nog tevreden gesteld met een paar bewijsexemplaren als er weer eens wat van hem in druk verscheen. Hij stelde zich niet zo op omdat hij net zulke verheven denkbeelden over poëzie en dichterschap had als later Kloos en de zijnen, maar omdat hij in de eerste plaats verffabrikant was en omdat hij de poëzie niet beschouwde als mogelijke bron van inkomsten. Pas later in de negentiende eeuw kwam het, als gevolg van genoemde ontwikkelingen, in auteurs als J.J. Cremer, Geertruida Bosboom-Toussaint en Multatuli op zich in hun onderhandelingen met hun uitgevers zakelijk op te stellen. Literatuur was voor sommigen zelfs een beroep geworden.

Maar dit gold dus niet voor de dichters. Terwijl prozaschrijvers begrepen dat er al schrijvende geld viel te verdienen, kozen hun dichtende collega's van de Beweging van Tachtig – bij het ontbreken van dat perspectief – ervoor

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Broodschrijvende elite?

De grootverdieners onder de dichters spelen vaak in de 'officiële' literatuurgeschiedenis een zeer marginale rol. Of dit, andersom, ook betekent dat gereputeerde dichters niets of zeer weinig met hun literaire activiteiten verdienen, is echter te betwifelen. Hoewel de aanduiding 'broodschrijver' in het domein van de Hoge Literatuur een pejoratieve betekenis heeft, blijkt uit Duits sociologisch onderzoek dat het de eliteschrijvers financieel beter gaat dan hun minder chique collega's. In deze tabel is te zien dat zij niet alleen meer verdienen dan perifere schrijvers of schrijvers van 'platte' vermaakliteratuur, maar dat zij ook nog eens een groter deel van dat hogere inkomen halen uit hun literaire activiteiten:

	Elite	Junior	Semiperiphery	Periphery	Folk Literature
Average monthly income	5,7	2,7	4,8	4,4	3,9
% from literary activity	57,7	17,7	36,7	18,3	18,7

Bron: H. Anheier & J. Gerhards, 'Literary myths and social structure'.

hun dichterschap te omgeven met een sacrale mythologie van superieure belangeloosheid. Ook hun voorgangers uit de internationale romantiek hadden dat al met groot (zij het uiteraard niet in geld te vertalen) succes gedaan en het gevolg was dat het leespubliek tegen het eind van de negentiende eeuw vast was gaan geloven in de onbaatzuchtige toewijding van dichters aan de poëzie. In de moderne mythologie van het dichterschap werd succes en de daarmee verbonden materiële welstand sindsdien zo ongeveer omgekeerd evenredig aan poëtische kwaliteit. Échte poëzie was niet alleen vrij, maar ook het Engelse equivalent ervan, *free*, in z'n dubbele betekenis: vrij én gratis.

De romantische mythe van de verheffende belangeloosheid is in de twintigste eeuw taai en hardnekkig gebleken. Sinds het charismatische optreden van de Tachtigers dient de dichter zich autonoom op te stellen ten opzichte van zijn lezers en de wereld. Wie een relatie zoekt tot het publiek is lang verdacht geweest; wie de literatuur op een of andere manier gebruikt als middel om in zijn levensonderhoud te voorzien, ontheiligt de literatuur. Hoge oplages zijn een struikelblok gebleken bij het vergaren van literaire roem: publieksdichters wacht slechts vergankelijke instantroem. Hen wordt een commerciële visie op literatuur én een door de hoge cijfers 'aangetoond' gebrek aan kwaliteit in de schoenen geschoven die afbreuk doen aan het romantische dichtersbeeld. Een visie die geldt als toonbeeld van slechte smaak en middelmatigheid en die getuigt van plat materialisme en een burgerlijk streven naar matigheid, orde en stabiele welstand.

Ook de in veel opzichten ronduit anti-romantische vertegenwoordigers van het literaire modernisme in de eerste helft van de twintigste eeuw koesterden zeer romantische ideeën over dichterschap en succes. Dichters als Nijhoff en Van Ostaijen zijn nooit afgestapt van het idee dat literatuur een zaak van en voor weinigen is (en hoort te zijn). Impliciet blijkt in hun kritieken keer op keer dat economisch rendabele poëzie voor hen per definitie amateuristisch of gemakzuchtig broddelwerk is. Neem nou hun tijdgenoot Alice Nahon: een dichteres met uitstekende rapportcijfers – bundels als *Op zachte vooizekens* en *Vondelingskens* werden vaak herdrukt, kregen lovende recensies en werden door bloemlezers hoog aangeslagen. Maar wanneer de critici Nijhoff en Van Ostaijen hun zegje mochten doen over het fenomeen, was de toon vijandig. Nijhoff sprak ‘niet zonder een zekere kif’ over het enorme succes van haar weinig gedurfd poëzie. Goed, het publiek koos voor Nahon, dus het gelijk was ‘voor een jaar of tien aan haar kant’, schreef de recensent. Maar hoe graag zou hij niet de weddenschap aangaan dat hij binnen een maand ook ‘zulk een bundeltje’ zou kunnen produceren! Ook Van Ostaijen wees korzelig op de cultus rondom ‘Mej. Alice Nahon’ (let op dat ‘Mej.’: enig onbewust seksisme zal zeker meegespeeld hebben). Hij meende haar succes te kunnen verklaren: de ‘atmosfeer van het melodrama’ beantwoordde aan ‘de wetten van het gevoelsmatige zoals het publiek zich behaagt deze te denken’. Het was allemaal van een ‘kleinburgerlijke allure’, vond hij, ‘de ergste wansmaak’. Nijhoff vatte de publieksvoorkeur samen. ‘God zij met hen,’ schamperde hij, met hun ‘boekenrekje waar de gedichten van Nahon een plaats hebben in het scheefhangende rijtje tussen een gemberpot en een buste van Dante’.

Uit Nijhoffs en Van Ostaijens gramstorigheid ten aanzien van Alice Nahon valt op te maken hoe invloedrijk de Tachtigeridealen een halve eeuw na dato nog waren. Maar provoceren deden ze natuurlijk al lang niet meer. Ook de dichters zelf wisten wel dat het leerstuk van de *noblesse romantique* en de afwijzing van burgerlijk succes onderhand clichés begonnen te worden. Dit blijkt wel uit het feit dat in Nederlandse literaire tijdschriften en briefwisselingen druk gediscussieerd werd over wereldse zaken als de financiële perikelen van de auteur. In een mooi boek over literair mecenaat in de jaren 1900 en 1940 laat Helleke van den Braber zien dat veel begintwintigste-eeuwse schrijvers en dichters manoeuvreerden tussen de dan nog zeer belangrijke normen van de Tachtigers en de eisen van de literaire markt. Kennelijk kregen de veranderende sociaal-economische omstandigheden, die door de Tachtigers nog zo opvallend waren genegeerd, nu ook hun weer-slag op de wijze waarop dichters dachten over hun métier.

Poëzie als koopje

Toen De Nederlandse Bank voor het laatst een nieuw briefje van 10 gulden liet ontwerpen, werd aan dichter Arie van den Berg gevraagd daarvoor een gedicht te maken. 'Inmiddels zijn ruim driehonderdmiljoen tientjes met mijn IJsvogelvers verspreid', schrijft Van den Berg in 2000, 'maar het honorarium was na belasting niet meer dan een maand huur en levensonderhoud. De ontwikkelingskosten van een nieuw bankbiljet schatte De Bank op circa vier miljoen gulden. Mij leek dat een goed uitgangspunt voor een één-procents-regeling, dus vroeg ik veertigduizend gulden. Maar De Bank bood aanvankelijk niet meer dan drieduizend, was pas na drie weken bereid daar vijfduizend van te maken, en toen ik daarop reageerde met "Dan doe ik het liever voor niks" kwam het eindbod van achtduizend gulden, te betalen in twee termijnen. Twee jaar later kocht dezelfde Bank een Mondriaan voor tachtig miljoen gulden'.

Opvallend is in deze periode de populariteit van onderwerpen als 'de maatschappelijke positie van de dichter' of 'de functie van de poëzie' in essays en kritieken van dichters. Daaruit blijkt dat veel dichters zich de superieure afzijdigheid van hun voorgangers niet meer wensen te permitteren. Zo verklaart Eliot in 1933 dat zijn overpeinzingen niet in de eerste plaats de aard van de poëzie betreffen, maar wel het maatschappelijk nut ervan en zijn eigen plaats in de samenleving. Dichters willen 'maatschappelijk vindbaar' worden, zoals Menno ter Braak het in 1932 uitdrukte. Ook Nijhoff stelt in de loop van de jaren hoe langer hoe meer de vraag naar een sociaal-maatschappelijke legitimatie van het dichterschap aan de orde. En dat gaat ten koste van een grote portie verhevenheid. 'De tijd moge voorbij zijn', hoopt hij in 1927, dat men 'de Muze afwijst als zij niet in haar klassiek-zondags maar in haar werkplunje aan de deur staat'.

De bekommernis van dichters om hun maatschappelijke rol of positie mag ten opzichte van de Tachtigers een kentering betekenen naar een meer op het publiek georiënteerde houding, dat wil nog niet zeggen dat de reserves tegenover commerciële uitbating van de poëzie verdwenen zijn. De veranderingen die het gevolg waren van het groeiend bewustzijn onder dichters van hun rol en positie in de maatschappij verliepen langzaam en voorzichtig. In *Het getij* van 1918 verscheen het toen ongetwijfeld merkwaardige pamflet 'De maatschappelijke positie van de dichter', waarin redacteur Ernst Groeneveld een aantal nuttige tips heeft voor dichters die geen droog brood meer willen eten. Het meest opmerkelijk is zijn voorstel dichters in Carré te laten optreden. Zoals een componist zijn werk dirigeert, zo zou de dichter zijn poëzie in het Koninklijk theater kunnen voordragen, uiteraard tegen betaling.

Nevenactiviteiten?

Wanneer schrijvers en dichters geld verdienen met iets anders dan schrijven en dichten, bijvoorbeeld met bezoeken aan middelbare scholen, recenseren voor een krant, lidmaatschappen van jury's of redacties, vertalingen of lezingen, wordt er van 'nevenactiviteiten' gesproken. Susanne Janssen suggereert in haar studie 'Side-roads to success. The effect of sideline activities on the status of writers' dat 'sideline activities' als redacteurschappen of administratieve functies in de literatuur (VWL, FvDL enz.) voor schrijvers in dienst staan van het verwerven of verstevigen van een positie binnen het literaire veld en dus ten opzichte van de literaire productie een ondersteunende (en dus ondergeschikte) rol spelen. Zelfs wanneer schrijvers economisch volledig afhankelijk zijn van 'nevenactiviteiten', blijft het schrijverschap identiteitsbepalend. 'Vondel had een kousenwinkel' – het was ooit de titel van een literaire quiz, waarmee aangegeven is dat het hier om een trivialiteit ging. Dichters – of ze nou leraar Nederlands, bestuurslid van het Fonds voor de Letteren, directeur van het Letterkundig Museum of commissielid van de Raad voor de Cultuur zijn – zijn in de eerste plaats dichter. Toch is het de vraag of we daar zo tegen aan zullen blijven kijken. In het gemediatiseerde literair klimaat van nu worden nevenactiviteiten, zeker als ze gerelateerd zijn aan de massamedia, steeds bepalender voor de identiteit van de individuele kunstenaar en voor de wijze waarop zijn of haar werk wordt gereciperd. Is de rol die Arnon Grunberg speelt in de publieke ruimte een typische schrijversrol? Doe je dit op vele terreinen opererende 'mediageile varkentje' (Grunberg over Grunberg) niet tekort als je zegt dat hij schrijver is? En Joost Zwagerman (schrijver, dichter, essayist, columnist, journalist, criticus, kenner van de populaire cultuur, televisiepersoonlijkheid, bloemlezer...)? Of Gerrit Komrij? Vaak is de vraag moeilijk te beantwoorden waar nu eigenlijk het zwaartepunt van de (literair aangehauchte) activiteiten van een dichter ligt. Het publiek van iemand als Ingmar Heytze is zeker niet alleen het klassieke leespubliek. Op podia, in niet-literaire tijdschriften en op internet bereikt Heytze sinds jaar en dag een veel meer gemeleerd publiek. Dat hem óók en misschien wel vooral als presentator, journalist, cabaretier of performer waardeert.

Intussen werd door modernistische dichters de compensatiestrategie van de romantici verder verfijnd. Ook zij hadden een uiterst beperkt publiek, maar beter dan hun voorgangers slaagden zij erin hun poëtische productie toch aan een vorm van economische logica te laten beantwoorden. In toenemende mate presenteerden zij zich als ingenieuze technicus, als *specialist*. Daardoor voorzagen zij hun product van een economische rechtvaardiging, ook al was er van een noemenswaardige geldelijke beloning voor hun werkzaamheden geen sprake. Immers, een (literaire) *specialist* is iemand die zich toelegt op een klein facet van de sociaal-culturele productie, waarin hij meer dan wie ook uitblinkt: het is zijn werk, zijn ambacht, dat hij met ambachtelijke toewijding en gespecialiseerde vaardigheid in praktijk brengt. Consequentie is wel dat de dichters voor de 'afzet' van deze specialistenpoëzie aangewezen waren op een uitgelezen en geschoold publiek. In termen van het hedendaags economisch jargon zou je van een 'niche' kun-

DE POËZIE ZOALS ZE IS

nen spreken – een eigen terrein op de markt, een specifieke afnemersgroep met eigen wetten en eigenschappen waaraan men specifieke producten levert.

Met de opkomst van deze literaire specialisten ontstond er een nieuw, alternatief circuit in de poëzie. Aan de ene kant waren er de dichters die zich zonder scrupules of complicaties op (de smaak van) het publiek richtten en ook in de literatuur leefden met de spelregels van het gewone sociale verkeer (zoals de wetten van de markt), en aan de andere kant de auteurs die zich hadden geëmancipeerd én geïsoleerd binnen de economische orde. Het ontstaan van de anti-commerciële mores in dit segment van de poëzie was eenvoudigweg een overlevingsstrategie: binnen de gestaag aan invloed winnende markteconomie móesten de dichters met een klein publiek wel een eigen, autonoom waardenstelsel hanteren.

Maar de overlevingsstrategie had onverwacht veel succes. Tot op de dag van vandaag worden de mores die in dit elitaire circuit ontwikkeld werden, kenmerkend geacht voor de ‘echte’ (‘zuivere’, ‘hogere’, ‘literaire’ of gewoon ‘moeilijke’) poëzie. Zoals Nijhoff en Van Ostaijen hun in commercieel opzicht succesvolle collega Alice Nahon met opgetrokken neuzen bespraken, zo is er ook vandaag nog in ‘de serieuze literaire kritiek’ weinig enthousiasme te vernemen voor dichters als Nahon en later Toon Hermans of Nel Benschop, en op een wat andere schaal zelfs voor relatief goedverkopende dichters als Rutger Kopland, Judith Herzberg, Anna Enquist en Herman de Coninck. Ook in schoolboeken en literatuurgeschiedenissen zijn ‘succesdichters’ ondervertegenwoordigd, waardoor óók bij het grotere publiek de indruk ontstaat dat plezier- of zondagsdichters en, meer in het algemeen, de dichters van gemakkelijk toegankelijk werk er in de poëzie niet toe doen. De poëzie begeeft zich dus nog altijd voor een niet onaanzienlijk deel in dezelfde niche. Haar economie is, bij gebrek aan reële geldstromen, altijd ‘vreemd’ gebleven vergeleken bij de marktmechanismen van de niet-artistieke productiesectoren. Het is een ‘alsof’-economie waarin weliswaar (metaforisch) van ‘schaarste’, ‘vraag’ en ‘aanbod’ sprake is, maar waarin nauwelijks geld circuleert.

In zijn studie *Why are Artists Poor?* uit 2002 laat Hans Abbing zien welke aspecten van de economie van de (beeldende) kunsten bijdragen aan ‘the exceptional nature of the economy of the arts’. De meeste daarvan gaan zonder meer ook op voor de poëtische economie:

Oplagen

Over recente cijfers beschikken we niet, maar in 1986 had een poëziebundel in de verschillende Europese landen deze gemiddelde oplage:

België	500
Denemarken	500
Duitsland	700 tot 1000
Frankrijk	2500
Griekenland	1000 tot 2000
Ierland	650
Italië	5500 (maar in Italië, zo leert ons Zeeman, kan elke ober Dante citeren)
Luxemburg	500
Nederland	1000

Bron: Eugene van Itterbeek, *Poëzie in cijfers*

- het is voor dichters rendabel om niet-commercieel te zijn
- commerciële activiteiten worden in de poëzie versluierd
- poëzie en dichter hebben een zeer hoge status
- ondanks het verwaarloosbaar lage dichtersinkomens willen veel jonge mensen dichter worden
- dichters zijn meer dan anderen georiënteerd op niet-monetaire beloningen
- de poëzie wordt gekenmerkt door een relatief hoge ‘interne subsidiëring’ (de verdiensten van succesauteurs binnen een uitgeversfonds bekostigen de publicatie van een dichter)
- anders dan andere beroepen heeft het dichterberoep geen beschermd ‘body of knowledge’: iedereen heeft toegang tot de (productie)wereld van de poëzie

Het zijn stuk voor stuk eigenaardigheden die ook vandaag nog de poëzie aankleven. Iedereen weet dat er met poëzie doorgaans geen droog brood te verdienen valt, maar nog steeds worden tijdschrift- en uitgeverijredacties overstelpt met inzendingen van talloze aspirant-dichters. Geld en publieksbereik spelen inderdaad geen rol. Zelden hoor je een dichter trots zijn op z’n verkoopcijfers. Zulke cijfers leggen dan ook nog steeds geen gewicht in de schaal in een wereld die de commerciële kanten ervan stelselmatig verdoezelt. Zo wordt een belangrijke Nederlandse poëzieprijs de ‘vsb-prijs’ genoemd – een naam die niet naar de sponsor verwijst (de vsb-bank heet al jaren Fortis-bank), maar naar een stichting met ideële doelstellingen.

De poëtische gêne ten opzichte van commercie en materieel gewin blijft

Dichter en reclamechef

Poëzie en reclame zijn twee werelden die niet al te ver van elkaar verwijderd zijn. Zowel in een gedicht als in een advertentie, zo kun je immers zeggen, gaat het om economisch taalgebruik. En wie als dichter in pakkende beelden grossiert, zal dat allicht ook als copywriter kunnen. Toch is de relatie tussen poëzie en reclame van begin af aan kil en afstandelijk geweest. Toen Paul van Ostaijen in de jaren twintig in een advertentie de motor van een auto aangeprezen zag met de woorden 'ziehier het hart van de Hermesauto', zag hij daarin aanleiding voor een cynische 'Self-Defence'. 'De slimme autofabrikant en zijn reclamechef', schrijft hij, behoren gewis tot diegene die lachen om de eigenaardigheden van de moderne lyriek. Maar kijk nu eens welk 'een stoute lyrische vlucht' ze zelf ten beste geven met hun beeldspraak! 'Beste reclamechef', schrijft hij dan ook, 'indien u nog eens lacht met moderne lyriek, bedenk dan dat een dichter niet dommer is dan een reclamechef. Gewoonlijk is hij werkelijk iets op de reclamechef vooruit, juist in het zien van de reële samenhang der dingen. De dichter heeft het oog van een businessman. Hij is een zakenman die geen zaken doet'. De dichter als superieure businessman, als 'zakenman die geen zaken doet'.

ook uit de anekdotes die Henk van Gelder in zijn boekje *De rokende schoorsteen* verzamelde over de dichters van de generatie van Vijftig. Remco Campert, Gerrit Kouwenaar, Jan Elburg, Bert Schierbeek, Simon Vinkenoog en Lucebert hadden het niet breed en waren kinderen van hun tijd, dus zij maakten gebruik van de mogelijkheden hun dichterschap en de daarbij behorende kwaliteiten en (relatieve) beroemdheid te gelde te maken. Meer dan voorheen deden die mogelijkheden zich voor in de wereld van de commercie. De dichters van Vijftig begonnen dan ook hier en daar te schnabbelen bij reclamebureau's of grootwinkelbedrijven.

De wapenfeiten van Kouwenaar op dit terrein geven wel aan dat de dichters in dezen kleinschalig dachten. Zo staat hij te boek als de geestelijk vader van de leuze 'Natuurazijn heeft een zilverdop met een blauwe N erop' en had hij één keer per jaar een aardige bijverdienste door in de Sinterklaasperiode als sneldichter op te treden in de Bijenkorf. Dit tot volle tevredenheid van de reclamechef: 'je zag mensen, een vers van hem lezend, door de winkel lopen, lachend, glimlachend of een traan wegpinkend'. Anderen lieten zich strikken voor reclamefoto's. Zo leende Vinkenoog zijn beeltenis voor de campagne 'Ook al aan de sigaar?' en werden de dichters die meewerkten aan de bloemlezing *Vijf 5 tigers* door Paul Huf en *groupe* vastgelegd voor de campagne 'Het bier is weer best'. Het resultaat: een plaatje van vijf wat onhandige mannen die, bête naar het vogeltje lachend, hun bierglas heffen. Even leek het erop dat Campert serieus werk ging maken van dit soort lucratieve nevenactiviteiten. Nadat hij eens was gefotografeerd voor een melkadver-

Symbolisch kapitaal

Over de sociale positie van de dichter

Literatuurgeschiedschrijvers kunnen zich gelukkig prijzen met de wereldvreemde allures die de poëzie sinds de romantiek heeft. Kleurrijke figuren met esoterische ambities en markant literair-sociaal gedrag laten zich nu eenmaal aardiger beschrijven dan bescheiden grijze muizen. Tegelijkertijd stelt de hardnekkige romantische dichtersmythologie de literatuurwetenschapper voor het probleem dat het hier een sociologisch fenomeen betreft: wil hij er iets van begrijpen, dan zal hij over de grenzen van zijn vak heen moeten kijken.

Weinig niet-literatuurwetenschappers hebben op de recente geschiedenis van de literatuurbeschouwing een grotere invloed uitgeoefend dan de Franse socioloog Pierre Bourdieu.³⁶ Zijn analyses van literatuur (en kunst) als sociale praktijk zijn door literatuurwetenschappers gretig geadopteerd. In *De regels van de kunst* (de Franstalige versie verscheen in 1992) verklaart Bourdieu de 'vreemdheid' van een economie als die van de poëzie vanuit zijn 'veldtheorie'. Een veld is een microkosmos van maatschappelijke praktijken, een gestructureerde ruimte van met elkaar verbonden sociale posities. In de literatuur zijn dit bijvoorbeeld de posities van schrijver (beginnend, miskend, gevestigd...), recensent, uitgever et cetera. Ze zijn allemaal met elkaar verbonden en ze gaan met elkaar om volgens bepaalde ongeschreven regels. Een veld is autonoom als die regels specifiek zijn voor dat veld. De omgangsvormen binnen een autonoom veld kunnen sterk afwijken van de spelregels van het alledaagse leven. Dat wil niet zeggen dat bijvoorbeeld het autonome veld van de literatuur losstaat van de globale conjunctuur, maar wel dat het pas goed te begrijpen is voor wie beseft dat de belanghebbenden zich eerder richten naar de normen binnen de biotoop dan naar enige economische opportuniteit.

De autonomie van het literaire veld is volgens Bourdieu een moderne verworvenheid. Hij situ-

eert het ontstaan ervan, althans in Frankrijk, in de eerste helft van de negentiende eeuw. In de literatuur ontwikkelde zich toen een afzonderlijk deelgebied dat los kwam te staan van de commerciële sector. De dichters die we nu als 'avant-gardist' zouden betitelen, de elitedichters met een klein publiek, de vertegenwoordigers van wat we in de twintigste eeuw 'hogere' poëzie gingen noemen, de literaire 'ingewijden' – zij begonnen een sociaal gedrag te vertonen dat aan heel andere regels beantwoordde dan dat van de publieksdichters. Zij hanteerden een hiërarchie van literaire waarden die vrijwel het tegendeel was van de hiërarchie van het commerciële succes.

Het literaire veld kreeg dus in de negentiende eeuw een dualistische structuur door de boedelscheiding van commerciële en zuiver literaire auteurs. Aan de ene kant werd de hiërarchie van het commerciële succes gevolgd, terwijl aan de andere kant de omgekeerde hiërarchie van het prestige gold. Vanuit het economisch oogpunt van de eerste groep was bijvoorbeeld toneel het belangrijkste genre (toneelauteurs waren verzekerd van relatief aanzienlijke, onmiddellijk te incasseren winsten), gevolgd door het genre van de roman (waarmee winst was te boeken wanneer het zijn publiek uitbreidde tot ver buiten de literaire wereld zelf) en dan pas de poëzie (waarvoor alleen lezers te vinden waren binnen die literaire wereld). Vanuit het oogpunt van het autonome deelgebied van de zuivere productie, was de hiërarchie precies andersom. Het toneel (dat rechtstreeks en onmiddellijk door het burgerlijk publiek werd gesanctioneerd) en in mindere mate de roman (die nog steeds werd geassocieerd met een mercantiele, via het feuilleton aan de journalistiek gelieerde literatuur) moesten het daar ruim afleggen tegen de hoogste vorm: de poëzie. Literatuur ging zich dus tussen twee polen bewegen, schrijft Bourdieu: 'de pool van de zuivere productie, waar de producenten over-

wegend andere producenten als klanten hebben en de pool van de grootschalige productie, die onderworpen is aan de verwachtingen van het grote publiek'.³⁷

In de omgeving van beide polen ontstaan ook tussen dichters onderling hiërarchieën, maar de concurrentiestrijd verloopt aan beide zijden volgens andere regels. In het subveld van de grootschalige productie, waar dezelfde economische orde heerst als in de globale conjunctuur van het alledaagse leven, wordt de hoogte van de 'objectieve positie' van auteurs bepaald door meetbare grootheden als oplagecijfers en publieke belangstelling. In het subveld van de zuivere productie is sprake van een 'symbolische economie' waarin hoge posities, worden vergaard met symbolisch kapitaal: aanzien en 'consecratie'. De positie van een auteur in het autonome literaire veld manifesteert zich in zijn 'symbolische praktijk' – het literair-sociaal gedrag dat hoort bij een bepaalde consecratiegraad. Gedragsverschillen tussen auteurs veruiterlijken hun hiërarchische relatie. Een willekeurig voorbeeld uit de Nederlandse poëzie: Gerrit Kouwenaar (die als eregast op grote festivals verschijnt, figureert in serieuze documentaires over zijn werk en bij biografische mijlpalen uitgebreid wordt geïnterviewd door de kwaliteitskranten) neemt duidelijk een 'hogere' positie in dan zijn leeftijdsgenoot Simon Vinkenoog, de eeuwige oudere jongere die er een aanmerkelijk minder geconsacreerde habitus op nahoudt.

Binnen het autonome subveld van de zuivere productie beconcurreren dichters elkaar, maar over de grenzen van het subveld heen wordt geen concurrentiestrijd gevoerd. Dichters uit de beide echelons vormen geen bedreiging voor elkaar. Zo lopen de publieksdichters hun in commercieel opzicht minder bedeelde collega's uit het elitecircuit nauwelijks voor de voeten. Toen Nel Benschop, een van Nederlands best verkopende dichters, halverwege de jaren tachtig bij een dichtersmanifestatie Kouwenaar en Vinkenoog eens tegen het lijf liep, merkte ze tot haar verba-

zing dat deze in economische termen veel minder succesvolle collega's uit het autonome subveld niet van enige jaloezie blijk gaven. Ze waren heel vriendelijk, vertelde ze: 'ik ben geen concurrente voor hen'.³⁸ Benschop, als bestsellerauteur goed gepositioneerd in het subveld van de grootschalige productie, 'scoort' niet in het elitecircuit van de zuivere productie dat rigoreus gebroken heeft met de economische orde. Zij vormt in het autonome subveld dan ook voor niemand een bedreiging.

Maar Bourdieu heeft het niet alleen over de schrijvers, zijn theorie betreft ook het gedrag van de lezers van literatuur en poëzie. In een al wat oudere studie, *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), laat hij zien dat het streven naar 'sociale distinctie' zit ingebakken in het menselijk handelen. Wie bijvoorbeeld zijn voorkeur voor een bepaald soort literatuur belijdt, geeft daarmee aan wat zijn sociale positie is. Uiting geven aan je (literaire) smaak is in de (in dit opzicht wat cynische en ontluisterende) theorie van Bourdieu een symbolisch-culturele praktijk, gericht op het benadrukken of poneren van afstand ten opzichte van de anderen – van de lager geplaatsten op de maatschappelijke ladder.

Smaak en sociale positie zijn met elkaar verbonden. Of, in andere woorden: goede en slechte smaak zijn inzet en uitkomst van een sociale strijd.³⁹ Sinds het ontstaan van het autonome subveld van de literatuur is er voor individuen distinctiewinst te behalen door te stoppen met het belijden van hun voorkeur voor de ongecompliceerd beschrijvende, op de smaak van het grote publiek inspelende poëzie en zich openlijk te bekeren tot het werk van dichters uit het autonome subveld. Zo kan aangesloten worden bij wat gedurende de hele twintigste eeuw de literaire voorkeur was van de culturele elite: een formele, esthetische, abstracte poëzie die niet in de eerste plaats beschrijvend is en die geen rekening houdt met de vraag naar herkenbaarheid; een poëzie waarvoor een zekere kennis is vereist.

tentie ('Met melk meer mans!'), was het succes van zijn boek *Het leven is verrukkulluk* voor reclamebureau Prad reden Campert 300 gulden te bieden voor zijn toestemming om de kopregel 'Melk is verrukkulluk' in advertenties te mogen gebruiken. Van het één kwam het ander en voordat hij het wist zat Campert tegenover de directeur van een reclamebureau te praten over de vacature voor een 'free-lance copywriter met frisse ideeën'. Toen hij goed en wel doorhad dat hij zat te solliciteren, kwam hij tot inkeer: 'deze gedachte maakte me zo droevig dat ik nog maar één zelfbehoudend verlangen voelde: hier zo snel mogelijk vandaan te komen'.

Maar kijken we weer een dichtersgeneratie verder, dan lijkt er opeens iets te veranderen. Van gêne en knulligheid is ogenschijnlijk geen sprake meer bij de Zestigers. Zo werkten Hans Sleutelaar, C.B. Vaandrager en K. Schippers omstreeks 1957 bij een reclamebureau. Alleen al de gedachte aan een dergelijke betrekking had Remco Campert een paar jaar eerder nog wit doen wegtrekken. De Zestigers reageerden op de literaire ernst van hun voorgangers door de voorheen onverenigbare werelden van reclame en poëzie nadrukkelijk in elkaars verlengde te plaatsen. In hun poëzie nota bene, het domein dat in de hele moderne literatuurgeschiedenis tot dan toe (op wat halfserieuze en incidentele dada-experimenten na) verschoond was gebleven van zulke banaliteiten als commercie. In *Sterren Cirkels Bellen* (1968) van Hans Verhagen komen deze regels voor: 'Totale verlichting van de ruimte;/extra licht/op de plaatsen waar wij zitten'. Schippers nam ze over in zijn bundel *Verplaatste tafels* (1969), waar hij eraan toevoegde:

Een tekst die ik ken
uit *Sterren Cirkels Bellen*.
En die ik vanmiddag exact zo gebruikte
in een reclametekst over lampen

Ten aanzien van het dedain van voorgaande generaties dichters tegenover reclamewerk is het bijna een provocatie, die door de titel van het gedicht nog wordt versterkt: 'Back to business'. De Zestigers zijn niet alleen minder gebrand op toetreding tot het verheven domein van de hogere cultuur dan hun voorgangers, ze hebben ook minder angst voor de 'lagere' cultuur.

In zijn boek over de generatie van Schippers en Sleutelaar, *Zestig* (2001), schrijft Bertram Mourits over dit en andere 'reclamegedichten' in het hoofdstuk 'Schijt aan poëzie'. De dichters, stelt hij, zijn niet meer terughoudend over hun rol als copywriter. Ze dalen welbewust en schaamteloos de Olym-

DE POËZIE ZOALS ZE IS

pus af om 'mee te doen aan eigentijdse activiteiten' als reclame, waarmee ze de oude waarden van 'schoonheid, verhevenheid, romantiek' aan de dijk zetten. Ik denk dat de suggestie, dat ze daarmee ook de romantische dichtersmythologie met succes overboord gooien, te sterk is. Dat blijkt wel uit de wat baldadige toon van de Zestiger- provocaties, waaruit toch nog altijd een zekere besmuiktheid spreekt. Ook na de Zestigers en de democratisering die zij doorvoerden in de poëzie zijn we blijven vinden dat poëzie en geld niet samengaan. Nog steeds is er een tamelijk strenge scheiding tussen de zuivere literatuur en literatuur uit commercieel georiënteerde echelons.

Toch begint er inderdaad iets te veranderen. Er mag dan in de poëzie nog altijd een autonoom waardestelsel gehanteerd worden dat losstaat van de economische orde en de globale conjunctuur, het lijkt er allerm minst op dat de stabiliteit van de status van dat autonome literaire veld voor de komende decennia gegarandeerd is. Een ontwikkeling die erop wijst dat de literaire hiërarchie, die vanaf de romantiek vorm kreeg, wel eens verstoord zou kunnen gaan worden, is de allengs minder voorzichtige toenadering van dichters tot het publiek die in de poëzie van de afgelopen decennia waar te nemen is. Deze toenadering blijkt onder meer uit de toenemende commerciële activiteit van dichters binnen de poëzie. In een Gids-artikel over 'de wegen van de multimediale schrijver' veronderstelt Peter Nijssen dat het ontstaan van een literair seizoen wel eens van doorslaggevende betekenis zou kunnen blijken te zijn voor de ontwikkeling van het moderne schrijverschap. Lezingen, festivals, promotionele verplichtingen drukken zo zwaar op de schrijversagenda, zegt Nijssen, dat auteurs verlangen naar de periode van drie maanden vanaf juni, wanneer ze eindelijk eens ongestoord kunnen schrijven.

Bij dit soort schrijversoptredens kan de Stichting Schrijvers School Samenleving (sss) een bemiddelende rol spelen. De sss houdt zich op tussen de auteurs en instellingen als scholen, bibliotheken en literaire cafés. Wanneer zulke instellingen een schrijver willen uitnodigen voor een optreden of lezing, kan de sss de contacten leggen en de zakelijke kant van de zaak afhandelen. sss beschikt over interessante cijfers. Eind jaren zestig regelde de stichting nog maar zo'n 100 lezingen per jaar, in de jaren 1990 ging het al om meer dan 3000 schrijversoptredens, samen jaarlijks goed voor zo'n 7500 betaalde uren. Het standaardtarief is € 225 bruto per optreden van maximaal 2 uur, waarvan de sss € 50 subsidieert (het staat auteurs vrij meer te vragen, maar dan vervalt de sss-subsidie). In 1994 werd het aandeel poëzie in de sss-bemiddelingen geschat op 10%. Als we de gemiddelde duur van een optreden op 1 uur schatten, dan betekent dat dat alle onder

33 cent per lettergreep

In 1962 kreeg C.B. Vaandrager van de VARA het verzoek een gedicht te schrijven 'van tenminste 150 lettergrepen' met als thema 'Zonder grenzen'. De dichter werd een vergoeding van vijftig gulden beloofd. Daar had Vaandrager wel oren naar en hij stuurde zijn opdrachtgevers, programmamakers Garmt Stuiveling en Arie van Nierop, het volgende:

zonder grenzen
een gedicht van 150 lettergrepen

Voor de VARA, Garmt Stuiveling en Arie van Nierop
Hoe gaat het met jullie
Met ons gaat het goed

ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha
ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Cornelis Bastiaan Vaandrager

Het honorarium is nooit aan Vaandrager uitbetaald. Misschien voelden de opdrachtgevers zich op hun nummer gezet: het *dédain* dat zelfs de Zestiger Vaandrager hier tentoonspreidt jegens de radiomaker die denkt dat er op afroep gedicht kan worden, zal zeker Stuiveling pijnlijk getroffen hebben.

auspiciën van sss optredende dichters bij elkaar per jaar ongeveer € 169.000 verdienen. Er kan dus weer een rekensommetje gemaakt worden, en opnieuw lijken de cijfers ontluisierend te zijn, want de 'schrijverslijst' van sss vermeldt zo'n 200 dichters, dus gemiddeld verdient een dichter per jaar niet meer dan € 850 bruto met sss-optredens. De sss, meent Arie van den

Autonomie?

Met de autonomie van het literaire veld is altijd enigszins ambivalent omgegaan. Auteurs probeerden natuurlijk tóch ook maatschappelijke (burgerlijke) status aan hun hoge positie binnen het autonome literaire veld te ontleen. Zo droomde Baudelaire op een gegeven moment van het *Légion d'honneur* en van een loopbaan als theaterdirecteur. En Van Ostaïen wilde professor in de lyriek worden.

Berg dan ook, is 'als podiumagent voor auteurs inderdaad onvolprezen, maar alleen voor kinderboekenschrijvers en succes-prozaïsten een heuse inkomstenbron'.

Toch kan het optreden voor publiek, dat in de praktijk vooral buiten de bemoeienis van de sss plaatsvindt, al lang niet meer in elke dichtersloopbaan een randverschijnsel worden genoemd. In het circuit van podiumdichters en performers lopen dichters rond die in interviews verklaren van hun poëzie en de eruit voortvloeiende optredens te kunnen leven. Hun situatie is in zekere zin te vergelijken met die van de middeleeuwse dichter, bij wie het er evenmin om ging dat zijn werk op papier gereproduceerd werd. Net als zijn middeleeuwse voorganger heeft de podiumdichter een heel directe band met zijn publiek en de eventuele geldelijke beloning voor zijn werk heeft, meer dan het honorarium (of de subsidie) van de papieren dichter, het karakter van boter bij de vis. Maar waar de middeleeuwse dichter steen en been klaagde over zijn materiële omstandigheden – in de vagantenliteratuur werd de jeremiade over de slechte beloning zelfs een genre op zich –, daar lijken de perspectieven van de performers van vandaag al beter: de 'markt' van schrijversoptredens op scholen, in theaters en op poëziefestivals is groeiende.

De commerciële dichtersactiviteiten in Nijssens 'literaire seizoen' zijn voorbeelden van een onmiskenbare toenadering van de dichters tot het publiek. Een van de gezichtsbepalende activiteiten van de performers en podiumdichters is de reeds gememoreerde *poetry slam*, een wedstrijd waarin het publiek mag zeggen welke dichter ze het meest bevalt. Ook buiten het podium is de traditioneel-romantische nonchalance over het oordeel van de lezers aan het verdwijnen, want ook de 'papieren' dichters verschijnen dolgraag op de Nacht van de Poëzie. Dichters onttrekken zich niet langer aan de wetten en de hiërarchieën van de economische orde. De recente instelling (op internet) van een Publieksprijs voor poëzie kon bij die ontwikkeling niet lang op zich laten wachten.

Toenadering tussen dichters en publiek zou wel eens kunnen leiden tot

Wie krijgt wat?

Over dichterssubsidies

Een andere ontwikkeling die zou kunnen bijdragen aan de verstoring van de vreemde, maar stabiele poëtische economie is de verzakelijking (of: professionalisering) die in de afgelopen jaren is doorgevoerd in het Nederlandse subsidiestelsel voor schrijvers en dichters.

In Nederland konden schrijvers en dichters al in het begin van de twintigste eeuw subsidie krijgen. De Vereniging voor Letterkundigen, in 1904 opgericht in antwoord op het verdwijnen van het aloude mecenaat in zijn klassieke vorm, had als streven de financiële en maatschappelijke positie van de schrijver te verbeteren. Daartoe werd in 1905 het 'Ondersteuningsfonds' ingesteld waarop Verenigingsleden die in financiële moeilijkheden waren gekomen een beroep konden doen. Als in 1919 het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen zich met het Ondersteuningsfonds gaat bemoeien, is daarmee het startsein gegeven voor de overheidssteun aan schrijvers die ook vandaag nog bestaat. Tot de meest gesubsidieerde dichters in deze beginperiode van het Nederlands literaire subsidiestelsel (1905-1939) behoren J.K. Rensburg, Dirk Coster, Hélène Swarth en Willem Kloos, maar ook (en veel meer) dichters die nu in geen enkel literatuurhistorisch handboek meer terug te vinden zijn.

Verreweg de belangrijkste subsidieverstrekker voor Nederlandse dichters van nu is het Fonds voor de Letteren. Het werd in 1965 ingesteld door de overheid en is inmiddels zelfstandig: een zevenkoppig bestuur, geadviseerd door een adviesraad van 13 leden en ondersteund door een bureau (ongeveer 13 fte's), is verantwoordelijk voor de uitvoering van de 'gedelegeerde overheidstaak' van de verdeling van de Rijkssubsidie voor schrijvers en vertalers. De doelstelling, geformuleerd als 'het bevorderen van de kwaliteit van het literaire werk van schrijvers en vertalers door hen financieel te ondersteunen', komt uiteraard in de eerste plaats de auteurs en vertalers ten goede, maar zeker ook (de diversiteit van)

de literatuur en daarmee de lezer. Het fonds wil de verschraling tegengaan die het gevolg is of zijn kan van schaalvergroting en commercialisering in de uitgeverwereld. Uit cijfers van het Centraal Boekhuis is op te maken dat de succesvolste 5% van alle boektitels samen goed zijn voor maar liefst 56% van alle jaarlijks door boekverkopers ingekochte boeken. Het Fonds voor de Letteren prijst in haar jaarverslagen en beleidsplannen de Nederlandse uitgevers – zij blijven zich immers, tegen de economische logica in, óók inspannen voor die 95% van de boeken die niet bijzonder rendabel zijn – men ziet het als zijn verantwoordelijkheid de zorg voor dit economisch kwetsbare segment van de boekproductie met de uitgevers te delen.

De OC&W-subsidie voor het fonds is de afgelopen 10 jaar wat omhoog gegaan. Het totale budget – bestemd voor uitkeringen aan auteurs, maar ook voor materiële lasten en personeelskosten van het bureau – bedroeg in 1995 € 3.735.678 en steeg sindsdien geleidelijk aan tot € 5.843.310 in 2003. Er zijn verschillende subsidievormen. De enige waarvan een dichter langere tijd kan leven, is de zogenaamde 'werkbeurs'. Tot in 2001 werden werkbeurzen uitgekeerd in maandeenheden van € 2.162. Niet alleen de jaarbeurzen, maar ook de beurzen voor 10, 8, 6, 5, 4 en 3 maanden hadden het karakter van een permanente uitkering, omdat ze vaak jaar na jaar werden gecontinueerd. Wie niet in de molen van de werkbeurzen zat, was aangewezen op de incidentele aanvullende honoraria. Aanvullende honoraria waren subsidies die werden uitgekeerd na verschijning van een publicatie in boekvorm. Jaarlijks kregen ongeveer twintig dichters een extra honorarium van tussen de € 2.702 en 4.504 uitgekeerd. Voor de senioren onder de dichters was (en is) er voorts nog de 'Eregelden'-regeling. Eregelden zijn te beschouwen als een soort aanvullend pensioen voor schrijvers. Het is, in de formulering van het recentste fondsbeleidsplan,

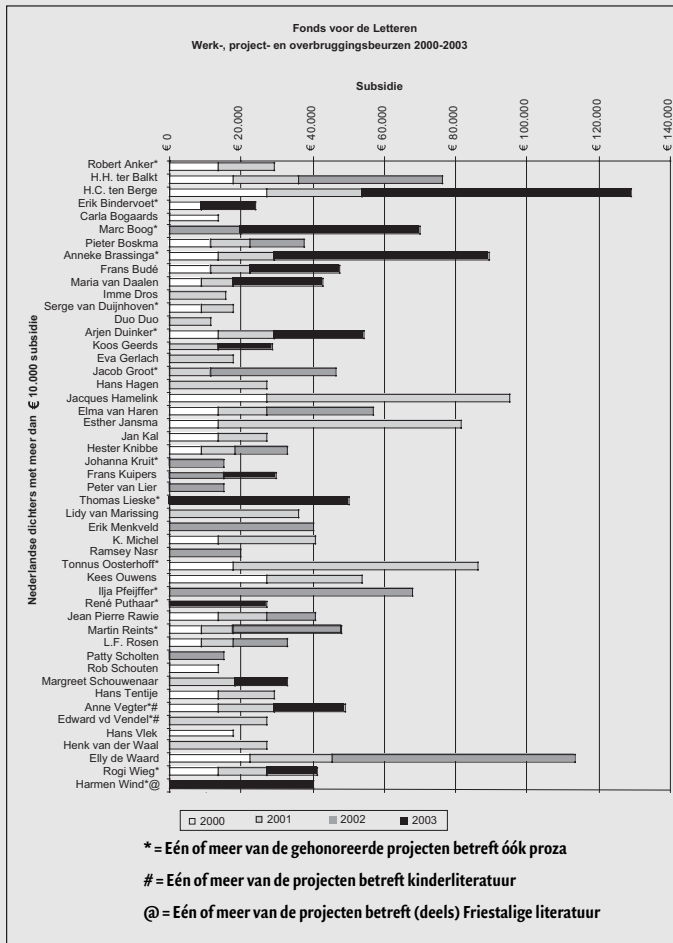
'voorbehouden aan oudere auteurs met een uniek oeuvre dat een bepaalde betekenis heeft of heeft gehad voor de Nederlandse literatuur'.

In de afgelopen jaren zijn de subsidieregelingen van het fonds echter ingrijpend veranderd. Werkbeurzen en aanvullende honoraria zijn geleidelijk afgeschaft. In plaats daarvan werd een systeem van 'project-werkbeurzen' geïntroduceerd. Vanaf nu moesten auteurs die in aanmerking wilden komen voor een werkbeurs een concreet plan indienen, voorzien van min of meer harde beloften over het 'rendement' in termen van publicaties. Nog steeds worden de besluiten over de aanvragen gebaseerd op de literaire kwaliteit van eerder werk en de kwalitatieve ontwikkeling van het oeuvre, maar nu wordt tevens nadrukkelijk de kwaliteit van het werkplan in de beoordeling betrokken. De oude werkbeurzen en aanvullende honoraria werden langzaam via 'overbruggingsbeurzen'

afgeschaft. Alleen de 'eregelden' bleven bestaan.

In het nieuwe subsidiesysteem van het fonds is nog maar voor één groep de 'zekerheid' van een jaarlijks gecontinueerde toelage weggelegd: de 'oudere auteurs met een uniek oeuvre'. De dichters die op dit moment in het kader van deze 'Eregelden'-regeling jaarlijks maximaal € 7.500 ontvangen,⁴⁰ zijn Jan Eijkelboom, F. Harmsen van der Beek, Gerrit Kouwenaar, Hanny Michaelis, Sybren Polet, Simon Vinkenoog en Leo Vroman. In de praktijk van het oude systeem bood de

werkbeursregeling vaak óók zo'n zekerheid. Dichters als H.C. ten Berge, Kees Ouwens, H.H. ter Balkt, Elly de Waard, Robert Anker, Rob Schouten, Jacques Hamelink, Tonnus Ooster-



hoff, Hans Tentije, K. Michel en nog ongeveer 25 anderen kregen in de jaren negentig regelmatig (en soms: voortdurend) een beurs. Niemand wilde dat toegeven en er werd ook eigenlijk nooit over gepraat, maar zij vormden een min of meer vaste groep van gesubsidieerden.

De 'projectwerkbeurzen' die de opvolger zijn van de werkbeurzen als voornaamste (meest substantiële) subsidievorm, moeten aan deze situatie een eind maken. Ze hebben niet meer het (verhulde) karakter van een periodieke uitkering. Ze zijn

minimaal € 4.500 en maximaal € 68.000 groot per project,⁴¹ en het gemiddelde subsidiebedrag per projectwerkbeurs is ongeveer € 20.000. Elke auteur die tenminste twee literaire boekpublicaties op zijn naam heeft staan, komt ervoor in aanmerking. Van een schrijver kunnen maximaal 2 projecten tegelijk gesubsidieerd worden. Gemiddeld worden er ongeveer 230 projectwerkbeurzen per jaar aangevraagd (vergelijkbaar met de oude werkbeurzen), en daarvan worden er zo'n 125 gehonoreerd. De verdeling over de genres is al jaren ongeveer gelijk, ook toen er nog werkbeurzen werden toegekend: 60% van de toegekende subsidie gaat naar het proza (inclusief non-fictie), 23% naar de poëzie, 15% naar de jeugdliteratuur en 2% naar het drama.

Welke dichters hebben in de voorbije jaren het meest van het fonds geprofiteerd? In de grafiek 'Fonds voor de Letteren. Werk-, project- en overbruggingsbeurzen 2000-2003' zijn alle Nederlandse dichters opgenomen die in de periode 2000-2003 in totaal meer dan € 10.000 kregen aan werkbeurzen (tot 2002), projectwerkbeurzen (vanaf 2001) en overbruggingsbeurzen (2001).

De relatief lage bedragen die in 2000 en 2001 nog uitgekeerd zijn aan aanvullende honoraria en de eregelden zijn niet meegerekend. Vlaamse dichters zijn weggelaten. Ook Vlaanderen heeft een Fonds voor de Letteren, maar dat neemt niet weg dat het Nederlands fonds incidenteel Vlaamse auteurs subsidieert (en andersom). Zo ontvingen Leonard Nolens (€ 85.211) en Peter Verhelst (€ 46.046) aanzienlijke subsidies van het Nederlands fonds.

Het Fonds voor de Letteren wil als verdeler van gemeenschapsgeld uiteraard onpartijdig en onbevooroordeeld zijn. Toch is het niet zo moeilijk om aan de hand van de grafiek quasi-gefundeerde kritiek te leveren op het subsidiebeleid van het fonds. Zo ontbreken er nogal wat namen. Wat bijvoorbeeld te denken van het feit dat het grootste deel van de Nederlandse genomineerden voor de VSB-prijs, niet op de lijst voorkomen: Benno Barnard, J. Bernlef, Huub Beurskens, Piet Gerbrandy, Wouter Goddijn, Lloyd Haft, Judith Herzberg, René Huigen, C.O. Jellema, Frank

Koenegracht, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Gerrit Krol, Astrid Lampe, Neeltje Maria Min, Alfred Schaffer, Gertrude Starink, Mustafa Stitou, Toon Tellegen, Willem van der Toorn, Marjoleine de Vos, Leo Vroman, Nachoem Wijnberg en Ad Zuiderent.⁴² Zijn het wel de belangrijkste dichters die door het Fonds in staat gesteld zijn zich voor een deel van hun tijd aan de poëzie te wijden?

Of een andere vraag: heeft het Fonds wel oog voor nieuwe ontwikkelingen in de poëzie? Waar zijn bijvoorbeeld in de lijst de dichters die vooral in het podiumcircuit een reputatie hebben? Geen cent aan werkbeurzen voor Daniël Dee, Hagar Peeters, Ruben van Gogh, Ingmar Heytze, Olaf Zwetsloot, Erik Jan Harmens in de bekeken periode.⁴³ Wellicht geeft het feit dat Hagar Peeters en Ingmar Heytze in 2004 wél een werkbeurs ontvingen (respectievelijk 20.000 en 15.000) aan dat hier wat aan het veranderen is.⁴⁴ De jaarverslagen over 2005 en 2006 waren bij het ter perse gaan van dit boek nog niet gepubliceerd.

Vergelijkbare vragen kunnen gesteld worden bij het peloton dichters dat wél een werkbeurs ontving. De enige dichters aan wie in vier jaar meer dan een ton werd uitgekeerd, zijn H.C. ten Berge en Elly de Waard. Is dit inderdaad het koningskoppel van de Nederlandse poëzie? Wat maakt H.C. ten Berge zo onvergelijkbaar veel meer subsidieabel dan, bijvoorbeeld, collega P.C. Hoofdprijswinnaars Gerrit Kouwenaar, Rudy Kousbroek, J. Bernlef of K. Schippers? En zouden de plannen van Elly de Waard werkelijk zoveel meer belovend zijn dan die van Eva Gerlach, Judith Herzberg, Anna Enquist of enige andere Nederlandse dichter (behalve Ten Berge)? Achter het duo aan kop jaagt een achtervolgende groep van zeven dichters: de 60.000-plussers Ter Balkt, Boog, Brassinga, Hamelink, Jansma, Oosterhoff en Pfeijffer. Zijn Ter Balkt (1938) en Hamelink (1939) inderdaad de twee grootsten uit de categorie van grijze eminenties? Is het werk van Brassinga (1948), Jansma (1958) en Oosterhoff (1953) wel écht van een zoveel hogere orde dan dat van de andere 9 VSB-prijswinnaars tot nu toe? En moeten we uit het enorme verschil tussen de Fonds-note-

ringen van Boog (1970) en Pfeijffer (1968) en die van hun leeftijdsgenoten afleiden dat zij op het moment verreweg de sterkste jongeren zijn?

Op al deze vragen moet ontkenkend geantwoord worden. De hoogte van de Fondssubsidiëring hangt niet alleen af van de kwaliteit die het betreffende oeuvre volgens de beoordelaars heeft, maar ook van veel minder ingewikkelde criteria als 'heeft dichter x überhaupt een beurs aangevraagd?' of 'verdient dichter y niet al genoeg bij zijn werkgever?'.⁴⁵ Het is bovendien naïef om te denken dat de uitvoering van het subsidiebeleid van het fonds een weerspiegeling zou zijn van 'de krachtsverhoudingen' binnen de poëzie. Het werkt uiteraard andersom: de verhoudingen bepalen niet de subsidieverschillen, maar de subsidieverschillen helpen de verhoudingen te bepalen. De échte reden waarom we ontkenkend moeten antwoorden op de vragen die de subsidiegegevens van de periode 2000-2004 oproepen, is dan ook dat deze vragen uitgaan van een onjuiste premisse. Wie zich afvraagt of het werk van Ten Berge en De Waard de ervoor toegekende topsubsidies wel rechtvaardigen, gaat ervan uit dat er een ideale situatie denkbaar is waarin de 'beste' dichter de meeste subsidie krijgt. Maar we herkennen ons aller 'beste' dichter niet aan zijn werk, maar aan zijn door mensen gemaakte reputatie en de tekenen daarvan, wat de hoge Fonds voor de Letteren-score van de zelden bekroonde of jubelend besproken De Waard des te vreemder maakt.

De hiërarchie in de poëzie is gebaseerd op beslissingen en keuzes van hen die binnen het veld toonaangevende posities innemen, niet op 'de intrinsieke waarde' van de verschillende oeuvres. Wil het Fonds écht onbevooroordeeld zijn, dan zal het ervoor moeten kiezen alle dichters die aan een bepaald meetbaar criterium voldoen gelijkelijk te subsidiëren. Het is de enige manier om aan het zelfbevestigend karakter van een subsidiesysteem met beoordelaars te ontkomen. Het zal er echter niet van komen zo lang het

woord 'kwaliteit' in de beleidsplannen en jaarverslagen van het Fonds tamelijk onbekommerd gebruikt wordt. *Kwaliteit kost geld*, zo luidt de titel van het beleidsplan, dat eind 2003 als subsidieverzoek werd ingediend bij de staatssecretaris van Cultuur.

Hoewel het er niet naar uitziet dat het Fonds het comfortabele waanidee loslaat dat literaire kwaliteit door adviescommissies en externe deskundigen min of meer objectief vast te stellen is, kan er veel goeds gezegd worden over de praktische consequenties van de recente beleidsverandering. De overgang van werk- naar projectbeurzen kan voor een aanzienlijke verbetering van het subsidiestelsel gaan zorgen. In de eerste plaats maakt het nieuwe systeem een zuiverdere beoordeling van de subsidieaanvragen mogelijk. Er wordt immers niet langer alleen een slag geslagen naar 'de kwaliteit' van een oeuvre of werk, maar er worden ook plannen getoetst op haalbaarheid en ambitieniveau. Daarmee worden betrekkelijk meetbare criteria geïntroduceerd in de beoordelingsprocedure. In de tweede plaats wordt er in het nieuwe systeem alleen nog subsidie uitgekeerd wanneer er ook daadwerkelijk iets tegenover zal staan. Van (informeel) gewoonte-recht kan geen sprake meer zijn. De procedure biedt zelfs de mogelijkheid uitgekeerde subsidie terug te vorderen wanneer er niet aan de verwachtingen is voldaan, al zal deze verzakelijking van de regeling voor beurzen bij veel schrijvers wellicht grote weerstand oproepen.

Een ander pluspunt van het nieuwe systeem is de instelling van debutantenbeurzen. Voorheen konden auteurs pas bij het Fonds terecht na twee boekpublicaties, nu is er voor debutanten met concrete (en door een uitgever wenselijk verklaarde) plannen voor een tweede boek de mogelijkheid een stimuleringssubsidie van minimaal € 3200 en maximaal € 10000 aan te vragen. Waar in het oude systeem veel krediet aan vaste Fondsklanten werd gegund, is er nu wat ruimte voor nieuwe mensen met perspectief.⁴⁶

een afname van de autonomie van de poëtische elitecultuur. In het verlengde van die ontwikkeling kunnen ook andere grenzen vervagen die fundamenteel waren voor de instandhouding van de romantische orde in de poëzie van de afgelopen twee eeuwen, zoals de grens tussen 'hoge' (zuivere, echte, literaire, moeilijke) en 'lage' (commercieel, toegankelijk, herkenbaar) poëzie.

Het 'alsof'-karakter van de poëtische economie neemt af. Een van de mogelijke risico's die daaraan verbonden zouden kunnen zijn, is dat schrijvers en dichters noodgedwongen meer aandacht gaan besteden aan hun pr dan aan hun literatuur. Of dat de subsidieaanvragen zoveel tijd kosten dat het gedicht of de bundel die aan de vorige subsidieverstrekker beloofd is er niet komt. Ook is erop gewezen dat literatoren in de commerciële wordende literaire constellatie steeds meer beïnvloed en gestuurd worden door wat de media van hen willen. Zo schrijft Peter Nijssen: 'de mate van succes hangt feitelijk af van de gelegenheid die de schrijver krijgt (of neemt) om deel te nemen aan het mediacircus'. En hij onderbouwt deze stelling door te wijzen op een incident dat laat zien dat het geloof in het belang van de media inmiddels bizarre vormen begint aan te nemen. Toen de publiciteitsschuwe schrijfster/dichteres Frida Vogels genomineerd werd voor de Libris Literatuur Prijs, weigerde zij bij de uitreiking te verschijnen. Voor sommige critici was dit aanleiding openlijk te twijfelen aan het bestaan van Frida Vogels. Een schrijfster die de gelegenheid niet te baat nam haar werk op de televisie te presenteren, dat móest wel een mystificatie zijn...

Een dergelijke enormiteit is natuurlijk vreselijk, en ze is inderdaad een gevolg van een kennelijk veranderd beeld van de auteur. Toch lijkt mij de angst voor het volkomen verlies aan autonomie dat gepaard zou gaan met een meer op markt en publiek gerichte houding van dichters en schrijvers, schromelijk overdreven. Niets duidt erop dat de dichter met het verlaten van de romantische stellingen, automatisch een pact met de duivel sluit. Enig mogelijk verlies aan autonomie wordt gecompenseerd door ruime winst aan maatschappelijke zichtbaarheid. Althans in Nederland en Vlaanderen, waar dichters een rol spelen in het bredere culturele debat zonder meteen lachwekkende mediafiguren te worden of hun poëzie te verwaarlozen. Robert Anker, Huub Beurskens, Geert Buelens, Maarten Doorman, Piet Gerbrandy, Tom Lanoye, Fouad Laroui, Ramsey Nasr, Ilja Pfeijffer, Martin Reints, Rob Schouten, Dirk van Bastelaere, Willem van Toorn, Joost Zwagerman – allerlei dichters en public intellectuals slaan of sloegen bruggen tus-

DE POËZIE ZOALS ZE IS

sen het domein van de poëzie en het bredere culturele of sociale domein: ze publiceren in kranten en tijdschriften die niet exclusief door poëzie-professionals worden gelezen, ze schrijven essays over méér dan poëtische onderwerpen alleen en hebben een zichtbare maatschappelijke positie buiten de literatuur. Een flink aantal dichters heeft toegang tot de grote landelijke kranten en weekbladen, hetzij als journalist of columnist, hetzij als criticus. Het lijkt erop dat de Nederlandse dichter allerminst onzichtbaar is.

Hoofdstuk 5

De amateurpoëzie

Waarom 620.000 Nederlanders regelmatig gedichten schrijven

Ik ben geen dichter, ook al schrijf ik af en toe op rustige privé-momenten in vakanties een tekst naar ritme, rijm en metrum

Minister J.M.M. Ritzen tijdens de opening van de Derde Dag van de Poëzie in 1998

Een bekende wandtegelwijsheid, vaak aan Elvis Costello toegeschreven, luidt: 'Writing about music is like dancing about architecture'. De portee van deze ietwat dilettantistische uitspraak (waaraan Costello zou hebben toegevoegd dat 'it's really a stupid thing to want to do') zou kunnen zijn dat in verschillende kunsten verschillende talen gesproken worden. Talen die bovendien zodanig anders zijn dan de taal waarin wij doorgaans spreken en schrijven, dat het onzinnig is te proberen zo'n kunsttaal in gewone schrijftaal te vatten. Kwestieus, natuurlijk. Voor de poëzie gaat het in elk geval niet op. Schrijven over poëzie gebeurt in dezelfde taal waarin poëzie geschreven is. Misschien is dat de reden dat er zoveel over poëzie gedebatteerd wordt. Voor het hoofdstuk over debatten in de Nederlandse poëzie sinds 1988, verderop in dit boek, gebruikte ik 113 polemische en kritische beschouwingen over poëzie, en ik zou niet durven beweren dat mijn lijst compleet is. En dan is er nog de essayistische en academische reflectie op de poëzie. De poëzie nodigt uit tot terugschrijven. In universiteitsbibliotheken zijn hele boekenkasten gevuld met geleerde beschouwingen over gedichten, dichters, versvormen, stijlfiguren, poëtische thema's, metaforen, varianten, poëtica's et cetera. De poëzie ontleent aan die consacrerende belangstelling een deel van haar gezag en haar reputatie als hoge of, zoals men in Vlaanderen zegt, serieuze kunstvorm.

Toch wordt er geloof gehecht aan het verhaal dat schrijven over poëzie net zo iets is als dansen over architectuur. Wie wel eens langs de schappen met boeken over poëzie schuimt, weet dat daar zelden een stukgelezen exemplaar tussen staat: de poëziebeschouwing is geen populair genre. Te veel intellectuele reflectie heet de poëzie geen goed te doen. Er zijn talloze filippica's tegen 'the drudgery of academic critics, who accomplish little more than confusing, even intimidating, poetry's potential readers', zoals de Amerikaanse dichter-criticus Robert McDowell het uitdrukte. In een van die

DE POËZIE ZOALS ZE IS



aanklachten – van de Nederlandse dichter Ingmar Heytze – zag ik Barnett Newman geciteerd: ‘Aesthetics is for artists what ornithology is for birds’. De voorstelling van de dichter als onbekommerd fluitend vogeltje dat zich nergens van bewust is (en al helemaal niet van de vooronderstellingen of theoretische aspecten van zijn kunst) sluit aan bij een populaire poëzie-opvatting die dichten eerder met spontaneïteit en gevoel in verband brengt dan met reflectie of verstand. ‘Doe maar, dicht maar’ heet het literair-educatieve programma waarmee de gelijknamige, door OC&W gesponsorde, stichting de scholen afaat: een titel die geen enkele drempel opwerpt en de leerlingen ertoe uitnodigt zich eens ongecontroleerd te laten gaan op papier. Poëzie als uitlaatklep voor (ieders) emoties.

Poëzie neemt in onze cultuur dus een ambivalente plaats in. Aan de ene kant wordt zij gezien als een specialistische, notoir intellectualistische discipline; een ‘hoge’ kunstvorm die alleen van belang is voor een zeer kleine minderheid (zelfs letterenstudenten beschouwen gedichten als ondoordringbaar en onuitnodigend moeilijk). Tegelijkertijd geldt poëzie als de meest toegankelijke en persoonlijke uitdrukkingvorm die de mens ter beschikking staat; een ‘natuurlijk’ en vanzelfsprekend medium voor onderzoek naar en verslaglegging van persoonlijke ervaringen.

Waar de eerste, elitaire, opvatting vooral gehuldigd en verdedigd wordt door geverseerde lezers van poëzie (het soort lezer dat de geschiedenis van het genre kent en over de toekomst ervan opvattingen heeft), daar lijkt de

Grote emoties

Grotere emoties zijn van oudsher met behulp van poëzie geuit. Gevangenen die een resocialisatietherapie doorlopen, blijken in het kader van een vrije-expressieopdracht het medium van het gedicht te kiezen wanneer hun gevraagd wordt hun gevoelens neer te schrijven. Iets vergelijkbaars: bekend is dat allerlei natuurwetenschappelijke geleerden hun diepe verbijstering over de aard van hun duizelingwekkende ontdekkingen in de zeventiende, achttiende en zelfs nog negentiende eeuw kenbaar maakten in gedichten.

tweede opvatting vooral voor te komen bij schrijvers ervan. Misschien niet het soort schrijver dat met zijn of haar werk en de eigen essayistische of kritische reflectie daarop deelneemt aan het consacrerende debat over poëzie, maar wel het soort dichter dat evengoed voor zichzelf schrijft als voor anderen. Dichters die dichten omdat dat ze op een of andere manier helpt. Bij het ordenen van verwarrende gedachten en gevoelens, bijvoorbeeld. En van zulke dichters zijn er nogal wat in Nederland. In 1997 liet de Stichting Schrijven het Nipo een onderzoek doen naar de vraag *Wie schrijft en wat schrijft men in Nederland?* Van de ondervraagden, allemaal zestien jaar en ouder, gaf 5% te kennen regelmatig gedichten te schrijven. Bij de bevolkingsomvang van dat moment betekende dat een totaal aantal van 620.000 dichters van zestien jaar en ouder in Nederland, 372.000 vrouwen en 248.000 mannen.

Dat het er zoveel waren, had in 1997 niemand kunnen voorspellen. Toch kon je aan de berichtgeving over het onderzoek in kranten zien dat dit getal vermoedens over het toenemend aantal zondagsdichters bevestigde. Dat komt omdat de poëzie zoals die náást het 'officiële circuit' van gereputeerde uitgevers en tijdschriften geschreven wordt veel beter zichtbaar is dan pakweg vijftien jaar geleden. In de jaren zeventig en tachtig was het radioprogramma *Candlelight*, waarin Jan van Veen wekelijks van de ongeveer 200 ingezonden gedichten er een stuk of twintig voordroeg, zo'n beetje de enige plek waarop het publiek van de amateurpoëzie kon kennis nemen. In de jaren negentig is de functie van dat programma op onvergelijkbaar grotere schaal overgenomen door een nog laagdrempeliger podium voor amateurpoëzie, internet. Op talloze websites is poëzie te lezen van mensen die wel dichten, maar die in het professionele circuit niet als dichter bekend zijn – als gezegd: er zou inmiddels wel eens meer nieuwe poëzie op internet kunnen verschijnen dan op papier.

Poëzie is voor deze dichters een hobby, en geen kleintje ook. De groep

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Wat schrijft Nederland?

In 1997 publiceerde het NIPO de resultaten van een groot onderzoek naar de schrijfactiviteiten van de Nederlanders. Een van de vragen die aan een representatieve groep geënquêteerden gesteld werd, luidde: 'Welke van de volgende schrijfvormen beoefent u in uw vrije tijd, dus niet in uw werk?' In de eerste (grijze) kolom is een aantal van de antwoorden weergegeven, zowel de percentages die bij deze antwoorden horen zijn weergegeven, als de absolute aantallen die bij die percentages horen (tussen haakjes):

	totaal ondervraagden	mannen	vrouwen	16 t/m 24 jaar	25 t/m 34 jaar	35 t/m 44 jaar	45 t/m 54 jaar	55 jaar en ouder
gedichten	5% (620.000)	4%	6%	10%	4%	5%	5%	3%
versjes	15% (1.860.000)	12%	18%	17%	17%	20%	18%	8%
beschouwingen of essays	3% (372.000)	4%	2%	5%	2%	3%	3%	2%
roman	1% (60.000)	1%	0%	2%	1%	1%	0%	0%
dagboek	6% (744.000)	3%	9%	11%	7%	8%	5%	3%
liedteksten, cabaret of toneel	2% (248.000)	3%	1%	3%	3%	3%	2%	1%
verhalen	3% (372.000)	3%	2%	5%	2%	2%	3%	2%

Bron: NIPO-rapport *Onderzoek schrijvend Nederland*

Interessant is dat de ondervraagden in hun antwoorden onderscheid maken tussen het schrijven van gedichten (5%) en (minder pretentieuze klinkend:) het schrijven van (gelegenheids)versjes (15%) en dat de onderzoekers dat onderscheid aanhouden.

Aan de 5% van de mensen die gedichten zeggen te schrijven, is ook gevraagd hoeveel tijd ze daar aan besteden. 2% zegt bijna elke dag te dichten, 18% meerdere keren per week, 34% 1 tot 3 keer per maand en 43% minder dan 1 keer per maand. 3% schrijft wel gedichten, maar weet niet hoe vaak.

Het NIPO-rapport geeft ook gegevens over het percentage dichtende Nederlanders naar welstandscategorie gemeten. Van de mensen in welstandscategorie A (hoog) zegt 6% gedichten te schrijven, uit welstandscategorie B-boven en B-onder (gemiddeld) respectievelijk 4% en 3% en uit C/D (laag) 1%.

hobby-dichters is bijna vijf keer zo groot als de groep van volleyballers in Nederland (volgens de website van het NOC*NSF 126.735) en bijna vier keer zo groot als de groep van alle Nederlandse hockeyers (161.979), om maar eens twee willekeurige andere hobby's te noemen – toch grote takken van sport in een land dat in deze disciplines zelfs gouden Olympische medailles gewonnen heeft. En zoals maar een select groepje Nederlandse hockeyers en volleyballers deel uitmaken van het Olympisch team, zo is het voor maar weinig van de 620.000 dichters weggelegd tot de elite te behoren van dichters die met hun werk in de openbaarheid treden. Begin 2006 was er enige tijd sprake van dat er in de Utrechtse Stadsschouwburg een manifestatie zou gaan plaatsvinden onder de titel 'Duizend Dichters'. De organisatoren hebben de zaak in-

Schrijven of lezen?

Over het profiel van de poëzielezer

Het NIPO-onderzoek Schrijvend Nederland geeft weinig specifieke informatie over het leesgedrag van hobbyschrijvers. Wel is aan alle ondervraagden die aangaven te schrijven voor werk en/of privé gevraagd hoeveel uur ze gemiddeld per week privé lezen.⁴⁷ De uitslag:

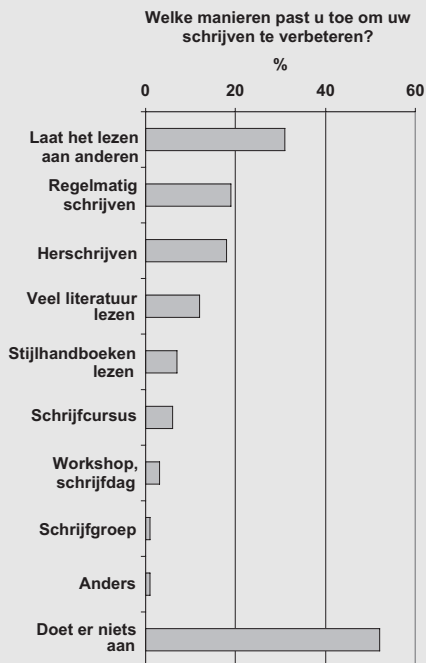
- Leest niet: 5%
- Tot en met 4 uur per week: 37%
- Tussen de 5 en 9 uur per week: 25%
- Tussen de 10 en 14 uur per week: 16%
- Meer dan 15 uur per week: 10%
- Weet niet/geen opgave: 10%

Deze cijfers hebben echter betrekking op alle vormen van lezen – de krant, tijdschriften, gebruiksaanwijzingen, ondertitels van televisieprogramma's... De metingen zijn te grof om gegevens op te kunnen leveren over een genre als poëzie. Dit geldt niet alleen voor het NIPO-onderzoek, maar vooral het kwantitatieve lezersonderzoek dat de afgelopen decennia gedaan is. Wie kennisneemt van de verschillende rapporten en verslagen (zie daarover het kadertje 'Cijfers en poëzie' in het hoofdstuk *De romantische agenda van de leesbevordering*), gaat zich langzaam realiseren dat de poëzie voor onderzoekers die zich op de (vrije) tijdsbesteding van een algemeen publiek richten onzichtbaar is (want onmeetbaar klein). Het 308 pagina's dikke Cultureel Planbureau-rapport *Leesgewoonten* uit 1996, dat de resultaten geeft van een halve eeuw onderzoek naar leesgedrag, bevat zelfs geen enkele verwijzing naar het lezen van poëzie.⁴⁸

We weten dus niet wie de poëzielezer is. Toch zijn er aan de verschillende publicaties over leesgedrag enkele aardige conclusies te ontleen. Over de poëzielezers in de negentiende eeuw weten we bijvoorbeeld, dankzij onderzoek van J.J. Kloek en W.W. Mijnhart, dat zij zich destijds vaak in leesgezelschappen verenigden. Het lezen van poëzie was dus ook een sociale aangelegenheid.⁴⁹ Op de twintigste eeuw gerichte onderzoe-

kers hebben ook gegevens over sekse en opleidingsniveau van de literatuurlezer boven water gekregen. In 1990 bleek bijvoorbeeld uit onderzoek van Wim Knulst en Gerbert Kraaykamp dat 80% van de universitair geschoolden belangstelling toonden voor literatuur, terwijl dat voor maar 55% van de mensen met een hbo-opleiding gold en bijvoorbeeld voor 27% van de mensen met een mavo-opleiding. En de belangstelling van vrouwen voor literatuur is beduidend groter (bijna 20%) dan die van mannen. Dat zijn harde, empirische gegevens die, aangevuld met nog een heleboel nog te vergaren data, een beeld kunnen gaan vormen van wie de lezer werkelijk is.

Totdat we dat beeld hebben, kunnen we alleen maar zeggen wie we denken dat de lezer is. Welk beeld bestaat er van de lezer van poëzie? Welke vooroordelen zijn er over hem/haar? Is het een boekenwurm of een erudiet? Een suffe studeer-kamergeleerde of een betrokken intellectueel? Onder het bijna verbaasde kopje 'Het beeld van de boekenlezer is niet negatief' werden in 1998 in een door de gezamenlijke boekhandelaren geëntameerd onderzoek de resultaten gepresenteerd van een enquête naar het imago van mensen die boeken lezen. De antwoorden op de vraag 'welke groepen mensen lezen volgens u meer dan gemiddeld?' worden door de samensteller van het onderzoeksverslag, Wim van Leeuwen, in categorieën verdeeld, waarbij steeds enkele voorbeelden gegeven worden.⁵⁰ 'Lezen' blijkt te worden gekoppeld aan intelligentie (hoe slimmer de mens, hoe meer hij/zij leest), aan opleiding (hoe hoger het inkomen, hoe meer er gelezen wordt), aan geslacht (vrouwen lezen meer), aan leeftijd (ouder mensen lezen meer) en aan nieuwsgierigheid (nieuwsgierigheid doet lezen). Omdat ze niet ongeestig zijn en omdat ze op een subtiel manier informatie geven over hoe er tegen lezers wordt aangekeken, geef ik hier enkele letterlijke voorbeeldantwoorden op de vraag 'welke groe-



pen mensen lezen volgens u meer dan gemiddeld?':

- oudere mensen zonder kinderen (vrouw, 39 jaar)
- mensen die nog studeren en mensen die niet werken (vrouw, 21 jaar)
- zieken en ouderen en jongeren voor de boekenlijst (vrouw, 36 jaar)
- gestudeerde mensen, leesziek, hobby (man, 50 jaar)
- de intellectuelen, de kantoorwerkers! (vrouw, 56 jaar)
- intellectuelen en mensen die niet veel meer te doen hebben (man, 61 jaar)
- semi-intellectuelen (man, 60 jaar)
- meer de intelligentere mensen met meer geduld (vrouw, 44 jaar)
- mensen die graag wat bijleren (vrouw, 54 jaar)
- intellectuele mensen en mensen zonder tv (vrouw, 38 jaar)
- mensen die uit principe geen tv hebben, misschien kerkelijke mensen (man, 31 jaar)

Dichten als hobby

middels afgeblazen, maar de reden daarvan zal niet zijn geweest dat er te weinig dichters beschikbaar waren. Het zou nog flink schiffen zijn geweest: voor elke uitgenodigde dichter zouden er 620 zijn gepasseerd.

Maar het is natuurlijk wél absurd, althans als je deze getallen afzet tegen cijfers over het lezen van poëzie. Dichteres Vrouwkje Tuinman, een van de initiatiefneemsters van Duizend Dichters, werd tijdens een interview ter gelegenheid van de eerste Week van de Poëzie in 2005 gevraagd naar wat zij verwachtte van de jonge poëzie in de komende jaren. 'Er zijn erg veel dichters in Nederland', zei ze, 'en ik hoop dat zij in de komende jaren niet alleen zullen blijven schrijven, maar dat ze ook eens gaan lezen'.

Inderdaad staat wel vast dat de 620.000 dichtende Nederlanders onmogelijk allemaal grage poëzielezers kunnen zijn. De dikke Komrij-bloemlezing van de negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse poëzie zullen veel dichters nog wel in huis hebben (in totaal meer dan 100.000 exemplaren verkocht tussen de eerste verschijning en 2005, dus genoeg voor 1 op de 6 dichters). Maar daar moet het ook meteen zo'n beetje bij ophouden, want van reguliere dichtbundels is de oplage minder dan 1000 (vaak onverkocht blijvende) exemplaren. De abonnementsbestanden van frequent poëzie publicerende bladen als *Tirade* of *De revisor* tellen niet meer dan enkele honderden namen. Zelfs een uitschieter als *Het liegend konijn* heeft een oplage van 'maar' 2000 exemplaren – voor de poëzie een groot aantal, natuurlijk, maar het valt in het niet bij de 620.000 potentiële lezers die zelf schrijven. En ook het aantal uitleningen van poëziebundels door openbare bibliotheken is uiterst klein: hoewel bibliothecarissen in het hele land vreselijk hun best doen allerlei enthousiasmerende dingen te organiseren rondom de poëzie, zijn er maar weinig bibliotheken die meer dan enkele tientallen dichtbundels per jaar uitlenen. Als die bundels er al zijn. Zelfs van *Een man in de tuin*, de laatste bundel van de toch relatief veelgelezen dichter Rutger Kopland kocht de NBD, de centrale inkoopdienst van alle Nederlandse openbare bibliotheken, maar 132 exemplaren in. De tegelijkertijd bij dezelfde uitgever verschenen bundel *Prime time* van Erik Menkveld werd zesmaal besteld.

Een te negatief beeld? Vermenigvuldig alle getallen maar eens met vijf, dan nog steekt het allemaal bijna lachwekkend klein af bij het aantal Nederlandse dichters. 'Als al die dichters nu eens gedichten zouden lézen in plaats van schrijven', schreef Aleid Truijens dan ook in een *Volkskrant*-artikel over 'Schrijfgek Nederland', 'dan zou de poëzie in Nederland een ongekende bloei doormaken'.

Dichters lezen niet

Rekent u even mee? Er zijn 620.000 dichters in Nederland. Als er per jaar 100 nieuwe Nederlandstalige bundels verschijnen met een gemiddelde oplage van 1000, als die jaarlijks allemaal uitverkocht raken, en als al die exemplaren ook nog eens een keer door dichters gekocht worden – toch onwaarschijnlijke aannames, maar vooruit. Dan nóg schaft de gemiddelde dichter slechts eenmaal in de 8 jaar en 4 maanden een nieuwe Nederlandstalige dichtbundel aan.

Een flink deel (47%) van de dichters in Nederland zegt op een of andere manier publicitaire aspiraties te koesteren met zijn poëzie. Deze dichters schrijven niet alleen voor zichzelf, ze hopen dat ook anderen hun gedichten (zullen) kunnen (gaan) lezen. Twee jaar na het grote onderzoek naar schrijfgedrag van Nederlanders meldde het Nipo dat nieuw onderzoek had uitgezonden dat ruim 80.000 mensen een in eigen ogen kant-en-klare bundel in de la heeft liggen. Als het aan de dichters ligt, kunnen ze zo worden uitgegeven.

En het ligt aan de dichters, althans wanneer die er geld voor hebben. De poëzie-hobbyisten vormen een niet oninteressante markt waar allerlei bedrijfjes een gat in zien. Dus zijn er niet alleen tientallen drukkerijen gespecialiseerd in drukwerk in kleine oplagen, speciaal voor particulieren, er zijn ook ondernemingen die dichters de gelegenheid bieden zonder tussenkomst van een selecterende redactie werk te publiceren. Tegen betaling, uiteraard: in plaats van een standaard afwijfsbriefje, ontvangt de dichter een offerte. Er zijn tientallen uitgeverijtjes die van hun auteurs een financiële bijdrage vragen in de kosten van de boekproductie – Free Press Publishers uit Rotterdam, Uitgeverij Debuut in Almere, Roba in Amsterdam, Strengholt in Bussum, Vanflueel in Berlicum, De Beuk in Amsterdam, www.mijneigenboek.nl op internet... En voordat zij bij een van deze bedrijfjes aankloppen, kunnen aspirant-dichters gebruikmaken van de diensten van tekstbureau's. Een voorbeeld daarvan is het Amsterdamse Script+. Voor € 75,- kan de dichter die nog geen uitgever vond een consult krijgen naar aanleiding van tien tot vijftien van zijn of haar gedichten. Ook organiseert Script+ workshops en masterclasses – het staat allemaal op de website (www.script-plus.demon.nl), maar ook in een folder die de potentiële klanten onder meer bereikt doordat enkele gewone uitgeverijen hem standaard meesturen met hun afwijzingsbriefjes.

Maar de meerderheid (52%) van de hobbydichters is niet op publicatie van hun verzen uit. Toen de CPNB in 1981 een nationaal concours voor 'zondagsdichters' uitschreef, was de respons weliswaar overdonderend (wat inder-

Stichting Schrijven

Stichting Schrijven richt zich op de brede onderlaag van schrijvend Nederland, met cursussen over 'uitgeven in eigen beheer' en 'schrijven op internet' als gezichtsbepalende activiteiten. Ze geven een *Handboek voor schrijvers* uit en het tijdschrift *Schrijven*. Op haar website (www.schrijven.org) omschrijft de stichting zichzelf als 'de landelijke ondersteuningsinstelling voor organisaties en individuele amateurschrijvers van elk niveau'. De stichting informeert, stimuleert onderlinge contacten en verbindt netwerken van schrijvers en organisaties. Stichting Schrijven wil de spin in het web zijn die de spelers in het veld van creatief schrijven onderling verbindt. Daarbij staan stimulering van actief creatief schrijven en ontwikkeling van een inspirerende omgeving waarin dat kan plaatsvinden voorop. Stichting Schrijven organiseert projecten waarin creatief schrijven centraal staat. Ook faciliteert de stichting projecten waarin literaire instellingen en organisaties zich zelfstandig kunnen profileren'.

daad wijst op een zekere ambitie van de contestant(en)), maar de inleiders van de bundel die uit de inzendingen werd samengesteld was toch vooral opgevallen dat het schrijven van poëzie voor de meeste zondagsdichters een rond-uit therapeutische functie heeft. 'Poëzie is een fundamentele levensbehoefte, dat lijdt geen twijfel', schreven zij. Het schrijven van gedichten blijkt voor veel mensen kalmerend, bezwerend of troostend te werken.

Een vergelijkbare conclusie trok NRC-columnist Frits Abrahams nadat hij in 2000 verzeild raakte 'op een bijeenkomst met veel zondagsdichters', die uit eigen werk voorlezen:

Een lawine van ellende schoof gedurende deze middag over mij heen.
Verraden liefdes, doodgereden katten en honden, ontijdig overleden
echtgenoten. Een man kondigde aan dat zijn nieuwe bundel alleen over
kindergraven zou gaan. 'Rust zacht, mijn lieveling', las hij voor, en toen
wist ik zeker dat we onze kinderen voortaan dringend moeten afraden
met vreemde zondagsdichters mee te gaan.

Abrahams ridiculiseert de amateurpoëzie op grond van de kwaliteit van wat hij te horen krijgt. Creatief therapeute Corry Cleven, die naar eigen zeggen 'veel met poëzie werkt', zou het daar niet mee eens zijn. Tegen een verslaggever van *De groene Amsterdammer* zei ze in 2001 dat de kwaliteitsvraag niet relevant is. Waar het bij poëzie volgens Cleven om gaat, is dat de dichter 'verwarrende gevoelens in taal giet' en ze daarmee buiten zichzelf plaatst:

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Een gedicht vraagt om een heel heldere kern van gevoel. Die moet je naar boven halen. Dan moet je niet over poëtische kwaliteit beginnen.

Poëzie als therapie: dichters die er, met of zonder creatief therapeute, zo tegen aankijken, zal het niet in de eerste plaats om publicatie van hun gedichten gaan, maar om het (louterende of verhelderende effect van) het maken ervan.

Ook de vele schrijvende Nederlanders die zich verenigd hebben in schrijven dichtclubs zullen niet de behoefte hebben met hun werk verder naar buiten te treden dan de betrekkelijke intimiteit van die gezelschappen. Voor hen heeft dichten vooral een sociale functie: men komt bij elkaar om samen aan poëzie te werken, over (het maken van) poëzie te praten of workshops te volgen. Deze genootschappelijkheid van de amateurpoëzie is een fenomeen dat wortelt in de negentiende eeuw, toen er in het culturele verenigingsleven een groeiend onderscheid ontstond tussen 'navolgbare kunst' en de avant-gardistische 'presentatiekunst' van de culturele elite. Wat mensen zelf thuis knutselden, werd voortaan gezien als iets van een andere orde dan wat 'echte' kunstenaars maakten. Je zou de schrijfgezelschappen van nu dus als een nieuw soort rederijderskamers kunnen zien. Maar dan wel rederijderskamers van ná de romantiek: de slechte naam die de rederijkerij sinds de romantiek gekregen hebben (rederijderskunst als het toppunt van on-dichterlijke burgerlijkheid, maakwerk in plaats van geïnspireerde poëzie), kleeft ook de schrijfclubs aan. Door poëzie te beschouwen als iets wat in onderling overleg beter kan worden, of iets dat in workshops kan worden aangeleerd, plaatsen de genootschapsdichters van nu zich buiten de normen van de autonome, avant-gardistische 'presentatiekunst'.

De sociale functie die de poëzie voor veel amateurdichters heeft, sluit overigens niet uit dat de in schrijfclubs verenigde dichters de ambitie koesteren vooruitgang te boeken in hun werk. Dat ze die aspiraties wel degelijk hebben, blijkt uit de activiteiten die voor hen georganiseerd worden. De Stichting Lift (een veelzeggende naam!), de voorloper van de in 1997 opgerichte Stichting Schrijven, was een koepelorganisatie van plaatselijke en regionale groepen van amateurschrijvers. Ze fungeerde als informatiecentrum voor beginnende schrijvers, als archief (Centraal Archief Nederlandse Amateur Dichters & Schrijvers), maar ook als organisatiestructuur voor allerlei cursussen en workshops.

Na 1997 zijn deze activiteiten alleen maar uitgebreid. Zo organiseert Stichting Schrijven sinds 1998 jaarlijks een Nederlandse Schrijfdag met work-

Therapeutisch effect?

In de psychologische vakliteratuur wordt vaak het verband gelegd tussen creativiteit en genialiteit enerzijds en mentale stoornissen als depressie en schizofrenie anderzijds. In 2002 verscheen in het tijdschrift *Review of General Psychology* het verslag van een onderzoek naar het verband tussen poëzie en depressiviteit. James Kaufman probeert daarin te verklaren waarom dichters vaker aan een depressie ten prooi vallen dan fictieschrijvers of andere kunstenaars. Mensen in een slechte bui schrijven abstracter dan mensen in een goed humeur, meldt Kaufman. Poëzie zou daarom een natuurlijker uitingvorm zijn voor depressieven dan fictie. Probleem daarbij is dat schrijven de depressie kan versterken. In het wilde weg over je emoties schrijven, kan een schadelijk effect hebben, met name als je je aandacht richt op negatieve ervaringen en die niet zodanig probeert te ordenen dat ze een plek krijgen in je leven – een stelling waarvoor Kaufman ook historisch bewijs aandraagt: Sylvia Plath, die in 1963 op dertigjarige leeftijd zelfmoord pleegde, zou depressiever zijn geworden toen ze overschakelde van een traditionele manier van schrijven naar een meer expressieve stijl. Men kan dus maar beter een beetje voorzichtig zijn met poëzie, ook al omdat Kaufman opmerkt dat dichters vaker dan prozaschrijvers geloven dat ze afhankelijk zijn van een mystiek soort inspiratie of een Muze, waardoor ze minder zelfvertrouwen aan hun prestaties kunnen ontleenen.

shops, stands van eigen-beheeruitgeverijen, internetdemonstraties, voorlichting over RSI-preventie en nog veel meer. Ook kan op de website van de stichting (www.schrijven.org) een lijst geraadpleegd worden met de antwoorden op alle mogelijke vragen waarmee de aspirant-schrijver worstelt. En het door de stichting uitgegeven tijdschrift *Schrijven* grossiert maandelijks in tips, navolgenswaardige succesverhalen, opbeurende columns, interviews met ‘echte’ dichters et cetera. Overal in het land kunnen bovendien ‘poëziedokters’ worden geconsulteerd – dichters van enige naam die hun minder ervaren of minder gereputeerde collega’s tips geven voor de verbetering van hun werk. Elly de Waard en Co Woudsma hebben er een halve dagtaak aan. En voor wie het dichten liever uit een boek leert, ten slotte, zijn er de LOI-cursus ‘Gedichten schrijven’ en, sinds een jaar of tien, een hele hoop zelfhulpboeken. Enkele titels:

- Jaap Bakker, *Rijmhandboek. Praktische gids voor het schrijven van gedichten en liedjes* (1998)
- Kathinka van Dorp & Ankie Peypers, *Lees het nog eens* (1996)
- Henk Flipse, *Dichter Dop Draak. Poëzie als woordspel* (1993)
- José Franssen, *Dichter bij Jan Hanlo dichten. Een cursus lezen en schrijven van gedichten* (1998)
- Jan Haest, *Dichtvormen: voorbeelden en toelichting. Een schrijfhulp voor dichters* (z.j.)

DE POËZIE ZOALS ZE IS

- Ardi Roelofs e.a., *Samen gedichten schrijven in de klas* (1994)
- Willem Wilmink, *In de keuken van de Muze. De gehele schriftelijke cursus dichten* (1991)

In de Angelsaksische wereld waren zulke boeken er al veel langer. Die voor-
sprong is te verklaren uit het feit dat studenten aan met name Amerikaanse
universiteiten al sinds jaar en dag cursussen *creative writing* kunnen volgen
(er zijn in de Verenigde Staten zo'n 200 *graduate* en meer dan 1000 *undergra-
duate* programma's *creative writing*) en dat een vak met die naam in Engeland
zelfs op het programma van basisscholen staat, terwijl het leren schrijven
van gedichten of verhalen in Nederland niet tot de taken van het lager of
hoger onderwijs gerekend wordt. Noch in academische kringen, noch in de
culturele sector. In 2000 liet de Raad voor Cultuur zich in een advies nog bij-
zonder zuinig uit over het nut van schrijfopleidingen. 'In tegenstelling tot
de situatie in andere kunstdisciplines', aldus de Raad, 'is de kwaliteit van de
letteren in beginsel niet afhankelijk van het bestaan van een vakopleiding'.
Toch zijn er inmiddels ook in Nederland verschillende via het Ministerie van
OC&W geaccrediteerde opleidingen, niet op universitair niveau weliswaar,
maar toch in het hoger beroepsonderwijs. In 1992 begon de Hogeschool
voor de Kunsten in Utrecht de richting 'Dramaschrijven' (inmiddels omge-
doopt tot 'Writing for Performance'), waarin ook het schrijven van poëzie en
proza aandacht krijgt. En sinds 2002 bestaat er aan de Amsterdamse Riet-
veldacademie de afstudeerrichting 'Schrijven'. De eerste plannen voor
universitaire MA's in *creative writing* worden gesmeed. Zonder ministeriële
erkenning was Schrijversvakschool 't Colofon in Amsterdam al langer actief
op het gebied van schrijfonderwijs, maar nu aan professionele onderwijsin-
stellingen wettelijk verankerde diploma's worden verschaft, hebben Colo-
fon-deeltijdopleidingen als 'Poëzie', 'Proza' en 'Drama' het moeilijk.

Intussen zal duidelijk zijn dat zich in de amateurpoëzie een opvallende para-
dox voordoet. Aan de ene kant zagen we dat *the Idea of Poetry* waarmee de
meeste amateurdichters aan het dichten slaan aansluit bij (een gebanali-
seerde vorm van) de romantiek: het bevestigt de sinds de romantiek popu-
laire perceptie van poëzie als uitlaatklep voor gemoedsaandoeningen, de
'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie'. Dat idee
van poëzie heeft duidelijk anti-intellectualistische trekken: dichten is zo'n
beetje het tegendeel van moeilijk doen. Doe maar, dicht maar! Poëzie schrij-
ven is je laten gaan, en de vaardigheden die daarvoor nodig zijn worden niet
in de eerste plaats met techniek of beheersing in verband gebracht, maar

Lift

De Stichting Lift zette zich in voor amateurschrijvers. De naam verraadt dat er gedacht werd in termen van een verticale lijn: er is een circuit van nog niet gearriveerde schrijvers, waaruit men als het ware de lift kan nemen om te stijgen naar het niveau van de 'echte' literatuur. Toen de Stichting Schrijven in 1997 het vaandel van de Stichting Lift overnam, werd deze hiërarchische manier van denken niet overgenomen. Niet alleen bleek de 'doorstroom' van het amateuircircuit naar het officiële circuit uiterst gering, ook werd door de Stichting Schrijven explicieter onderkend dat schrijven een *bezigheid* kan zijn, en dat die niet altijd de ambitie van eeuwige roem met zich meebrengt.

eerder met oprechtheid, spontaneïteit en inspiratie. Aan de andere kant, echter, blijken amateurdichters overal in het land cursussen te volgen en zich op andere manieren in het schrijven van poëzie te bekwamen. Daaruit blijkt dat zij óók voeling hebben met de onromantische opvatting dat dichters te leren valt (en dus: dat dichters wel degelijk met verbeterbare vaardigheden en technieken te maken heeft). Dichters zijn niet alleen onverbeterlijke romantici, velen van hen vertonen ook kenmerken van het dichtertype waarmee de romantiek zeer hardhandig leek te hebben afgerekend: de redrijkers. Als deelnemers aan dichtcursussen lijken amateurdichters massaal afstand te nemen van de schier onaantastbare anti-burgerlijke romantiek die een autonome literatuur voorstond en een elitaire, avant-gardistische presentatiekunst.

Deze paradox van de anti-romantische romantiek is niet alleen in de amateurpoëzie zichtbaar. Al vanaf het ontstaan van het in zichzelf hoogst paradoxale normenstelsel van de romantiek bepaalt hij het poëzieklimaat en beheerst hij het denken over dichters. De Tachtigers, de modernisten van het interbellum, de Vijftigers, de Maximalen – allemaal raakten zij verstrikt in een poëtica van gecompliceerde tegenstrijdigheden: dichters is inspiratie én techniek, toverkunst én hard werken. En natuurlijk zijn in de populaire mythologie van het dichterschap inspiratie en toverkunst belangrijker dan techniek en hard werken. Mijn Utrechtse leermeester Wiljan van den Akker heeft eens een in dit verband frappante anekdote verteld. Zijn lessen over poëzie worden (ik kan het beamen) altijd zeer gewaardeerd, maar dat neemt niet weg dat er óók soms een kreet van protest uit de collegezaal opklinkt:

Op het moment dat ik vertel dat de dichter zes jaar aan dit ene gedicht heeft zitten werken en laat zien hoeveel kladversies en toberwerk eraan vooraf zijn gegaan, zaai ik onrust, ongeloof en zelfs irritatie. In plaats

Roland Holst

A. Roland Holst noteerde de volgende anekdote: ‘Eens liep ik langs de rivier bij Oxford met een jonge vrouw, die vervoerd over Shelley sprak. Ik nam haar mee naar de Bodleyan bibliotheek en bracht haar naar waar een manuscript van hem onder glas ligt. Het was een van zijn mooiste en meest onstuimige bladzijden; het handschrift was haast onleesbaar van omwerking, doorgeschrapte woorden, driftige of nadenkende probeersels. Mijn diep ontzag was nauwelijks groter dan haar teleurstelling voor wat haar nu máákwerk leek’.

van dieper ontzag en bewondering, oogst ik na afloop van de les ontgoocheling en desillusie. En ieder jaar weer is er wel één cursist, die tijdens mijn verhaal uitroept: ‘maar dat is toch geen dichten meer?’

De protesterende cursist karikaturiseert hier *sans gêne* een romantisch idee: waar ten tijde van de Renaissance en het classicisme gedacht werd dat poëzie in hoge mate kon worden aangeleerd door oefening en studie, zijn wij sinds de romantiek gaan denken dat poëzie een gave is waarmee je geboren bent. We zijn het gaan denken, maar het is natuurlijk niet zo. Juist de grote romantici zaten verwoed in hun gedichten te schrappen en verbeteren voordat ze deze ter publicatie vrijgaven – Zachary Leader heeft er in 1996 een mooie studie over geschreven: *Revision and Romantic Authorship*. De romantici waren illusionisten die hun verbijsterde publiek subliem in het ootje namen.

De amateurdichter lijkt op Van den Akkers protesterende student, voor zover ook hij een hele platte versie van de aloude romantische dichtersmythologie levend houdt. Hij hecht aan authenticiteit, kent aan dichten een expressieve functie toe en vertrouwt zijn gevoelens ‘dichterlijk’ aan het papier toe in de overtuiging dat menselijke kwaliteiten als technische vaardigheid, reflectie en intellect daarbij *eigenlijk* in de weg staan. Maar waar de verontwaardigde student schaamteloos eenzijdig aan die populaire afkeer van techniek en hard werken vasthoudt, daar heeft de amateurdichter de schaamlap van dichtcursussen en, sinds kort, professionele schrijfopleidingen.

Hoofdstuk 6

De Dichter des Vaderlands en andere curiositeiten*Waarom het televisiepubliek niet voor de goede zaak gewonnen wordt**Waarom kunnen de mensen er maar niet toe besluiten dat ze helemaal niet van lyriek houden?*

Paul van Ostaijen

Een grootse, enthousiasmerende poëziemanifestatie moest het worden: de eerste Nationale Gedichtendag op 27 januari 2000. De medewerkers van de organiserende Stichting Poetry International hadden een boordevol programma samengesteld dat ervoor moest zorgen dat de poëzie van Groningen tot Maastricht een dag lang onontkoombaar was: dichters lazen voor in bus en tram; op gebouwen,abri's en vuilniswagens stonden dichtregels; bibliotheken en scholen organiseerden lezingen of poëzieworkshops; de beraadslagingen van de Tweede Kamer werden geopend met de voordracht van een gedicht... Het hoogtepunt van de feestelijkheden: de bekendmaking van de dichter die zich als eerste voor vijfjaar 'Dichter des Vaderlands' zou mogen noemen, een eretitel die te verdienen was in een verkiezing waarin lezers konden zeggen wie volgens hen de ideale ambassadeur voor de poëzie zou zijn.

De bedoelingen waren goed, de woorden mooi. 'Gedichtendag wil poëzie dichter bij publiek brengen', kopte *NRC* nadat Tatjana Daan, toen directeur van Poetry International, begin januari haar plannen had uiteengezet. Het misverstand moest uit de weg geholpen worden dat poëzie elitair is, vond Daan: 'poëzie is niet ontoegankelijk, poëzie is onzichtbaar. Daar willen we verandering in brengen'. En in het persbericht waarin het idee van een 'Nederlandse kroondichter' werd gelanceerd, viel in dezelfde periode te lezen dat Poetry 'hoopt met de aanstelling van de Dichter des Vaderlands de betrokkenheid van het publiek bij poëzie te vergroten'. Hij of zij moest de poëzie van haar elitaire imago afhelpen.

Op de avond vóór Gedichtendag 2000 werd de naam van de eerste Nederlandse poet laureate bij de NPS bekendgemaakt. Deze 'Avond van de Nederlandse poëzie', waarnaar volgens cijfers van bureau Intomart 243.600 mensen keken, werd door Joost Prinsen aan elkaar gepraat. Er waren dichters te bewonderen, filmpjes over de tien 'mooiste' gedichten, interviews en reportages over poëtische onderwerpen. De spanning werd langzaam opgevoerd en Prinsen peilde alvast de stemming onder de dichters: 'Zou u er wat voor

DE POËZIE ZOALS ZE IS



voelen Dichter des Vaderlands te worden?’ Remco Campert: ‘Ik zou niet willen, omdat ik er iets voor zou moeten doen’. Ilja Pfeijffer: ‘Een grote eer, ik zou het zeker doen, ik heb zelfs campagne gevoerd’. Simon Vinkenoog: ‘Als gewaarborgd wordt dat er wekelijks een gedicht in de krant komt, dat zou heel mooi zijn’. Willem van Toorn: ‘Ach, dat is een Engels fenomeen, wij hebben gelukkig een andere traditie’. Gerrit Kouwenaar,

ten slotte: ‘Maar dat wordt zeker Toon Hermans’.

Eindelijk kwam het moment van de bekendmaking. Daarvoor was de voorzitter van de Tweede Kamer ingehuurd, Jeltje van Nieuwenhoven. Prinsen: ‘Het lijkt redelijk dat het resultaat van deze democratische verkiezing bekendgemaakt wordt door iemand die in het hart van de democratie zetelt. Mevrouw, de vloer is voor u’. Van Nieuwenhoven liet bescheiden weten geen kenner te zijn, verwees nog terloops naar de helaas niet helemaal vlekkeloos verlopen procedure (Rutger Kopland, die eigenlijk de meeste van de ruim 3.100 stemmen kreeg, had doodernstig voor de eer bedankt) en las toen de uitslag voor: Gerrit Komrij! De camera zwenkte en daar zat hij dan, de eerste Dichter des Vaderlands: wat schuchter als altijd, maar met een grijs van oor tot oor. De op de voorpagina van NRC afgedrukte foto van Bas Czerwinski liet die tweeslachtigheid zien: was dit de lach van iemand die met de situatie verlegen was of straalde hij écht van blijdschap om de zopas verworven versierselen? *Proud as a peacock of tongue in cheek?* ‘Het is allemaal wel veel ineens,’ mompelde hij. En op de vraag hoe hij inhoud zou gaan geven aan zijn functie: ‘Wat moet ik doen? Als er iets is, er wordt iets geopend, bellen ze me dan op? Misschien is ook wel iets anders mogelijk dan met malle versjes komen aandragen als er weer wat te vieren valt. Iets doen voor de poëzie in het algemeen’.

Toen moesten we eruit voor de reclame. Prinsen omhelsde het feestvarken (‘Hé, ouwe Komrij, gefeliciteerd!’) en sloot haastig af. ‘Tot de volgende keer!’

De geregisseerde publiciteitscampagne waarmee het circus rondom de Gedichtendagen en de verkiezing van de Dichter des Vaderlands gepaard ging, was ongehoord groots opgezet. Organisator Poetry International koos de NPS, de VPRO en NRC als partners, met als gevolg dat de poëzie nooit eerder zo nadrukkelijk in de Nederlandse media aanwezig was geweest als op 26 januari 2000 en de dagen daarna. Publiciteit was het sleutelwoord: zoveel

Poet Laureate

Over poëzie en nationale identiteit

De Nederlandse titel 'Dichter des Vaderlands' is een variant op de Engelse *Poet Laureate*. Koningin Victoria verleende de titel in haar nadagen voor het eerst aan Ben Jonson, waarna onder andere Davenant (1638), Dryden (1668), Tate (1692), Whitehead (1757), Wordsworth (1843), Tennyson (1850), Austin (1896), Bridges (1913), Masfield (1930), Day Lewis (1967), Betjeman (1972), Hughes (1984) en Motion (1999) door de kroon als *Poet Laureate* benoemd werden. De titel gaat terug op die van *poeta laureatus* uit de Romeinse oudheid, gegeven aan dichters die als blijk van waardering voor hun werk op het Capitool gekroond werden met een aan Apollo gewijde lauwerkrans. Interessant aan de Nederlandse variant van de *poeta laureatus* is de national(istisch)e dimensie: hij is een Dichter des Vaderlands en werd gekozen op wat aanvankelijk, vóórdat de Vlamingen meededen, Landelijke Gedichtendag heette. Waar komt die dubbele verbinding met de Nederlandse nationale identiteit vandaan?

Tot 2000 is er in Nederland nooit een dichter als *poeta laureatus* aangewezen, wat natuurlijk niet wil zeggen dat er geen dichters waren die een positie innamen die, informeel, gelijkenissen vertoont met de positie die Komrij had en Driek van Wissen heeft. Figuren als 'vadertje' Cats of Hiëronymus van Alphen stelden zich graag op als dichters met een duidelijk publieke functie. En in de negentiende eeuw was het idee dat een dichter voor de woordkunstige omlijsting zorgt bij bijzondere gelegenheden heel gewoon. Bij feestelijke of droevige gelegenheden was het gebruikelijk dat een dichter speciaal daarvoor een vers schreef, dat dan door hem of door een acteur opgezegd kon worden. Bij openingen van gebouwen of onthulling van standbeelden was een van de onderdelen van de plechtigheid het voorlezen van een toepasselijk gedicht.⁵¹ Bovendien waren er dichters als Jan Frederik Helmers, Cornelis

Loots en Hendrik Tollens die een dichtkunst van 'Nederlandsche toonen' (Loots) voorstonden, juist in een periode van verfransing.⁵² Hun bovenpolitieke vaderlandsliefde werd een topos in de negentiende-eeuwse poëzie, en die toewijding werd ook van de dichters verwacht: behalve om hun genie en om hun deugden werden de grote kunstenaars in de negentiende eeuw bewonderd als symbolen van de natie.⁵³

De dichter heeft niet altijd bijgedragen aan de vorming van een nationale identiteit. Toen de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in 1785 een prijsvraag uitschreef waarin ze opriep in een gedicht of in proza de eigenschappen van de Nederlanders te karakteriseren, kwam daar geen enkele inzending op binnen.⁵⁴ Pas als in de decennia daarna de Europese natiestaten meer en meer de behoefte krijgen zichzelf te legitimeren en profileren, gaan ook dichters zich steeds meer erop toeleggen het nationaal bewustzijn te verdiepen.⁵⁵ Er is zelfs opgemerkt dat deze bekommernis om de constructie van een Nederlandse nationale identiteit in de Nederlandse literatuur als een 'rem op de romantiek' heeft gewerkt.⁵⁶

Daarmee is niet per se gezegd dat de instelling van een Dichter des Vaderlands in de eenentwintigste eeuw een anachronistische daad is. 'Als zich één ontwikkeling voorspellen laat', schrijft Abram de Swaan in 1991, 'dan is het de internationalisatie van Nederland'.⁵⁷ Voor de poëzie van nu en de komende decennia zijn vragen interessant als: wie beschouwen de dichters van nu als hun lezers, nu we in een Verenigd Europa enerzijds te maken hebben met afname van het belang van de moderne natiestaten, anderzijds, en als gevolg van deze mondialisering, juist met een toenemend belang van de regio's? Gaan dichters weer regionale identiteit verschaffen, nu nationale identiteiten vervagen tegen de achtergrond van steeds verdergaande internationalisering?

mogelijk mensen moesten bereikt worden, vooral de mensen die normaal gesproken nooit met poëzie in aanraking kwamen – ‘poëzie is onzichtbaar’ had initiatiefneemster Tatjana Daan immers vastgesteld.

Uit het feit dat bij de aanstelling van de Dichter des Vaderlands een democratische procedure werd gevolgd, kan worden afgeleid dat het publiek niet alleen bereikt diende te worden. De doelstelling van het hele initiatief was het publiek daadwerkelijk bij de poëzie te betrekken, en met behulp van de verkiezing werd ‘betrekken bij’ geconcretiseerd als ‘een stem geven in’ (wat iets anders is dan ‘betrekken bij’ als ‘engageren met’ – de doelstelling van het ‘gewone’ leesbevorderingsbeleid). Overigens moet hierbij onmiddellijk worden aangetekend dat de hele verkiezing ook een beetje het karakter van een *campy* grap had. Het viel dan ook nogal mee met het democratisch gehalte ervan, Jeltje van Nieuwenhoven ten spijt. Niet Jean Pierre Rawie of Nel Benschop waren de stemmentrekkers – of zelfs Toon Hermans, zoals Kouwenaar voorspelde –, maar Kopland en Komrij: twee serieuze dichters, uitgegeven door gerenommeerde uitgevers en serieus genomen door kritiek en academische literatuurbeschouwing. Prima compromisfiguren, dus, want ze behoren nou ook weer niet tot het soort *state of the art* avant-gardedichters met werk voor connaisseurs dat voor de ‘gewone lezer’ onbegrijpelijk is. Want dat was natuurlijk óók niet de bedoeling van de organisatie. Wie zulke poëzie waardeert (denk aan gelauwerde dichters als H.H. ter Balkt, Tonnus Oosterhoff, Anneke Brassinga, Nachoem M. Wijnberg), zo zal de filosofie geweest zijn, is al voor de poëzie gewonnen en kan jaarlijks op het festival van Poetry in Rotterdam terecht, waar de hoofdmoot van het programma nog steeds compromisloos voor en door een elite van veellezers gemaakt wordt.

Laureaat Komrij was niet te beroerd enthousiast mee te werken aan de democratiserende doelstelling van het instituut Dichter des Vaderlands. Het eerste initiatief waaraan hij zijn naam verbond, was de oprichting van een ‘poëzieclub’. Motto: ‘Poëzie hoeft niet elitair te zijn. Poëzie is voor iederéén. De Poëzieclub wil meer mensen enthousiasmeren voor het lezen van gedichten’, aldus de website van de club, www.poezieclub.nl. Ronduit aandoenlijk is de brief, ook op de site te vinden, waarin Komrij zijn ‘lieve poëzievrienden en -vriendinnen’ ertoe probeert over te halen tot de club toe te treden. Het is bijna niet te geloven dat hier dezelfde vileine polemicus aan het woord is die sinds jaar en dag gehakt pleegt te maken van alles wat naar truttige gezelligheid, wansmaak, *low culture* en ‘de stem des volks’ riekt. ‘Bij poëzie wil je dikwijls graag je geestdrift delen’, schrijft hij. ‘Het kan niet anders of we zullen met veel leden zijn. Ik hoop er op en ik vertrouw er op’.

Gummbah en televisie

Literatuur op televisie is commercieel niet interessant, dus staan uitzendingen met of over literatuur altijd in het teken van de volksverheffing. De literatuur moet koste wat kost bij de gewone man gebracht worden, en als de literatuur zich daarvoor niet leent, dan in godsnaam maar iets wat een beetje op literatuur lijkt. Voor de ellende die dit tot gevolg heeft, heeft cartoonist Gummbah een scherp oog. De Van Dis-achtige setting van alle Gummbahtekeningen over lite-



ratuur op televisie is hetzelfde: een tafel, microfoons, karafje rood, karafje wit, soms een stapeltje boeken en altijd twee bijzonder verveelde gespreksgenoten. Ze zijn van middelbare leeftijd en dragen de kleren van het ergste soort ambtenaar. Geen sexy wereld, de wereld van de literatuur. Van de auteurs die geïnterviewd worden straalt de middelmatigheid af. Geen talent, geen geest, geen bezieling vooral. Van de interviewers zien we dat de ondervraagden hen overduidelijk nauwelijks vermogen te interesseren. Ze hebben geen tot zeer weinig achtung voor werk of métier van hun gast. Maar wat mij aan de tekeningen vooral opvalt, is de plichtmatigheid van het gebeuren. Literatuur op televisie, dat is een routineus ritueel dansje dat kennelijk gedanst moet worden. Maar niemand heeft er lol in en niemand zit erop te wachten.

Ook in zijn in functie geschreven gedichten toonde Komrij zich bereid zijn poëtische doen en laten wat aan te passen aan de bijzondere, populariserende, taken van een Dichter des Vaderland. Niks geen moeilijk gedoe, maar regels als deze uit het sonnettenvierluik ter gelegenheid van het twintigjarig regeringsjubileum van koningin Beatrix waarmee Komrij zijn praktijk in mei 2000 begon:

Geleidelijk, in twintig jaar hard werk,
 Zoals dat gaat bij manager en boss,
 Word zekerheid haar trouwste handelsmerk,
 Maar liet de wereld zekerheden los.

De reacties van insiders en critici op zijn in NRC gepubliceerde gedichten logen er niet om. Was cultuurgoed ooit zo baksteensnel gezonken? Was dit nog poëzie, of hadden we hier te maken met een slechte grap, bedoeld om de liefhebbers eens goed de stuipen op het lijf te jagen met de allerbanaalste rijmelarij sinds de domineedichters? Vooral het pontificale rijm viel op en de parmantig redenerende toon waarop in deze en volgende Dichter des Vader-

Deftige camp

Toen NRC voor het eerst van de plannen voor de verkiezing kond had gedaan, schreef Jan Blokker in de *Volkskrant*: “De Nederlandse Dichter des Vaderlands”, lees ik in het voorpaginabericht waarmee de krant met trots haar initiatief aankondigt, “wordt niet benoemd door de Kroon of het parlement, maar democratisch gekozen. Daartoe kan ieder zijn stem uitbrengen via een bon in het Cultureel Supplement”. Hè, jasses. Een poet laureate kiezen alsof je wilt inschrijven voor een bonuskaart van Albert Heijn. (...) Ik weet dat NRC *Handelsblad* door overwegend nette mensen wordt gelezen, dus het had nog erger gekund – maar toch: het blijft de nette stem des volks’. Blokker vertrouwt het dan ook niet: ‘Je hoort de *tongue in cheek* klakken. (...) Ik denk dat ik weet wat ze willen: een Tollens van de eenentwintigste eeuw, dus *deftige camp*’.

lands-gedichten allerlei gemeenplaatsen werden gedebiteerd. ‘Wij willen de oude Komrij terug’, kopte *De groene Amsterdammer*. En Piet Gerbrandy liet weten de gedichten ‘met een mengeling van verwondering en afgrijzen’ gelezen te hebben: ‘Waarde Gerrit’, schreef hij, ‘stop alsjeblieft met deze smake-loze grap’. Michael Zeeman sprak van ‘domme rijmpjes met een ondertoon van moralisme, (...) precies dat type gedichten dat de slome Hollandse bourgeoisie verwacht en verdraagt’. Ook Arjan Peters (‘ulevelrijmpjes’) en Adriaan Jaeggi (‘kreupelversjes bij koninklijke geboortes en verjaardagen’) sloten zich in de landelijke pers bij de critici aan. Natuurlijk: enige toenadering tot de ‘gewone lezer’ was een Dichter des Vaderlands van harte gegund, maar deze sinterklaasverzen leken dermate toegankelijk dat ze door geverseerde poëzielezers als regelrechte provocatie werden opgevat.

De zo gesmaakte verzen bleven verschijnen: bij gelegenheid van de ontplof-fing van de vuurwerkfabriek in Enschede (Gerbrandy: ‘moeten wij geloven dat Komrij zelve bij zijn televisietoestel heeft zitten snotteren?’), bij de herdenking van de val van Srebrenica, bij de 75ste verjaardag van Jan Wolkers, op verzoek van de Commissie Waterbeheer 21ste eeuw, naar aanleiding van de verloving van prins Willem Alexander, bij de introductie van de euro, na de moord op Pim Fortuyn, bij het overlijden van prins Claus, ter gelegenheid van de derde Landelijke Gedichtendag en bij de dreigende oorlog in Irak. Op 8 december 2003 verleide de geboorte van prinses Catharina-Amalia Komrij voor het laatst tot het schrijven van een Vaderlands sonnet, ‘Oranjekindje’. De wat vermoeid klinkende regel ‘Als dichter moet ik nu mijn zegje doen’ lijkt daarin een vooraankondiging te zijn van Komrijs emeritaat als Dichter des Vaderlands. Niet veel later stelde hij zijn positie beschikbaar, misschien wel mede omdat hij tabak had van de voortdurende kritiek van collega’s en critici.

En wat vond de ‘gewone lezer’ ervan?

De impliciete claim van Komrij's Dichter des Vaderlands-gedichten is dat zij weliswaar lachlust, medelijden of flinke ergernis oproepen bij kenners, maar dat zij wél aansluiten bij het onder het brede publiek levende idee van hoe poëzie geschreven moet worden. Maar is dat ook zo? Dat is niet gemakkelijk te achterhalen. Op de talloze weblogs en elektronische discussiefora waarop over poëzie gediscussieerd wordt, kan weinig inhoudelijks over Komrij's vaderlandse gedichten gevonden worden. Ook uit de ingezonden brieven naar aanleiding van de poëtische erupties van de Dichter des Vaderlands kan niet opgemaakt worden hoe de gedichten door gewone lezers werden gewaardeerd. De meeste brieven waren kritisch ('wat zullen we nou krijgen?', aldus een verontwaardigde lezer, 'onze eerste Dichter des Vaderlands weet niet hoe hij een sonnet moet schrijven. Komrij's sonnet is helaas krakkemikkige rijmelarij'), maar dat zijn ingezonden brieven vrijwel altijd. Bovendien staan er enthousiaste brieven tegenover. Zo verzuchtte een lezer: 'wat een gedenkwaardig sonnet heeft de Dichter des Vaderlands met "Leegte na de ramp" geschreven! De inzet van de volta met name is werkelijk subliem. Hulde aan de Dichter des Vaderlands'.

Maar was de kritiek terecht? Ik denk het niet. Althans niet helemaal, hoe begrijpelijk ze ook was: wie is aangesteld om de poëzie van haar elitaire imago te ontdoen, zal door de poëzielezende elite met enig wantrouwen gelezen worden. Daar komt bij dat Komrij Komrij niet zou zijn als hij dat wantrouwen niet met genoeg had gevoed. In 'Oranjekindje' bijvoorbeeld. Het mag dan een weinig hermetisch ogend gedicht zijn (geen moeilijke woorden, probleemloze syntaxis, een voor iedereen herkenbare thematiek), maar probeer maar eens precies te parafraseren wat hier precies staat:

Er is een kindje. Iedereen is blij.
Katrien is blij. Truus is zelfs in de wolken.
Want kindjes zijn onschuldig en, daarbij,
Ze hebben Mabel nu genoeg gemolken.

Goed dat Oranje weer een wedstrijd wint.
De hele intellectuelenklik
Valt stil, doodstil, door toedoen van een kind.
Baar, baar en op de vlucht slaat de kritiek.

Als dichter moet ik nu mijn zegje doen.
Welaan, ik geef het kind een dikke zoen
En zeg u dit: als uw gejuich oprecht is,

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Zorg dat het kind een leven krijgt dat echt is,
 Gun het een stem, een hart, een eigen pad –
 En schop de monarchie onder haar gat.

In het licht van het voorgaande is het pikant dat dit gedicht een sneer lijkt te bevatten naar juist ‘de hele intellectuelenkliek’ voor wie het formele traditionalisme van Komrijs vaderlandse gedichten toch al een provocatie was. Maar is het ook écht een sneer? Krijgt inderdaad de intellectuelenkliek, met haar elitaire monarchiekritiek, op dit voor Katrien en Truus zo feestelijke moment een veeg uit de pan? Zou hij dat allemaal menen, die zoetigheid over onschuldige kindjes en zo? Of moeten we op grond van de laatste regel van het sonnet juist besluiten dat Komrij zélf antimonarchistische gevoelens koestert? Wat wil hij nou zeggen?

Een nauwkeurige lezer ziet natuurlijk dat Komrij er in ‘Oranjekindje’ zijn teleurstelling over uitsprekt dat bij gelegenheden als deze de kritische tegenstem door bête ontroering verstomd raakt. Het gedicht verklaart zich dus solidair met die kritische tegenstem, en dat is een strekking die eerder bij de bekritiseerde ‘intellectuelenkliek’ past dan bij Katrien en Truus, die in de eerste strofe toch vooral gedreven worden door (konings)kinderliefde en compassie met die arme aangetrouwde Mabel. Wat er in de tweede strofe over ‘de hele intellectuelenkliek’ staat is dus niet zomaar een populistische sneer naar een in het fortuynistische Nederland van 2003 bijzonder impopulaire minderheid. Het is ook geen lippendienst aan Katrien en Truus.

Wat het gedicht een beetje ingewikkeld maakt, is dat er verschillende stemmen in klinken. De regels ‘Want kindjes zijn onschuldigen, daarbij, / Ze hebben Mabel nu genoeg gemolken. // Goed dat Oranje weer een wedstrijd wint’ zijn, in narratologische termen, gesteld in de *erlebte rede*: de verteller sluit zich aan bij de gedachten van personages, in dit geval de gedachten van types als Katrien en Truus. Wat we in deze regels vernemen is hún reactie op de blijde tijding. Pas aan het eind van het gedicht horen we onvermengd de stem van de verteller (de ‘dichter’ uit regel 9), voor wiens rekening de aansporing in de slotzin komt: ‘schop de monarchie onder haar gat’. Van wat daartussen staat (met name van de regels ‘De hele intellectuelenkliek / Valt stil, doodstil, door toedoen van een kind’), is minder precies vast te stellen wie ervoor verantwoordelijk is. In die regels is het perspectief als het ware juist bezig te verschuiven van Katrien / Truus naar de dichter. Aan wie van hen de woorden in deze regels en het erin doorklinkende misprijzen jegens

Inspiratie

Doorgaans wordt de dichter door Gumbah neergezet als een wat sukkelige figuur die eigenlijk niet goed weet waarover hij schrijven moet. Ronduit deerniswekkend is hij in zijn zorgelijke gebrek aan fantasie (in een variant op de hier gereproduceerde tekening zegt de dichter: 'Mijn hond is dood en ik leef, daar móet toch een gedicht in zitten'). Gebogen over zijn lege vel papier probeert hij dat gebrek aan inspiratie te compenseren met een



absurde aandacht voor dingen die er volstrekt niet toe doen. Als Gumbahs dichter al eens ergens een 'onderwerp' in ziet, dan is die aanleiding op zijn zachtst gezegd nogal particulier. De truc met de spiegel is wel een heel doorzichtige maskerade van des dichters (obscene) navelstaanderij.

intellectuelen toegeschreven moeten worden, is niet uit te maken. Het is een subtiële onbeslisbaarheid die dit (dus tóch niet Sinterklaasvers-achtige) gedicht zijn spanning geeft.

In 'Oranjekindje' gaat het, zoals altijd in de poëzie, om de subtiliteiten. Maar waar op tenen wordt getrapt, verdwijnen subtiliteiten meestal uit het zicht. Het gedicht bespeelt twee publieken tegelijk en het zet ze meesterlijk tegen elkaar op. En dát is voor de kenners de steen des aanstoets. Zij ergeren zich eraan dat het gedicht zich volgens een niet al te nauwkeurige lectuur tegen hen keert. De Truzen en Katriens onder het publiek van de Dichter des Vaderlands kunnen Komrij erin herkennen als bondgenoot in de strijd tegen de 'hele intellectuelenkliek' (daartoe nog eens impliciet aangemoedigd door alle publiciteit rondom de Dichter des Vaderlands, waarin de poëzie toch ook een beetje afgeschilderd werd als een elitair vermaak dat, onder Komrij's bezielende leiding, maar eens snel aan het volk teruggegeven moest worden). Komrij, die in de eerste twee strofen ronduit schmiert – de woordkeus ('kliek') en de ogenschijnlijke blijdschap om een koninklijke boreling zijn vet aangezette effecten ten overstaan van het Katrien en Truus-publiek dat waarschijnlijk met die effecten tevreden is –, heeft geen enkele moeite gedaan die misvatting te voorkomen. Hij zet, het moet gezegd, zijn betere lezers schaakmat.

DE POËZIE ZOALS ZE IS

‘Oranjekindje’ is kenmerkend voor de poëzie die Komrij in de vier jaar na zijn uitverkiezing schreef. Bijna alle gedichten vertonen hetzelfde pesterige patroon: steeds klinkt, ingebed in Komrijs speelse ironie, óók de stem van het volk. In het sonnet ‘De zittende politicus’, bijvoorbeeld, geschreven naar aanleiding van de moord op Pim Fortuyn:

Hij heeft nog nooit gedanst. Hij kent zijn doel.
 Nog nooit is op zijn vale klerkensmoel
 Zomaar een lach verschenen, maar die nacht,
 Nadat de gek de nar had omgebracht,
 Kroop hij zijn bed uit, glimmend van de pret,
 En maakte hij onbespied een pirouette.
 Dank, dank, riep hij, het monster is gevelde.
 Hij oefende het woord ‘geschokt’ voor morgen
 En sliep als twintig ossen kunnen slapen.
 Straks is hij, voor de camera, vol zorgen.
 Natuurlijk is hij zwaar tegen geweld.
 Daar klinkt verdomd weer zijn belegen lied.
 Hij loopt op straat, ondragelijk rechtschapen,
 En ziet nog steeds het echte monster niet.

Wederom zet de laatste regel het hele gedicht op z’n kop. Maar wat eraan voorafgaat, hangt (opnieuw: bij niet al te nauwkeurige lectuur) wel érg dicht aan tegen de vele misplaatste aanklachten tegen en verdachtmakingen van Ad Melkert in de dagen na 6 mei 2002 (een enkeling meende bij verschijning dat de ‘zittende politicus’ in het gedicht Wim Kok was).

Komrij heeft als vaderlandsdichter een aantal interessante en gemene gedichten geschreven die erin slaagden de sluimerende onvrede met het instituut ‘Dichter des Vaderlands’ flink aan te wakkeren. De vermeende ‘ulevelrijmpjes’ en ‘knekelversjes’ zijn minder plat dan ze lijken en de kritiek erop was dus niet helemaal adequaat. Toch valt Komrij in zijn rol van vaderlandsdichter wel iets te verwijten. Het instituut was in het leven geroepen omdat de initiatiefnemers meenden dat onder het publiek het idee bestaat dat er een kloof gaapt tussen poëzie en (‘gewone’) lezer. Als het Komrij werkelijk ernst was iets te doen aan het negatieve imago van de poëzie, dan zat er een kapitale onhandigheid in zijn optreden als vaderlandsdichter. Hij verkocht zijn ogenschijnlijk eenvoudige, in de veronderstelde

Prime time

Over televisie, commercie en literaire kritiek

Vertegenwoordigers van het boekenvak hopen natuurlijk dat aandacht voor boeken op televisie de boekverkoop stimuleert. De belangenvereniging CPNB is dan ook zeer gespitst op televisie-exposure voor de literatuur. Het succes dat daarmee geboekt is, is mythisch. In een recente Nederlandstalige literatuurgeschiedenis staat een hoofdstuk over het zogenaamde 'Van Dis-effect'. Het is getiteld 'De invloed van de media op het literaire bedrijf' en vertelt het verhaal van modale schrijvers als Frans Pointl, P.C. Kuipers en Monika van Paemel, die dankzij hun optreden in het programma van Adriaan van Dis opeens herdruk na herdruk beleefden.⁵⁸ En Jean Pierre Rawie verkocht het ongehoord hoge aantal van 40.000 exemplaren van zijn bundel *Onmogelijk geluk* na zijn optreden bij Sonja Barend. Toch is enige relativisering van 'het Van Dis-effect' wel op z'n plaats. Zo wees Joos Kat, uitgever van De Wereldbibliotheek, erop dat hij vele rampverhalen kent van uitgevers wier auteur bij Van Dis aan tafel geen enkele indruk maakte, terwijl de herdruk van het boek al klaarlag.⁵⁹

De bemoeienis van televisiemakers met literatuur wordt door literatuurcritici met argusogen bekeken. In zijn essaybundel *Een verhaal dat het leven moet veranderen* geeft Hans Goedkoop daarvoor een aardige verklaring. Tussen schrijver en lezer, zegt Goedkoop, is van oudsher een enorm niemandsland. In de jaren vijftig was het nog het exclusieve domein van de criticus. Deze was het die, als literair deskundige, de afstand tussen schrijver en lezer overbrugde. Hij vertelde de mensen wat ze moesten lezen en bracht aldus de boeken aan de man. Vervolgens ontdekten in de jaren zestig en zeventig ook journalisten het niemandsland. Zij gingen zich, op radio en tv, opeens met de bemiddeling tussen schrijver en lezer bemoeien. De criticus, schrijft Goedkoop, viel terug 'in een peloton van ongelijksoortige

types die vaak nog geen fractie van zijn expertise hadden en, misschien nog wel ernstiger, de houding miste die vanouds verbonden was met de waardering van literatuur'.⁶⁰

Literaire kritiek werd literaire marketing, dat is zo ongeveer het proces dat Goedkoop beschrijft. Het is in feite een commercialiseringsproces, waarop door de critici altijd nogal angstig gereageerd is. Niet ten onrechte, wanneer je tenminste de mening onderschrijft dat er een gezonde kritiek nodig is, die in de literatuur voor een soort literaire *survival of the fittest* zorgt. Wanneer de grens tussen literatuurkritiek en 'aandacht voor literatuur' vervaagt, loopt de literatuur het risico te vervallen in plichtmatige middelmatigheid. Je kunt dat zien op terreinen waarop geen (of: nog geen) serieuze kritiek bestaat, zoals dat van de podiumpoëzie of van de literaire tijdschriften op internet (zie hiervoor het hoofdstuk *Buitengebieden en grensgebieden*).

Goedkoop's analyse is niet onjuist, al kun je je afvragen of hij zich niet vergist wanneer hij de omslag naar commercialisering situeert in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw. Critici zijn niet pas dertig jaar geleden beginnen te klagen over de uitholling van hun vak, dat deden ze in de negentiende eeuw al. Commercialisering is al veel langer de meest gevreesde vijand van de literatuur en de literatuurkritiek. Vanaf het moment dat de bekommernis om geld haar intrede deed in de literatuur (in Nederland was dat bij het grote succes van de dames Wolff en Deken),⁶¹ heeft zich een uiterst fel en hardnekkig verzet daartegen gemobiliseerd. Deze tegenbeweging, de romantiek, heeft het schrijverschap en de literatuur meer en meer omgeven met een aureool van anti-commerciële integriteit. Daarmee is een schisma ontstaan dat, zo valt te vreezen, niet meer te repareren valt.

DE POËZIE ZOALS ZE IS

taal van de mensen geschreven gedichten als bijdragen aan het streven naar democratisering van de poëzie ('kijk maar: dit is niet elitair, hierin vindt ook de niet-ingewijde iets van zijn gading'), maar feitelijk bevestigde hij de bestaande anti-elitaire vooroordelen over poëzie alleen maar door in zijn rol van Dichter des Vaderlands steeds de poëtische dilettant uit te hangen.

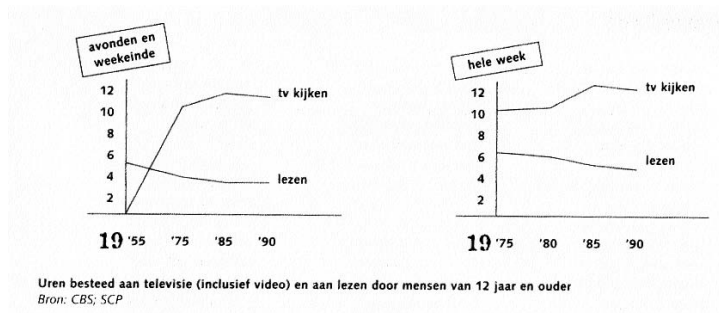
Als er al lezers zijn die zich eraan storen dat poëzie doorgaans elitair en ontoegankelijk is, dan speelt Komrij voortdurend met ze onder één hoedje. In zijn gedichten, maar ook daarbuiten. Zo tekent hij in 2002 naar aanleiding van een gedicht van Christine D'haen het volgende op: 'gewone lezers als u en ik zijn voor deze dame te vulgair geworden'. Hier is geen inspirerende leraar aan het woord die zijn lezer een gedicht leert lezen, maar schmiert een ijdeltuit die het niet laten kan ten koste van een collega-dichter de getapte jongen uit te hangen. En daarmee bewijst de grote popularisator de goede zaak toch echt een slechte dienst. Dat doet hij ook wanneer hij andere poëziekenners pesterig 'geleerden' of 'zogenaamde kenners' noemt en zijn lezers waarschuwt voor 'alle geheimtaal en jargon van dichters en poëzie-professoren onder elkaar'. Door ten overstaan van en namens het grote publiek voortdurend te benadrukken dat hij als Dichter des Vaderlands tegenover de elite van liefhebbers staat, vergroot hij de kloof die hij als vaderlandsdichter had moeten helpen dichten. Ook bevestigt hij het misverstand dat wie ook al poëzie las vóórdat de Dichter des Vaderlands er reclame voor maakte, tot een club van insiders behoort die moedwillig met de rug naar de 'gewone lezer' blijft staan.

Vanuit de doelstelling van het Dichter des Vaderlands-initiatief gereedeneerd is het dan maar goed dat Komrij er na vier jaar de brui aan gaf. Mogelijk heeft hij moeten constateren dat de verongelijkte massa van door de 'officiële' poëzie veronachtzaamde lezers kleiner was dan hij had gedacht. Misschien viel hem de bijval wat tegen. In elk geval liet hij er in januari 2004 geen onduidelijkheid over bestaan dat het welletjes was: 'Ik abdiccer, ik bied mijn ontslag aan, ik ben het zat, ik heb er tabak van'.

De abdicatie zorgde opnieuw voor een hoop publiciteit. Kennelijk is zelfs poëzie nieuws als er koppen boven gezet kunnen worden als 'Komrij zaait verwarring' (*Deventer Dagblad*), 'Komrij vertrekt met bombarie' (*De Gelderlander*), 'Heytze kandidaat voor vacature-Komrij' (*Amersfoortse courant*) of 'Verwarring rond optreden Gerrit Komrij als Dichter des Vaderlands nu compleet' (*Dagblad van het Noorden*). Maar of dat nou de *free publicity* voor de poëzie was, waarop de initiatiefnemers vier jaar eerder gehoopt hadden, is

Televisiekijken en lezen

In vrijetijdsbestedingsonderzoek wordt het aantal televisie-uren vaak zonder nader commentaar afgezet tegen leesuren. Beide tijdsbestedingen worden blijkbaar als ‘concurrenten’ gezien en er wordt een oorzakelijk verband gesuggereerd tussen de (spectaculaire) toename van het televisiekijken en de (geringe) afname van het lezen. Een voorbeeld:



De grafiekjes zijn overgenomen uit Jan Bank e.a., *Nederland in de twintigste eeuw* (Utrecht 1995, p.219), een Teleac-cursus over Nederlandse geschiedenis. Ze staan in een hoofdstuk over de ontwikkeling van de visuele massamedia in de vorige eeuw. Wat doen de gegevens over het lezen in deze grafiek? Waarom vraagt de redactie zich niet af hoe het met het aantal uren schaken is gesteld? Waarom wordt verondersteld dat het aantal leesuren direct verband houdt met het aantal uren televisievermaak?

Is televisiekijken inderdaad zo'n grote belager van het lezen? Onderzoek van Knulst en Kraaykamp heeft in elk geval uitgewezen dat de leestijd, die over het geheel genomen sinds 1975 is afgenomen, juist onder de 'zware' tv-kijkers (meer dan 15 uur per week) het minst is afgenomen. Mensen die 'tegenwoordig nog vele uren met lezen vullen', concluderen de onderzoekers, 'zijn niet meer te herkennen door hun onverschilligheid ten aanzien van de televisie'.

de vraag. Want terwijl de berichtgeving over de Dichter des Vaderlands langzaam opschoof richting journalistieke roddel- en leuterrubrieken, werd op de kunst- en opiniEPagina's openlijk opluchting geventileerd dat de 'smakeloze grap' (Gerbrandy) nu eindelijk voorbij leek te zijn. 'Met de wijze waarop Komrij het ambt van Dichter des Vaderlands vier jaar lang heeft uitgeoefend', schreef bijvoorbeeld Michael Zeeman, 'heeft hij de Nederlandse poëzie een grote dienst bewezen. Het was nieuw, en omkleed met verwachtingen en pretenties. Komrij heeft die vakkundig uitgehold (...). Hij heeft de opdracht en het idee volkomen bESPottelijk gemaakt. Het baantje is nu zo belachelijk, dat geen serieuze, goede dichter het meer op zich kan nemen'.

Poetry liet zich intussen niet kennen: Komrij had zichzelf en zijn critici

nog niet uit deze merkwaardige lijdensweg verlost, of de voorbereidingen voor de tweede Dichter des Vaderlands-verkiezing waren alweer in volle gang. Het circus van vijf jaar geleden werd herhaald, met opnieuw een avondvullende televisie-uitzending als hoogtepunt. Maar het hele gedoe had inmiddels het karakter van een klucht gekregen en er ging van alles mis. Wat zich wreekte, was dat wat vijf jaar eerder begonnen was als *campy* grap opeens op een rare, onpoëtische, manier hoogst serieus genomen werd. De ‘democratische’ verkiezing van de hofdichter was destijds een spelletje dat, met een vette knipoog, de gewoonte van televisiemakers parodieerde om kijkers het idee te geven dat zij bepalen wat ze voorgeschoteld krijgen (Jan Blokker meende de *tongue in cheek* destijds te kunnen horen klakken toen NRC over de ‘bon in het Cultureel Supplement’ schreef die de stemmers moesten invullen). Inmiddels, echter, bleek dat allerlei mensen de democratische procedure opeens heel serieus gingen nemen. Vooral op internet – bijvoorbeeld op de website www.epibreren.com, waarop na Komrijs aftreden ook al een tussentijdse verkiezing voor een interim-Dichter des Vaderlands was georganiseerd, gewonnen door Simon Vinkenoog – werd door chattende en bloggende webdichters met veel misbaar geconstateerd dat de uitslag van de inmiddels uitsluitend per e-mail verlopende verkiezing ‘onbetrouwbaar’ zou zijn (men kon zo vaak stemmen op één kandidaat als men wilde) en dat de site waarop gestemd kon worden niet ‘beveiligd’ was. Dat was natuurlijk allemaal volkomen juist, maar ik vermoed dat niemand er bij Poetry rekening mee gehouden had dat er ook mensen waren die zich daar ook maar een seconde druk over zouden maken.

Het was wel de realiteit. Er werd met argusogen naar de website van Poetry gekeken, want op een gegeven moment circuleerde op internet het bericht dat er een ‘lek’ was geconstateerd – de personalia en het stemgedrag van tientallen kiezers lagen op de virtuele straat. Kranten pikten het onmiddellijk op en opnieuw genereerde het Dichter des Vaderlands-initiatief fraaie *free publicity* voor de poëzie: zelfstemmers, gefingeerde adressen en gemobiliseerde familienetwerken. Het idee dat de wereld van de poëzie klein en zelfbesloten is (nogmaals: het idee dat juist de wereld uit geholpen moest worden) kon niet ongelukkiger bevestigd worden.

De zaak sleepte zich voort tot de televisie-uitzending van de tweede ‘Avond van de Nederlandse poëzie’ op 26 januari 2005. Voordat een heftig gesticulerende Simon Vinkenoog ten overstaan van deze keer maar 196.000 kijkers de nieuwe Dichter des Vaderlands bekendmaakte, waren er opnieuw Joost Prinsen, filmpjes en reportages. Opnieuw werd geprobeerd de spanning op

De uitslag

In NRC werd daags na de uitzending van de tweede 'Avond van de Nederlandse poëzie' de precieze uitslag van de Dichter des Vaderlandsverkiezing gepubliceerd. Dit was de top 10:

1. Driek van Wissen - 1736
2. Simon Vinkenoog - 435
3. Ilja Leonard Pfeijffer - 377
4. J.A. Deelder - 371
5. Joost Zwagerman - 333
6. Elly de Waard - 288
7. Leo Vroman - 212
8. Hagar Peeters - 210
9. Anna Enquist - 190
10. Marjolaine de Vos - 161

Bron: NRC 27-1-2005

te voeren. En waar vijf jaar geleden Kouwenaar had voorspeld dat Toon Hermans de eerste Dichter des Vaderlands zou worden, daar was er nu Joost Zwagerman die tijdens de uitzending vraagtekens plaatste bij een democratische dichtersverkiezing ('straks slaan we weer een modderfiguur' zei hij, verwijzend naar de KRO-verkiezing van Pim Fortuyn tot 'grootste Nederlander' van enkele maanden daarvoor, overigens met soortgelijke problemen in de stemprocedure).

Het bleek plezierdichter en zelfbenoemde taalpurist Driek van Wissen te zijn geworden. Met een overweldigende meerderheid van stemmen. Inderdaad een dichter uit een andere categorie dan de stemmentrekkers van de vorige verkiezing, Komrij en Kopland. En dat verschil bleek ook uit de reacties. Barstte de kritiek op Komrij destijds pas los nadat gebleken was hoe de eerste Dichter des Vaderlands zich van zijn taken kweet, in Van Wissens geval werd niet eens de publicatie van diens eerste vaderlandse gedicht in NRC afgewacht. Onmiddellijk stond de nieuwe Dichter des Vaderlands ter discussie en, verdomd, wéér was het alsof de poëzie een scheiding der geesten uitlokt. 'Een Rijmelaar!' zei de één beledigd, 'maar zijn werk is tenminste wel begrijpelijk' vond de ander.

L'histoire se répète en opnieuw zal organisator Poetry niet goed geweten hebben wat ervan te denken. Op zichzelf was het, publicitair gezien, misschien goed nieuws dat de ingezonden brieven en opiniestukken vóór of tégen Van Wissens uitverkiezing in de dagen na 26 januari over elkaar heen buitelden, maar erg positief kon deze hijgerige aandacht per saldo opnieuw niet genoemd worden. In de berichten – die de op diezelfde dag bekendgemaakte nominaties voor de belangrijkste poëzieprijs van Nederland, de VSB-prijs,

DE POËZIE ZOALS ZE IS

van de kunstpagina's verdrongen – kwamen de 'kenner' en de 'gewone lezer' nóg nadrukkelijker tegenover elkaar te staan, beide in hun meest clichématige gedaante: de kenner als elitaire obscurantist en de niet bijzonder onderlegde lezer als randdebiele semi-alfabeet die rijmende kwinkslagen voor poëzie aanziet. Aan Van Wissen de onmogelijke opgave om deze kloof in vijfjaar met wat verzen te dichten...

De polarisatie waarmee de verkiezing van de Dichter des Vaderlands had moeten afrekenen, is sinds de eerste televisie-uitzending van 'De avond van de Nederlandse poëzie' slechts keer op keer bevestigd. Dat is sneu voor iedereen die er zulke goede bedoelingen mee had, Poetry International en NRC voorop. Maar de organisatoren hebben het ook wel een beetje aan zichzelf te danken. Wat ze fout deden, zie je het best wanneer je je probeert te verplaatsen in de positie van de mensen die zij wilden bereiken: *nieuwe* lezers voor de poëzie, mensen die tegenover de poëzie staan zoals wij, geverseerde lezers, ons verhouden tot de eveneens kleine werelden van het punniken of het kaatseballen.

Ik heb geen idee wat kaatseballen is: ik vermoed dat er een bal aan te pas komt die wel op een of andere manier gekaatst zal worden. Maar waar komt de bal vandaan? En waar moet hij naartoe? Ik zou het werkelijk niet weten. Heb het me ook nooit echt afgevraagd. Zolang de kaatseballers uitsluitend met elkaar blijven communiceren in het clubblad van de kaatsebalvereniging zal ik wel onwetend blijven. Ik kan daar heel goed mee leven. Maar stel nou eens dat mensen van de Nederlandse Kaatsebalbond het belangrijk vinden dat ik me betrokken ga voelen bij hun sport. En dat ze morgen in mijn krant aandacht beginnen te vragen voor het kaatseballen. Of dat ze een omroep zo gek krijgen hen zendtijd te verstrekken ten behoeve van de promotie (of democratisering) van de kaatsebalsport. De beste manier om er zeker van te zijn dat ik werkelijk geen spoor van belangstelling voor het kaatseballen zal ontwikkelen, zou dan zijn om mij voor te houden dat ik weliswaar onwetend ben, maar dat dat absoluut niet aan mij ligt. Nee, de schuld ligt bij het kaatseballen! 'Het is te lang een obscure liefhebberij voor een enkeling geweest, wij willen daar verandering in brengen'.

Dit zou uiteraard een hopeloze strategie zijn: in plaats van mij aan te spreken op een heel verkeerde deficiëntie in mijn belangstellingen ('kom nou toch eens naar het kaatseballen kijken, dat is echt een heel spannende en leuke sport'), proberen de kaatsebalbevorderaars mij naar hun veldjes of clubhuizen te lokken door mij onbedoeld een vooroordeel op te dringen dat

Treurig misverstand

In 2004 introduceerde RTL 4 het boekenprogramma 'Kaft', gepresenteerd door Sylvana – 'ik hoeft niet te pretenderen dat ik er verstand van heb' – Simons. Sylvana liet geen gelegenheid onbenut om te laten weten dat ze géén deel uitmaakte van het volgens haar elitaire boekenwereldje. En er waren nogal wat van die gelegenheden, want de voormalige presentatrice van het programma 'Sexquiz on the beach' werd aan de vooravond van het nieuwe boekenprogramma zéér gretig geïnterviewd. 'Kaft' moest 'niet uitsluitend over de literaire hoogstandjes voor de culturele elite van Nederland' gaan, zo vertrouwde ze een journalist toe. Dat is immers maar 'een mysterieuze groep van ingewijden die zich krampachtig afschermt van de grote massa'.

Deze provocatie bleef vanuit de literaire wereld niet onweersproken. In zijn column voor het *Volkskrant Magazine* stoorde Adriaan Jaeggi zich eraan dat de presentatrice in haar uitspraken het vooroordeel bevestigde dat schrijvers niet van 'indringers' houden. 'Zeg nou eens eerlijk, Syl, mag ik Syl zeggen? Jij denkt kennelijk dat wij uit het literaire wereldje tegen mekaar zeggen: "Wat mot dat vreemde volk op ons erf, Oek?"' "Laat de hond er maar op los, Adriaan". Maar voor mij als schrijver is het toch een stuk prettiger als honderdduizend mensen mijn boek kopen in plaats van honderd?"

Wat Jaeggi in het verkeerde keelgat schoot, was Sylvana's luie en populistische suggestie dat de 'mysterieuze groep van ingewijden' doelbewust het niet-aflatende geslacht van 'de grote massa' naar literatuur frustreert. Want dat is de vooronderstelling van haar molengevecht tegen 'de literaire elite', die de literatuur helemaal voor zichzelf wil houden. Dat het met het massale geslacht naar literatuur reuze meeviel, bleek al snel. Sylvana's sympathieke voortrekkersrol in de democratisering van de literatuur liep op niets uit en haar programma was bij gebrek aan zelfs maar een spoor van belangstelling binnen enkele weken alweer roemloos van de buis verdwenen.

Sylvana (of de televisiemakers die haar op de markt zetten, die 'iets met literatuur' probeerden te doen) gaat uit van een defensieve strategie. Haar vooronderstelling is dat het grote publiek bij voorbaat een weigerachtige houding aanneemt tegenover de literatuur ('literatuur? maar dat is toch heel elitair?'). Maar die houding is er helemaal niet. Totdat Sylvana in talloze interviews begon te klagen over de 'ingewijden' dacht het grote publiek helemaal niets van literatuur. Maar dan komt Sylvana met haar complottheorie. 'Als Syl het zegt, zal het wel waar zijn', denken de Sexquiz-on-the-Beachkijkers. Geen wonder dat 'Kaft' hen niet echt vermocht te boeien. 'Laten we hopen dat haar volgende programma weer gewoon leuk is', zullen ze gedacht hebben.

ik helemaal niet had, namelijk dat het kaatsebalwereldje een in zichzelf gekeerd wereldje is.

Het drama van het Dichter des Vaderlands-initiatief is dat de organisatoren vol overtuiging voor de domme kaatseballersstrategie gekozen hebben. De onwetende, niet per se in poëzie geïnteresseerde krantenlezer en televisiekijker werden geconfronteerd met defensieve praatjes over een poëzie die zichzelf kennelijk hopeloos elitair en ontoegankelijk vond, waarna de eerste Dichter des Vaderlands nog eens uit alle macht zijn best deed om dat beeld te bevestigen. Gevolg: het groeien van de kloof tussen 'de expert', die

DE POËZIE ZOALS ZE IS

met zijn voorkeur voor wat minder eenvoudige poëzie alleen maar in een meer geïsoleerde positie kwam, en de 'gewone' lezer, die zich – als er een kiem van belangstelling voor poëzie in hem of haar aanwezig was – verder terugtrok op het terrein dat hij toch al kende: de pretentieloze rijmpjes.

Nettowinst: nul.

Hoofdstuk 7

De romantische agenda van de leesbevordering

Waarom wij poëzie moeten lezen

Leesbevordering is sinds 1988 een officieel erkende doelstelling van het beleid van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen (OC&W). Er werd besloten daadwerkelijk en direct overheidsgeld te gaan besteden aan het lezen, omdat midden jaren tachtig uit een aantal onderzoeken was gebleken dat Nederlanders in de loop van de jaren een minder groot percentage van hun vrije tijd voor lezen waren gaan reserveren.

De behoefte ervoor te zorgen dat mensen meer gaan lezen komt voort uit angst voor 'ontlezing' (een woord dat in de publiciteit rondom de genoemde onderzoeken geïntroduceerd was) en uit pessimisme over de toekomst van het lezen. Het leesbevorderingsbeleid beoogde dan ook een antwoord te zijn op de vermeende bedreigingen van de leescultuur, die door opeenvolgende bewindslieden geconcretiseerd werden in 'de computer', 'internet', 'televisie' en, vooral, 'de massacultuur'. 'De stormachtige ontwikkeling van de massacultuur', meende bijvoorbeeld staatssecretaris Van der Ploeg in zijn nota *Cultuur als confrontatie: uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, 'dreigt het gesubsidieerde kunstaanbod terug te dringen op een kleiner speelveld'. Zulke waarschuwingen zijn uiteraard van alle tijden en dat geldt ook voor de behoefte iets aan de dreigende situatie te doen. Leesbevordering is dan ook te beschouwen als een geïnstitutionaliseerde, gerationaliseerde versie van het aloude cultuurspreidingsideaal. Alleen de bewoordingen zijn anders: wat ooit 'volksopvoeding' heette, werd 'cultuurspreiding'. Leuzen als 'welzijn', 'ontplooiing', 'participatie' en 'democratisering' werden de sleutelwoorden van het leesbevorderingsbeleid.

Het 'landelijk platform' van de leesbevordering is de Stichting Lezen, dat sinds 1988 het leesbevorderingsbeleid van de regering uitvoert. Het door OC&W ter beschikking gestelde budget van de Stichting bedraagt in de afgelopen periode zo'n 8 miljoen euro per jaar – zeg maar de eerste geldstroom van de leesbevordering. Daarnaast is er de tweede geldstroom vanuit OC&W, waarvan instanties profiteren als het Fonds voor de Letteren, de Stichting Schrijvers School Samenleving, Biblion, de Nederlandse Taalunie, de Stichting Bulkboek en Poetry International. Voor deze instanties is leesbevordering niet de belangrijkste doelstelling. Toch wordt een deel van de overheidssubsidie door deze instanties aan de organisatie van leesbevorderende

Vertrossing?

De leesbevorderingstekst heeft een angstige ondertoon. In de teksten uit het corpus wordt vaak de vrees voor ontleding, vermaakcultuur en 'vertrossing' uitgesproken. 'We zien dat de amusements-industrie de literatuur overwoekert', staat er dan (Wouter van Oorschoot in een pamflet over *De vaste boekenprijs*). Of: 'slechts een kleine, oudere bovenlaag neemt vandaag nog boeken ter hand. Het staat te bezien of hier nog ooit verandering in komt' (Hans Blokland in een essay over 'De opkomst van het marktdenken binnen de wereld der openbare bibliotheken'). En: 'veel te weinig mensen vinden vandaag de dag nog poëzie op hun pad' (de website van de Stichting Speurwerk betreffende het Boek). Maar of de (vermeende) ontleding ook werkelijk de funeste gevolgen heeft die door de aangehaalde doemdenkers als vanzelfsprekend worden aangenomen, is zeer de vraag. De in dit boek al vaker aangehaalde Willem Knulst, die al vijftientwintig jaar onderzoek doet naar vrijetijdsbesteding en gebruik van de media in Nederland, komt althans in zijn *Van Vaudeville tot video. Empirisch-theoretische studie naar de verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig tot de conclusie dat aanwijzingen daarvoor ontbreken. Hoe fraai het beeld van de dreigende ondergang van een verheven cultuur in retorisch opzicht ook moge zijn, historisch is het onjuist.*

activiteiten besteed. Zo gaat het een instantie als Poetry International uiteraard primair om het jaarlijkse festival, maar op de website www.poetry.nl wordt bij wijze van *mission statement* ook uitgesproken dat poëzie 'meer plaats (zou) moeten krijgen in het dagelijks leven: op televisie, op de radio, in de bladen, op school'. 'Gedichten', staat er ook, zijn 'wat in het nauw geraakt. Te weinig mensen vinden ze op hun pad'.

Poetry International gebruikt haar overheidssteun dus óók om het door Stichting Lezen uitgevoerde leesbevorderingsbeleid te ondersteunen, en dat geldt voor de andere genoemde instanties evenzeer. De meeste hebben het leesbevorderingsoogmerk zelfs statutair vastgelegd. En dan is er nog een derde geldstroom. Deze is afkomstig uit het bedrijfsleven dat commercieel-ideële initiatieven steunt als de vsb-prijs, één van de 'projecten op het gebied van cultuurparticipatie, cultuureducatie en cultuurbewoud' die het aan de Fortis Bank gelieerde vsb-fonds volgens de statuten gehouden is te stimuleren. De drie geldstromen monden uit in een behoorlijke plas: eind jaren negentig is gecijferd dat er in de leesbevordering jaarlijks in totaal zo'n 45 miljoen euro omgaat. En dat is, ondanks aanzienlijke bezuinigingen in de culturele sector, tot op heden zeker niet minder geworden.

Maar het is me hier natuurlijk niet om het geld te doen. Ik wil weten wat de agenda is van de leesbevordering. Waarom willen we dat mensen gedichten lezen en wat zegt dat over ons idee van wat poëzie is en betekent? Om zulke

Poetry rules

Over de emancipatie van de poëzie

Toen Gillis Dorleijn, als juryvoorzitter van de VSB-poëzieprijs, in 2003 zijn keuze van *De 100 beste gedichten van 2002* verantwoordde, schreef hij dat poëzie in de literatuur op de eerste plaats staat:

De belangrijkste debatten zijn doorgaans debatten over poëzie en zij markeren bijna zonder uitzondering de gang van de literatuurgeschiedenis. De lezers mogen onder tussen proza lezen, de uitgevers mogen aan romans het meest verdienen (of het minst verliezen), in eerste en laatste instantie vindt iedereen dat je voor de echte literatuur bij de poëzie moet zijn.⁶²

Poetry reigns supreme, en dan met name lyriek, hét moderne genre bij uitstek, waarmee voor een schrijvend kunstenaar in de twintigste eeuw inderdaad de meeste eer te behalen viel.

Maar dat is niet altijd zo geweest. De oudste literair-theoretische verhandeling uit de westerse cultuur, Aristoteles' *Poetica*, begint weliswaar met de regel 'Ons onderwerp is de dichtkunst' (*poiêtikê*), maar vervolgens besteedt de auteur nagenoeg al zijn aandacht aan drama en epiek. Nu doelde hij daarmee wel op genres die van metrische taal gebruik maken, toch zal een een-twintigste-eeuwse lezer bij poëzie niet in de eerste plaats aan dramatische of verhalende teksten denken. Zo'n lezer denkt bij poëzie eerder aan lyriek, en over dát genre lezen we in de *Poetica* geen woord: Pindarus, Archilochus en Sappho komen in de bewaard gebleven tekst niet voor. Aristoteles' Nederlandse vertalers komen in hun nawoord op grond van de lectuur van de *Poetica* zelfs tot de conclusie dat het genre door Aristoteles niet erkend werd.⁶³

De lyriek ontleent haar naam aan de *lyra*, de zevensnarige Griekse lier die werd gebruikt om zang te begeleiden. Hoewel de overgang van de orale samenleving naar geletterdheid al 600 jaar

voor Christus moet worden gesitueerd, maakt pas de uitvinding van de boekdrukkunst, midden vijftiende eeuw, mogelijk dat poëzie (en literatuur in het algemeen) langzaamaan iets werd dat in de eerste plaats met lezen in verband werd gebracht en niet met horen. Omdat er bij literatuur die niet ten gehore hoeft te worden gebracht door zang of recitatie ook niets onthouden hoeft te worden, werden geheugensteuntjes als metrum en rijm overbodig. Naarmate schrijvers van epiek en drama mede als gevolg daarvan in toenemende mate gebruik gingen maken van proza (een langzaam proces, dat tot in de negentiende eeuw doorgaat), werd 'de dichtkunst' een enger en gespecialiseerder gebied en werd de poëzie steeds lyrischer. Een op zichzelf staand, niet meer dienstbaar genre. Voor Vondel was, geheel in lijn met de classicistische geest van zijn tijd, de lyriek nog veel minder belangrijk dan drama en epiek,⁶⁴ maar sinds deze genres zich in de loop van de negentiende eeuw door de romantiek voorgoed van de verzen hebben geëmancipeerd, is het de ironie van de geschiedenis die wil dat we onder 'poëzie' juist datgene zijn gaan verstaan wat Aristoteles erbuiten wilde houden.⁶⁵ Ook de grote betekenis van de *Poetica* voor de classicistische literaire cultuur van het vroegmoderne Europa (omstreeks 1600 volgen de Italiaanse en Franse uitgaven ervan elkaar snel op)⁶⁶ heeft dat niet kunnen voorkomen.

Een verklaring voor de romantische voorkeur voor lyriek wordt vaak gezocht in de geschiktheid van het genre voor het uiten van individuele gevoelens.⁶⁷ En inderdaad: lyriek lijkt het meest te beantwoorden aan het romantische verlangen naar spontaneïteit, naar een niet-discursieve taal. Maar daar kwam bij dat juist het stiefkind van de classicistische traditie voor de romantici goede aanknopingspunten bood om hun anti-classicistische idealen mee te verwezenlijken.

DE POËZIE ZOALS ZE IS

vragen te kunnen beantwoorden, heb ik ruim honderd documenten verzameld uit de periode 1990-2000: jaarverslagen, beleidsplannen, statuten, websites en brochures van de instanties die profiteren van de drie geldstromen. Ook direct van OC&W afkomstige plannen en nota's heb ik bij het onderzoek betrokken, evenals de verslagen van onderzoek naar het effect, de noodzakelijkheid of de historische context van leesbevordering en meer speculatieve publicaties over (de toekomst van) het lezen waarin vaak een zorgelijke ondertoon klinkt en opgeroepen wordt het tij van de ontleding te keren. Welke poëtica ligt aan mijn verzameling documenten ten grondslag?

Voor een systematische behandeling van het corpus is dit niet de plaats: ik beperk me tot de belangrijkste conclusies. Ik heb me uitsluitend gericht op de culturele component van de leesbevordering, niet op de sociale: dat deel van het beleid dat zich richt op alfabetisering of het verbeteren van elementair tekstbegrip heb ik buiten beschouwing gelaten. Het is me immers om de poëzie te doen. Mijn eerste gedachte was dat ik, wilde ik iets weten over de poëtische vooronderstellingen van de leesbevorderaars, zou moeten kijken naar de kwaliteiten van poëzie die in mijn verzameling leesbevorderingsteksten naar voren worden geschoven. Naar de antwoorden, dus, op de vraag 'waarom zou je het lezen (van poëzie) eigenlijk willen bevorderen?' die uit het corpus afgeleid kunnen worden.

Toen ik in mijn verzameling leesbevorderingsteksten gestructureerd op zoek ging naar legitimering van het beleid bleek al snel dat deze, voor zover zij het lezen van literatuur betreft, moeilijk te vinden is. Duidelijke antwoorden op de vraag waarom het lezen van literatuur of poëzie bevorderd zou moeten worden, worden niet of nauwelijks gegeven. Vanuit politiek oogpunt is uiteraard interessant dat de leesbevordering ook in officiële documenten van OC&W niet expliciet wordt gelegitimeerd: er is immers nogal wat gemeenschapsgeld mee gemoeid. Vanuit het oogpunt van de literatuur is vooral de retoriek interessant die ingezet wordt om het gebrek aan legitimering voor leesbevordering te compenseren of camoufleren.

Het belang van leesbevordering wordt in de documenten retorisch als een evidentie gepresenteerd. 'Algemeen wordt erkend dat leesbevordering noodzakelijk is', schrijft bijvoorbeeld de directeur van de Stichting Lezen in het jaarverslag van 1998. 'Het belang van leesbevordering staat buiten kijf', vindt vervolgens ook het rapport van de commissie-Berndsen die in datzelfde jaar het leesbevorderingsbeleid evalueert. 'Het belang van lezen wordt algemeen erkend'; 'aan het belang van leesbevordering kan in tijden van ontleding niet worden getwijfeld'; 'het nut van leesbevordering wordt alom erkend'; 'dit

Waarom poëzie?

Geest en verbeelding

Er wordt de laatste jaren veel gedaan aan de bevordering van de poëzie. In zijn NRC-column sprak Bas Heijne op 2 februari 2002 van een 'poëzieoffensief'. Hij schreef die column naar aanleiding van het huwelijkscadeau dat de stad Amsterdam aan prins Willem Alexander en Maxima Zorreguieta had aangeboden: een bundel versgeschreven gedichten van Nederlandse dichters. Hierin zag Heijne het zoveelste bewijs van 'de golf van poëzie die de laatste jaren over ons land slaat'. De column is vooral interessant omdat Heijne er een poging in doet de agenda van het poëzieoffensief te expliciteren:

Wat geestloos is, wat grijs en betekenisloos is en zonder magie, moet worden aangekleed met gedichten. Dat is de achterliggende maatschappelijke bedoeling van dit plotselinge poëzieoffensief. Poëzie staat voor geest, en in een samenleving waarin voor verbeelding en fantasie steeds minder plaats is, waarin alle gemeenschappelijke bevoegenheid alleen nog zuiver materialistische doelen nastreeft, krijgt een geslaagde dichtregel vanzelf iets van een aanraking van bovenaf. (...) De onverwachte opleving van de poëzie in Nederland beantwoordt wel degelijk aan een reële behoefte: de behoefte om de verbeelding weer een plaats te geven in het maatschappelijke domein.

Heijne houdt het er op de maatschappelijke behoefte aan 'geest' en 'verbeelding' verantwoordelijk is voor het 'poëzieoffensief'. 'Waarom zoveel drukte over poëzie? Wat is het nut ervan in een high-tech samenleving?', vroeg in *Trouw* ook Jan de Bas zich af naar aanleiding van de eerste Gedichtendag. Zijn antwoord klonk al even pastoraal als dat van Heijne (De Bas meent dat gedichten je leven zin kunnen geven), maar het zijn allebei wel échte antwoorden op de vraag waarom poëzie zonnig een publiciteit steuntje in de rug moet hebben. Zulke antwoorden vernemen we nergens van de leesbevorderaars zelf.

alles laat het maatschappelijk belang van leesbevordering onverlet'... De noodzaak van leesbevordering wordt met zulke nonchalante zinnestelsels buiten discussie gesteld. Er wordt geen rechtvaardiging nodig geacht voor het idee dat je je tijd beter kunt besteden aan lezen dan aan een van de dingen die daar 'in tijden van ontleding' voor in de plaats dreigen te komen. Literatuur 'voorziet vanouds in een breder spectrum aan behoeften dan andere vormen van cultuurparticipatie', stellen de onderzoekers Knulst en Kraaykamp boudweg. Ook zij en hun collega's verantwoorden in hun verslagen van onderzoek naar leesgedrag niet waarom zij zo'n zorgelijke toon aanslaan als de cijfers hun tegenvallen. Ook hier wordt leesbevordering als vanzelfsprekendheid, als natuurlijke noodzakelijkheid gepresenteerd... Van expliciete legitimering van het literaire leesbevorderingsbeleid is geen sprake en het belang van literatuur wordt nergens geëxpliciteerd en onderbouwd.

Ook als we uit de bestudeerde documenten uitspraken destilleren die geïnterpreteerd kunnen worden als impliciete verantwoording van de leesbevo-

Poëzie?

De term 'leesbevordering' is breed en de doelen die ermee worden aangeduid zijn van uiteenlopende aard – van alfabetisering en verbetering van het begrijpend lezen tot het vergroten van de aandacht voor de literatuur. De literaire leesbevordering is dus maar een (klein) onderdeel van het totale beleid op dit gebied. Specifiek op de poëzie toegesneden leesbevorderingsinitiatieven zijn dáárvan weer een klein deel. Hoewel er betrekkelijk veel concrete initiatieven zijn die het lezen van poëzie willen stimuleren, is voor de poëzie in beleidsnotities en ministeriële rapporten op het gebied van leesbevordering niet of nauwelijks sprake, en dat is vooral opvallend waar het stukken betreft die zich op de weinig lezende (school)jeugd richten. Het lijkt wel alsof de leesbevorderaars de ambitie om jongeren meer poëzie te laten lezen op voorhand als te hoog gegrepen hebben verklaard. Alleen verhalend proza wordt als instrument gezien om jongeren te herwinnen voor de literatuur. In een rapport van R. van Wonderen uit 2003, waarin teruggekeken wordt op tien jaar leesbevorderingsbeleid, staat bijvoorbeeld: 'om het lezen als vorm van vrijetijdsbesteding een rol van betekenis te laten spelen, zullen volgens betrokkenen leerlingen op school met verhalend proza dienen te worden geconfronteerd'.

ring, is de oogst mager. We moeten het doen met terloopse, onnadrukkelijke uitspraken. Zo zei Jo Ritzen, destijds als minister van OC&W eindverantwoordelijk voor het leesbevorderingsbeleid, en passant iets over het waarom van de leesbevordering toen hij op 25 april 1998 het festival 'De Derde Dag van de Poëzie' opende. Schoolkinderen, vertelde hij, moeten meer met poëzie in contact gebracht worden opdat 'ze merken dat er nog andere verbanden zijn, behalve die tussen oorzaak en gevolg: associatieve. Ze maken kennis met verschuivingen, herhalingen en weerspiegelingen, met thema's en motieven. Poëzie richt de blik op iets bijzonders. Temidden van alledaagsheden is het bijzondere er altijd, je moet het wel zelf veroveren'.

Ritzen maakt gebruik van een eenvoudig schema van opposities (oorzaak en gevolg ↔ associatie, alledaags ↔ bijzonder, geen poëzie ↔ poëzie), maar hij biedt tenminste een aanknopingspunt. Zetten we uitspraken als deze op een rij, die dus voorbeelden zijn van wat je impliciete legitimatie van de leesbevordering zou kunnen noemen, dan blijkt dat er in het corpus grofweg vijf argumenten gegeven worden waarom literaire leesbevordering van belang is.

In de eerste plaats wordt vaak geponeerd dat het lezen van literatuur de belevingswereld vergroot. Lezen, heet het dan, biedt de 'gelegenheid aan de dagelijkse beslommeringen te ontsnappen, het innerlijk leven te ontwikkelen en verfijnen en de horizon te blijven verbreden' (het UNESCO Handvest voor de lezer). Het leidt 'tot een onschatbare verrijking van de belevingswereld' (Stichting Lezen). Of: 'lezen verrijkt de ervaring en verscherpt de sensibiliteit' (de onderzoeker P. van Tongeren in een essay over 'Ethiek, literatuur en waarheid') en zelfs: 'Boeken werken bewustzijnsverruimend' (een CPNB-affiche).

Professor in de leesbevordering

Wanneer de Raad voor Cultuur in haar 'vooradvies 2005-2008' (*Cultuur, meer dan ooit*) de staatssecretaris adviseert prioriteit toe te kennen aan het leesbevorderingsbeleid, verwijst zij naar een essay van Prof.dr. Dick Schram die vanwege de Stichting Lezen aan de Universiteit Utrecht is benoemd en onderzoek doet naar leesgedrag: 'Het lezen van bepaalde, complexere teksten heeft een opbrengst die boven het directe, instrumentele nut uitgaat: het ontwikkelt en vormt de persoon van de lezer in moreel, emotioneel of cognitief opzicht'.

Ten tweede wordt er een verband verondersteld tussen lezen en moraal. Jozef Vos heeft in zijn studie *Democratisering van de kunsten* laten zien dat initiatieven van kunsteducatie en cultuurspreiding van meet af aan een sterk morele inslag hebben gekend. Ook voor leesbevordering geldt dat. Voor ethische claims schrikken de leesbevorderaars in hun documenten niet terug. 'Lezen is echt, literatuur is echt' (een brochure van de Biblion); 'boeken maken je niks wijs, maar wel wijzer' (een affiche van de CPNB); 'lezen is een universele waarde' (de statuten van de Stichting Lezen); 'het lezen van werken uit de literaire canon verhoogt de ethische kwaliteit van samenlevingen' (onderzoeker Will van Peer in een essay over geleterdheid).

Ook geldt, in de derde plaats, als argument dat literatuur bij uitstek het medium is voor gevoelens en emoties. Het lezen van literatuur wordt bijvoorbeeld aangeprezen omdat het een blik verschaft in 'de diepste ziele-roerselen van de schrijver' (een brochure van Biblion). Of: 'door te lezen, reis je door het archief van de menselijke emoties' (een jaarverslag van de Stichting Lezen).

Het vierde argument hangt met het derde nauw samen: literatuur wordt in de teksten van het corpus vaak als een bevrijdende vlucht uit de werkelijkheid gepresenteerd. We zagen al dat Ritzen poëzie beschouwt als de associatieve, bijzondere tegenpool van het rationele alledaagse, maar dit argument wordt vaak kernachtiger verwoord. 'Boeken laten je wegvlugten uit de grauwe werkelijkheid', staat er dan (de website van de NBLC). 'Boeken maken vrij'; de literatuur laat je ontsnappen aan 'de zorgen en zorgjes van alledag' en biedt de instrumenten die een 'bevrijding uit onszelf' mogelijk maken (in het eerder geciteerde essay van onderzoeker Van Peer).

Ten slotte is er, ten vijfde, het niet onbelangrijke verband tussen literatuur en nationale identiteit. In het spanningsveld van Europese integratie enerzijds, en het toenemende belang van de regio's als verstrekkers van identiteit anderzijds, brengen leesbevorderaars als argument in stelling dat lite-

Volkseigen

Het argument van de nationale identiteit wordt ook op onaangename manier ingezet door een politicus als Filip Dewinter, die in Vlaanderen pleitte tegen subsidiëring van kunstprojecten waarin de 'gewone man' niets van zijn gading en het 'volkseigen' vindt en die in dit verband Felix Timmermans prees.

ratuur ertoe bijdraagt dat de nationale identiteit bewaard blijft en bevestigd wordt. Er zijn twee varianten op dit argument. Men wijst op het belang van een levende literatuur voor het behoud van de Nederlandse taal (met name het Ministerie van OC&W doet dat, bijvoorbeeld in de cultuurnota 1997-2000, *Pantser of ruggengraat*) en men wijst op de specifieke culturele waarde die een nationale literatuur vertegenwoordigt. Leesbevordering is dus van belang voor 'behoud van onze culturele identiteit in Europees verband' (*Samenspel en ruggensteun*, het beleidsplan van de Stichting Lezen uit 1995).

Voor zover er in het corpus leesbevorderingsdocumenten uitspraken voorkomen over aard en functie van literatuur, laten ze zich goed inpassen in een in wezen romantisch schema. Lezen verruimt de beleavingswereld, lezen heeft een morele waarde, literatuur is bij uitstek het medium voor gevoelens en emoties, lezen biedt de mogelijkheid tot een bevrijdende vlucht uit de alledaagse werkelijkheid en literatuur vormt en conserveert de nationale identiteit: de vijf gehanteerde argumenten zijn de pijlers van een poëtica die te karakteriseren is als een enigszins gepopulariseerde versie van de romantische opvattingen over aard en functie van literatuur en poëzie.

Leesbevordering voegt zich ongecompliceerd naar de romantische ideologie. Het feit dat deze ideologie op verschillende momenten in de twintigste eeuw zowel in de levende literatuur als in de literaire theorievorming heftig ter discussie heeft gestaan, maakt het des te merkwaardiger dat de leesbevordering zich erop beroept zonder dat anachronistisch beroep te verantwoorden. Probleemloos worden de wereldvreemde allures van de romantische dichtersmythologie anderhalve eeuw na dato gepromoveerd tot eigenschappen van de poëzie. Literatuur, staat er in een beleidsplan van de Stichting Lezen, spreekt 'verlossende woorden'. Overal in het corpus wordt poëzie geassocieerd met het spontaan uitstorten van het emotioneel gemoed (de Stichting Lezen is medefinancier van *Doe maar dicht maar*). En nergens wordt de een-op-een-relatie tussen intentie en effect, tussen vorm en inhoud betwijfeld. Het schone staat gelijk aan het goede: dat is zo'n beetje de les van de ruim honderd leesbevorderingsdocumenten. Of er nog

Waarom poëzie?

Bevoogding

‘Many people, I admit, lead very full lives without poetry’. In deze zin, geplukt uit het eerste hoofdstuk van M.L. Rosenthal’s *Poetry and the Common Life*, klinkt dezelfde wanhoop door die veel leesbevorderende teksten kenmerkt. Het boek is een ‘Defence of Poetry’ met onmiskenbaar verongelijkte ondertoon, waarin de ‘the stubborn mass indifference to poetry’ aan de kaak wordt gesteld. Toch zet de auteur zich aan een ferme poging de poëzie weer bij de mensen te brengen en de mensen weer bij de poëzie, waarbij hij naar eigen zeggen de ‘unconscious conspiracy’ negeert die ‘the people’ weghoudt van de poëzie. De onverschilligheid jegens poëzie bevreemdt Rosenthal, omdat hij aan de poëzie allerlei kwaliteiten toekent die voor iedereen van belang (of ten minste: herkenbaar) zouden moeten zijn. ‘Poets are the verbal antennae of a people. The awareness they distill and convert into the dynamics of language is somehow present in the populace at large. We neglect it at our peril’, schrijft hij bijvoorbeeld. Hij spreekt van ‘poetry’s immediacy and relevancy to [anyone’s] life’, ziet poëzie ‘as a natural human activity and state of awareness’ en vat zijn missie als volgt samen: ‘I hope these pages will help refresh the stream of modern thought about poetry by recalling that it is the poets, through their constant response to the touch of life, who are the truest spokesmen for the wide human world in which they move and dream’. De toon van de leesbevordering is ook hier bevoogdend. Zij is gebaseerd op de gedachte dat potentiële lezers eerst van een hele lading vooroordelen over de poëzie afgeholpen moet worden voordat ze bereid zullen zijn een gedicht ter hand te nemen: nee hoor, poëzie is heus niet moeilijk, niet elitair, niet intellectualistisch, niet hoogdrempelig, niet onherkenbaar voor de ‘gewone man’, niet bedreigend. Ze bijt niet et cetera. Vraag is natuurlijk of die vooroordelen inderdaad bestaan, of dat ze eigenlijk meer zeggen over de poëzieopvatting (of: de werkelijkheidsperceptie) van de leesbevorderaar.

ergens een potentiële lezer te vinden is die een dergelijk belegen boodschap horen wil, wordt op geen enkel niveau onderzocht.

Naschrift

De tekst van dit hoofdstuk is gebaseerd op een onderzoek dat ik alweer een paar jaar geleden verrichtte naar het Nederlandse leesbevorderingsbeleid. Sindsdien bleef ‘ontlezing’ een populair thema. In 2005 liet de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse boek (CPNB) door onderzoeksbureau Motivaction een onderzoek uitvoeren naar het leesgedrag van Nederlanders boven de achttien jaar. Anders dan in de jaarlijkse onderzoeken van het Sociaal Cultureel Planbureau werd nu het leesgedrag van Nederlanders tijdens hun vakantie bij het onderzoek betrokken en ook werd gehonoreerd dat lezen tegenwoordig iets is dat tegelijk met andere dingen gedaan wordt (muziek luisteren, koken...). De uitkomsten van het nieuwe onderzoek werden in verschillende kranten geïnterpreteerd als de weerlegging van

DE POËZIE ZOALS ZE IS

de ontledingstheze: leesbevordering is nergens voor nodig, want er wordt nog volop gelezen! 'CPNB veel positiever over leesgedrag dan SCP', kopt *Boekblad* bijvoorbeeld, waarop de eerste zin van het artikel luidt: 'Het onderzoek van Motivaction zal veel mensen uit het boekenvak vrolijk stemmen'. Dat is ook ongetwijfeld de bedoeling van de CPNB geweest. Ook in opinie-stukken – bijvoorbeeld van mensen als Maarten Asscher – is de laatste jaren verkondigd dat het zo'n vaart niet loopt met de ontleding. Hoewel het uiteraard de vraag is hoe de staatssecretaris zulke standpunten gaat gebruiken (op het moment waarop dit boek ter perse gaat zitten we met een staats-secretaris voor cultuur die openlijk haar minachting voor literatuur belijdt), lijkt het mij van een gezond pragmatisme getuigen dat over ons hedendaags leesgedrag niet meer louter in zorgelijke termen wordt gesproken.

Hoofdstuk 8

Anything goes?*Waarom dichters ruzie maken*

In het hoofdstuk *De traditie van de breuk* schreef ik dat de afkondiging van het einde van de avant-garde in literaire kringen een diep gevoel van crisis heeft veroorzaakt: de voorspelling dat de routine van elkaar met veel geweld opvolgende avant-gardes misschien wel eens verstoord zou kunnen raken, werd als een bedreiging gezien van wat nu juist cruciaal was voor literatuur: de basispremissie van ons idee van literaire dynamiek. Daarbij liet ik na te vermelden dat dit in Nederland wat gecompliceerder lag. Ook hier is de doods klok geluid voor de avant-garde, maar opvallend is dat daarbij zelden een traan werd gelaten. Integendeel. 'Nu er geen dominante stroming meer is, heerst de pluriformiteit als het nieuwe paradigma', schrijft bijvoorbeeld Bertram Mourits wanneer hij aan het eind van zijn boek over de Zestigers in de Nederlandse poëzie het poëzieklimaat sinds de jaren zestig schetst. Hij citeert dichter Ed Leeflang om aan te geven dat dit als een bevrijding wordt gezien: 'Het Grote Recept bestaat niet meer; iedereen gaat zijn goddelijke gang. (...) Des te beter'.

De strijd tussen de poëtische stromingen lijkt definitief afgelopen en dit 'einde van de poëziegeschiedenis' wordt in Nederland volgens velen gemarkeerd door het rumoer rondom de verschijning van Arthur Lava's bloemlezing *Maximaal* in 1988. Gevraagd naar 'stromingen in de Nederlandse poëzie van dit moment' waren de respondenten van een poëzie-enquête in *De groene Amsterdammer* van 21 juli 2001 het erover eens dat de 'Maximalen' (Lava, Joost Zwagerman, Pieter Boskma en anderen) de laatste beweging hebben gevormd. Ook buiten het bestek van deze enquête worden de Maximalen vaak als hekkensluiters van een lange traditie genoemd. Zij waren 'de laatsten die publiekelijk hun opinies beleden' (Marc Kregting). Vervolgens brak, mede dankzij de Maximalen zelf, 'het *anything goes*-tijdperk' aan (Rob Schouten), waarin 'geen richtingenstrijd van betekenis' meer is en 'geen facties die elkaar in het openbaar grondig haten en te vuur en te zwaard bekampen' (Tonnu Oosterhoff). 'De dichters zijn hun clubkleuren kwijt' (Maarten Doorman) en 'er is momenteel onder jonge dichters geen enkele poëzieopvatting die de andere probeert te verdringen' (Serge van Duijnhoven).

Als we de debatten en debatjes die sinds midden jaren tachtig in de Nederlandse poëzie gevoerd zijn eens op een rij zetten, blijkt inderdaad dat de

Vlaanderen

Ik richt me in dit hoofdstuk op het Nederlandse poëziedebat sinds 1988. De situatie in Vlaanderen – voor dezelfde periode uitgebreid beschreven door Pieter van Dyck in een bijdrage aan een speciaal nummer ‘Over de nieuwe poëzie’ van *Nederlandse letterkunde* (‘Het schrijven van geschiedenis. Het Vlaamse poëziedebat sinds *Twist met ons*’) – is opvallend anders. Opvallend overzichtelijk ook, omdat de generatiewisseling, die in Vlaanderen omstreeks 1990 heeft plaatsgevonden, verliep volgens het aloude scenario van de avant-garde. Van Dyck vertelt het succesverhaal van een in de jaren negentig duidelijk dominante poëtica en spreekt van ‘de postmodernisering van het poëzielandschap’. In de jaren tachtig hanteerde de ‘eerste postmoderne generatie’ dezelfde avant-gardetechnieken en -uiterlijkheden als in Nederland de Maximalen, maar de inzet van dichters als Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy en Stefan Hertmans was veel meer filosofisch (en, volgens Van Dyck, academisch) georiënteerd dan die van hun Nederlandse collega’s. Het Vlaamse postmodernisme was zeker ook ethisch en politiek van aard. Van Bastelaere pleitte voor ‘een ethisch postmodernisme, dat onderzoekt in hoeverre de kritische rationaliteit ons in staat stelt om, zelfs in poëzie, de machtsverhoudingen en hun representatie in de taal te onderzoeken en te ondermijnen’. Waar de Maximalen in Nederland er niet in slaagden een centrale positie te verwerven (Van Dyck: ‘het lawaai van de Maximalen [lijkt] gedoemd om een voetnoot in de poëziegeschiedenis te worden’), daar werd Van Bastelaere de centrale figuur in een netwerk van dichters en critici (Hans Vandevoorde, Erwin Jans, Jean-Paul den Haerynck) dat afrekende met de overheersende poëtica van daarvoor. Van die poëtica, waarvoor termen zijn gebruikt als ‘traditionalistisch’, ‘neo-realistisch’ en ‘neo-romantisch’, waren Herman de Coninck en criticus Hugo Brems de aanzienlijkste representanten geweest. De dominantie van de postmoderne poëtica kwam volgens Van Dyck pas echt goed aan het licht toen in de tweede helft van de jaren negentig een ‘tweede generatie’ postmodernisten impliciet en expliciet te kennen gaf dat anderen voor hen de kastanjes uit het vuur gehaald hadden. Paul Bogaert, Miguel Declercq, Peter Holvoet-Hanssen, Paul Demets en Jan Lauwereyns vormen volgens Van Dyck ‘een verzameling dichters die debuten wanneer de eigenlijke strijd al gestreden is’, en die dus ook aanzienlijk minder avant-gardistische bravoure tentoonspreiden dan voorganger Van Bastelaere.

dichters van Nederland na 1988 de strijdbijl begraven hebben, zoals de Maximalen zelf al claimden? Gaat legitimering van de poëziepraktijk in essays of kritieken niet meer met richtingenstrijd gepaard, zoals velen in hun voetspoor menen? Verkeert het poëziedebat in een impasse? En zo ja: worden er pogingen ondernomen om daaruit te geraken?

Dichters die, buiten de poëzie om, polemische of kritische bijdragen leveren aan het debat over poëzie mengen zich in een strijd die op erkenning is gericht. Men streeft acceptatie na van meer of minder deviante poëzie door poëtica’s te formuleren waarin nieuwe ijkpunten worden gestipuleerd. Deze ijkpunten dragen dichters aan in de wetenschap dat critici en literatuurbeschouwers in het verleden er graag gebruik van maakten. Een zelfbe-

dacht label als Van Ostaijens 'organisch expressionisme' keert tot op de dag van vandaag terug als ijkpunt in beschouwingen en literatuurgeschiedenissen. Het geeft Van Ostaijen een vanzelfsprekende plaats in het verhaal van de literaire voortgang, dat nu eenmaal van zulke labels aan elkaar hangt. Het is dus wel te begrijpen dat de dichter Ruben van Gogh op datzelfde effect hoopt wanneer hij in zijn bloemlezing *Sprong naar de sterren* de term 'gebeurende poëzie' lanceert. Literatuurhistorische beeldvorming, zo is de gedachte, is onderhavig aan manipulatie door die dichters die zich in essays opwerpen als souffleurs van hun categoriserende critici.

Categorisering is selectie, en selectie is uitsluiting. Als dichters zich bemoeien met de categorisering van hun werk, is het debat dat zij voeren dus óók een gevecht tegen uitsluiting. De deelnemers aan het poëziedebat van de afgelopen twintig jaar zijn zich bewust van literaire uitsluitingsmechanismen en van de sturende rol die de dichters zelf daarbij kunnen spelen. Met name de Maximalen kan een sterk bewustzijn van canoniseringsprocessen niet ontzegd worden. Ik memoreerde al dat de dichter en criticus Wiel Kusters na lezing van Lava's inleiding op *Maximaal* concludeerde dat Lava en de zijnen goed 'in het prentenboek der Vijftigers gekeken' hadden: deze groep dichters had studie gemaakt van het scenario dat Lucebert en de zijnen binnen een paar jaar aan hun canonieke status hielp. Inderdaad kan van het optreden van de Maximalen gezegd worden dat het al met al niet veel meer was dan een op de uiterlijkheden van het door eerdere bewegingen als Tachtig en Vijftig beproefde avant-gardescenario geënt spektakel. Ik wil nagaan in hoeverre de Maximalen-claim terecht is dat een (inhoudelijk) poëticadebat niet meer van deze tijd is. En zo ja: welke zijn de gevolgen daarvan op het huidige denken over poëzie, poëtica en poëtische hiërarchie?

Joost Zwagerman is net gestopt met zijn studie Nederlands wanneer hij zich eind jaren tachtig opwerpt als voornaamste Maximalewoordvoerder. Als hij in een interview zegt dat zijn bundel *Langs de doofpot* (1987) gaat 'over een zoektocht naar een poëtica, naar een plaatsbepaling', dan noteren de interviewers dat Zwagerman daarbij gebaren maakt 'alsof hij zich een weg door een korenveld moet banen'. Het is een mooie metafoor voor de prototypische wandel van de jonge ambitieuze dichter-voorman die Zwagerman op dat moment is. Namens de hele Maximalenclub zoekt hij een weg vanuit de marge naar het centrum van de poëzie. Dat hij zich daarvan bewust is, blijkt wanneer hij zijn optreden in 1988 al als 'een strategie' betitelt. Bij nagenoeg alles wat hij in zijn hoedanigheid van Maximalenwoordvoerder schrijft en doet, houdt Zwagerman één oog op de literatuurgeschiedenis

gericht. Tekenend is in dit opzicht ook het feit dat hij zijn weg door het korenveld thematiseert. Zo wordt de marginale positie die de centrumbestormer *qualitate qua* inneemt nogal zwaar aangezet. Wanneer Willem Kuipers er in 1988 namens *de Volkskrant* op uittrekt om de Maximalen groepsgevijs te interviewen, schrijkt hij van de ambiance die de dichters voor deze publicitair cruciale ontvangst gekozen hebben. Het is 'een ambiance geschikt voor daklozen', schrijft hij, en de dichters zitten er bij 'in slechts aan krakers of erkende straatschuimers voorbehouden outfit'.

Identificatie met de *dropout* is ook in poëtische zin het devies. Zo wijst Zwagerman erop dat het taalgebruik van zijn Maximale collega Koos Dalstra (Dalstar) doet denken aan 'het slang uit de Amerikaanse zwarte Getto's'. En voor de meeste Maximalen geldt Rimbaud als voornaamste referentie. Arthur Lava, pseudoniem van Howard Krol, adopteerde zelfs zijn voor naam. Deze bewondering voor de gedoemde dichter is betekenisvol, zeker wanneer we ons realiseren dat ze deel uitmaakt van een literatuurhistorische inbeddingstrategie.

De Maximalen gaan in hun kritiek op de Nederlandse poëzie uit van 'een soort grove tweedeling', zoals Zwagerman het uitdrukt in 'Het juk van het grote Niets': die van 'anecdotalisten' en 'hermetici'. Onophoudelijk wordt door Zwagerman en de verschillende andere vertegenwoordigers van de Maximalen het primaat van die tweede poëtische traditie geponeerd. De 'hermetische' poëzie, zegt men, wordt in de jaren zeventig en tachtig gecultiveerd in een soort clubby circuit dat zichzelf door middel van vriendjespolitiek in het centrum van de macht handhaaft. Alle Nederlandse dichters van naam, vindt bijvoorbeeld Pieter Boskma, 'zitten hermetisch in hun stalen ons-kent-ons web hoog van de niet-bestaande torens te blazen'. Voor hun poëzie worden, naast hermetisch, verschillende andere negatieve of tenminste negatiefbedoelde kwalificaties gehanteerd: ze is het product van een 'chronisch gebrek aan bravoure' (Lava), en ze is 'bloedeloos, onuitnodigend en klein' (Zwagerman). Het riekt allemaal naar 'muf academisme' (Lava). Wat deze kwalificaties verbindt, is dat ze betrekking hebben op de poëzie van wat de Maximalen zien als een dominante 'school' in de poëzie van de jaren tachtig, kortweg 'de school van Kouwenaar en Faverey' genoemd. In hun voetspoor, zegt Zwagerman, is 'een heus kordon van dichters aan het werk gegaan dat zich wenst te enten op een soortgelijke werkwijze en poëtica als van Kouwenaar en Faverey, met als gevolg een overdaad aan steeds dezelfde soort poëzie waarin het "wit", de "leegte" en "verdwijning" de scepter zwaaien'.

De regelkamer van de literatuurgeschiedenis

In de kritiek is Zwagerman wel verweten dat hij als Maximale voorman zo nadrukkelijk met zijn literatuurhistorische pr bezig was. Een van Zwagermans tegenstanders in het debat eind jaren tachtig, Marc Reugebrink, heeft bij herhaling laten weten problemen te hebben met de manier waarop Zwagerman 1988 tot een datum in de literatuurgeschiedenis probeerde te maken. In een overzichts-artikel over de recente Nederlandse poëzie schrijft hij bijvoorbeeld in 1994: 'Les "Maximalen" ne furent pas dès le départ orientés vers la réalité, mais vers la littérature elle-même. Ils traduisirent immédiatement leur mécontentement en termes d'histoire de la littérature'. Hoezeer ook Reugebrink zelf met de beeldvorming begaan is, blijkt wel wanneer hij op 5 februari 2005 (zeventien jaar na *Maximaal*) op zijn weblog het volgende aantekent: 'Joost Zwagerman blijft maar beweren dat ik ten tijde van de Maximalen hem bedreigd zou hebben met fysiek geweld – een verhaal dat hij vertelt om duidelijk te maken hoe verschrikkelijk hevig het er toen aan toeging in de letteren, een verhaal kortom waarmee hij zijn eigen rol in de literatuurgeschiedenis tracht te registreren – maar niets daarvan is waar. En het hele beeld dat van mij bestaat als één van de grootste bestrijders van die Maximalen is gebaseerd op destijds in de grachtengordel onderling eindeloos doorvertelde verhalen, maar zeker niet op iets wat ik geschreven zou hebben.'

Meestal worden de dichters uit dit 'kordon' door de Maximalen slechts groepsgewijs aangeduid als 'een zorgwekkend groot gedeelte van de dichtkunst in Nederland', of 'de hermetische dichters', maar er worden ook namen genoemd. Zwagerman geeft in zijn belangrijkste Maximale pamflet 'Het juk van het grote Niets' (1987) een hele lijst: Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Hans Tentije, Peter Zonderland, J. Bernlef, Kopland en Marc Reugebrink moeten het ontgelden. Van een 'gelijkluidende kleinheid' is volgens de Maximale voorman het werk van Jan Kuijper, Frans Budé, C.O. Jellema en T. van Deel.

Door te verkondigen dat het Grote Niets van de Nederlandse poëzie als een juk op de schouders rust, scheppen de Maximalen de voorwaarde waaronder zij zichzelf als emancipatiebeweging kunnen presenteren. Maar wat moet er dan worden geëmancipeerd? De door Zwagerman aanvankelijk gehanteerde naam voor het logische alternatief voor de gewraakte 'hermetici', de 'anekdotisten', is door de Maximalen nooit geadopteerd. Misschien voelden de jonge hemelbestormers zich bij de wat oubollige term niet thuis. In een *Revisor*-opstel van de literatuurhistoricus A.L. Sötemann uit 1979, 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie', vindt Zwagerman echter een etiket dat hem meer aanstaat. Tegenover de 'zuivere' dichters (Mallarmé, Valéry, maar ook Kouwenaar en Faverey) plaatst Sötemann de 'onzuivere' (Rimbaud, Whitman, Pound, Majakovski). Wanneer hij deze

Publicitaire poppenkast

Literatuurgeschiedenissen hebben in de loop van de twintigste eeuw vooral oog gehad voor de heroïek van de avant-gardist, die zich een weg door het woud van de literatuur baant en daarbij voortdurend wordt tegengewerkt door de behoudzucht van de zittende klasse. Jong talent tegen een volgevreten elite, energie tegen angst – het was, iedere keer weer, gemakkelijk partij kiezen. Pas de laatste decennia is er aandacht voor de banaliteit van het literaire machtsspel dat de avant-gardist meespeelt. Bourdieu opende veel literatuurbeschouwers de ogen en liet zien dat de literaire bedrijvigheid óók gewoon menselijk handelen is, en dat was buitengewoon ontluisterend voor het romantische beeld van de schrijver. In de geschiedschrijving van de Nederlandse poëzie is er eveneens een moment aan te wijzen waarop we oog kregen voor de poppenkast waarmee avant-gardes zich presenteren. Het is niet zonder betekenis dat de literatuurhistorische reflectie op de ‘Revolutie van Vijftig’ een enigszins journalistiek karakter had. Eerst verscheen in 1965 een *Schrijversprentenboek* over de Vijftigers (geen grondige studie, maar een op de markante uiterlijkheden van het revolutionaire optreden van de experimentelen gericht beeldverslag) en in 1979 karakteriseerde Redbad Fokkema zijn *Het komplot der Vijftigers* in de ondertitel als een ‘literatuurhistorische documentaire’. Ook in Fokkema’s boek was er veel aandacht voor de publicitaire strategie rondom de goed geësceneerde dichtersstrijd van de vroege jaren vijftig. Wat we hier zien, zijn de eerste literatuurhistorische consequenties van de professionalisering en de commercialisering van de literaire infrastructuur. Beeldvorming was iets geworden dat gestuurd kon worden en die sturing werd object van onderzoek.

laatste karakteriseert in termen van afzwerping van klassieke vormen, geobseederdheid door de stad, doordringbaarheid en het glorifiëren van energie, tekent Zwagerman daarbij aan dat het ‘een omschrijving van de poëtica van de Maximalen [had] kunnen zijn’. Het zijn inderdaad precies de door Sötemann genoemde namen van ‘onzuivere’ dichters die steeds terugkeren wanneer de Maximalen hun voorbeelden noemen. Boskma heeft ze in het groepsinterview van Kuipers snel paraat: ‘De grote namen: Rimbaud, Trakl, Hölderlin, Pound, Whitman, Camões’. ‘En dan hadden we Majakovski toch ook nog’, voegt Lava daaraan toe.

De Maximalen postuleren dus het primaat van de ‘hermetische’ of ‘zuivere’ poëzie. Vervolgens omschrijven zij deze poëzie als behoudend en voorzichtig: zuivere poëzie is levenloos en saai. De poëzie is dan ook ‘op sterven na dood’, zoals Lava het in het Maximale tijdschrift *de Held* uitdrukt. De reanimatie wordt vanuit de marge ingezet uit naam van de ‘onzuivere’ poëzie: een poëzie die volgens de Maximalen tijdelijk uit beeld was geraakt, maar die wel degelijk in een eerbiedwaardige traditie staat, zoals Sötemann had laten zien. In een door ‘brave stiltepoëzie’ gedomineerd poëtisch klimaat beloven de Maximalen het elan van Rimbaud en de bevlogenheid van Whitman terug te brengen. Door hun poëzie te presenteren als nieuwste bijdra-

ge aan die tijdelijk impopulaire traditie, anticiperen de Maximalen op het eb-en-vloedprincipe in de literatuurgeschiedenis.

De poëticaal-theoretische legitimatie van Maximaal is tot zover een strikt literaire aangelegenheid. Waardering voor de ene literaire traditie moet worden omgebogen naar waardering voor de andere. Veel van de critici waren van die inzet niet bijzonder onder de indruk. Zo vraagt Guus Middag zich af in hoeverre het allemaal méér is dan 'de zoveelste herhaling van een honderdvijftig jaar oude richtingenstrijd'. Het is wel degelijk meer: zoals zo vaak wordt het literaire conflict ook hier weer in het perspectief van een generatieconflict geplaatst. Om de Maximale claim van het publicitaire centrum voor hen van de 'zuivere' norm afwijkende poëzie ook buiten-literaire kracht bij te zetten, wordt deze door de theoretici van de groep handig gekoppeld aan de consequenties van een onmiskenbaar leeftijdsverschil. 'Ik ben van 1963', zo luidt de eerste zin van Zwagermans 'Het juk van het grote Niets'. De tegenstanders van deze vijftwintigjarige zijn op dat moment veertigers (Kusters, Nijmeijer, Tentije, Van Deel) of zelfs vijftigers (Bernlef, Jellema, Kopland).

Rob Schouten, negen jaar ouder dan Zwagerman maar aanzienlijk jonger dan de meeste dichters tegen wie deze zich afzet, zal later constateren dat 'het klimaat in de jaren tachtig' inderdaad wel 'iets weg had van een climacterium'. Hij kan zich 'de onwil' dan ook wel voorstellen 'van jongere dichters om in het subtiele zenuwstelsel van zoekende veertigers en vijftigers af te dalen'. Die onwil uitte zich in kritische kanttekeningen die vaak demografische en temporele noties in zich droegen. Zo wordt de poëzie van de gewraakte hermetici een 'sterfhuisconstructie' genoemd (Dalstra); het is het werk van middelbare heren die lijden aan 'een ernstige vorm van retraitisme'. Hun poëzie is volgens Lava eenvoudigweg niet van deze tijd, en hij pleit voor een poëzie die 'op onverbiddelijke wijze haar tanden in het tijdsbeeld zet', waarbij hij een beroep doet op de veranderde kenmerken van 'de moderne mens' die te 'rusteloos' is voor de 'stilleven's van de retraitedichters in Kouwenaars *slipstream*.

Een van de aspecten van dit generatieconflict is dat de Maximalen hun voorgangers protectionisme verwijten. De oudere, binnen het literaire veld machtigere generatie schrijft 'hyperkeurige poëzie', zoals Zwagerman het uitdrukt, die 'aansluit bij al die anderen die ieder op hun beurt óók weer bezig zijn met zo'n zelfde frêle stilte'. Het hermetisme is, zoals hij het elders zegt, 'tot een heilig huisje geworden'. En de poëziekritiek, waarin volgens

Anything goes

Veel dichters merken op dat de felle poëtische debatten en de principiële richtingstrijd tot het verleden lijken te behoren en sommige van hen juichen deze situatie toe. Poëzie, zo is ongeveer hun verhaal, is al lang geen podium meer voor morele verontwaardiging of ethische scherpzlijperij. We zijn het stadium van het dichtelijk opgeheven vingertje voorbij en met de slogan *anything goes* wordt deze overtuiging kracht bijgezet. Het *anything goes*-denken is gerelateerd aan de populaire en triomfantalistische opvatting van 'postmodernisme' als filosofie waarin geen absolute waarheid meer bestaat en geen hiërarchieën. Het is een opvatting die vaak bestreden is. Zo omschrijft de Franse filosoof Jean-François Lyotard de *anything goes*-mentaliteit in zijn *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen* als volgt: 'Het eclecticisme is het nulpunt van de hedendaagse algemene cultuur: men luistert naar *reggae*, men kijkt naar *westerns*, tussen de middag haalt men wat bij McDonald's en 's avonds geniet men de plaatselijke keuken, in Tokyo gebruikt men Parijse parfums, in Hong Kong kleedt men zich retro, kennis vormt het onderwerp van televisie-spelletjes. Het is niet moeilijk een publiek te vinden voor eclectische werken. Door kitsch te worden, vleit de kunst de wanorde die in de "smaak" van de liefhebber heerst. De kunstenaar, de galeriehouder, de criticus en het publiek scheppen gezamenlijk genoeg in het "het-geeft-niet-wat". De tijd is die van de verslapping. Maar dit realisme van "het-geeft-niet-wat" is dat van het geld: bij gebrek aan esthetische criteria blijft het mogelijk en nuttig de waarde van werken af te meten aan de winst die zij opleveren'.

Lava 'een verziekt soort inteelt' heerst, vindt het allemaal prachtig, met als gevolg dat poëzie en poëzieklimaat op de Maximalen overkomen als hermetisch gesloten. Die geslotenheid moet worden aangepakt: de deuren moeten open want niets en niemand moet van de poëzie worden uitgesloten. *Anything goes*, zo luidt het devies van de nieuwe generatie – en daarmee is een term genoemd die sinds het einde van de jaren tachtig niet meer weg te denken is uit de Nederlandse debatten over literatuur.

De nieuwe openheid waarvoor de Maximalen zich beijveren, houdt twee dingen in. In de eerste plaats pleiten zij ervoor dat de poëzie moet worden teruggebracht naar het publiek. Concreet vertaalt dit streven zich in een (nog voorzichtig) pleidooi voor podiumpoëzie. 'Wij zijn niet uitsluitend podiumdichters' zegt Lava, waarmee hij zich huiverig toont voor de associatie van *performing poets* met rokerige achterafpodia. Het Maximale optreden heeft desalniettemin iets onmiskenbaar theatraals en de dichters zijn dan ook zeer regelmatig op podia te vinden, sinds hun eerste gezamenlijke optreden in de Amsterdamse disco Roxy in mei 1988 ook groepsgewijs. In de kritiek op Maximaal worden deze bloemlezing en de podiumpoëzie dan ook gezien als zaken die in elkaars verlengde liggen. Zonder dat Lava in zijn inleiding met een woord rept over podiumpoëzie, traceert bijvoorbeeld *Tirade*-poëziechroniqueur Tomas Lieske in zijn recensie van de bloemlezing de diepste wortels

De vrouwelijke stem

Over dichtersessen en het poëziedebat

Maximaal is de succesvolste, maar niet de enige bloemlezing waarin eind jaren tachtig een vernieuwing van de poëzie wordt aangekondigd. In 1987 verschijnt Elly de Waard vrouwenbloemlezing *De nieuwe wilden* (een jaar later gevolgd door een tweede deel), en in 1988 *Ieder hangt aan zijn gevallen toren* van Rogi Wieg. Beide samenstellers richten zich tegen hetzelfde type poëzie Zwagerman. Wieg doet in zijn inleiding op dezelfde 'Biedermeier'-tendens als hij, wil afrekenen met gedichten die blijven steken in 'vage diepzinnigheden'.⁶⁸ Hij sluit zich desgevraagd aan bij de Maximale woede over de stand van zaken in de Nederlandse poëzie al vindt hij het niveau van de meeste gedichten in *Maximaal* beneden peil.⁶⁹ Maar, zo herinnert hij zich nog weer later, 'we waren allemaal anti-hermetisch'.⁷⁰

Ook De Waard, die haar inleiding begint met een beroep op Rimbaud, hekelt de 'autonome' en 'hermetische' poëzie. Zij constateert in de Nederlandse poëzie 'een grote steriliteit, 'in stand gehouden door een eenzijdige poëziekritiek, het systeem van de abstracte, autonome of hermetische poëzie'. Daartegenover wil zij dat de vrouwen van de Nieuwe Wilden opnieuw vitaliteit stellen.⁷¹ Ook voor de Nieuwe Wilden was het podium de aangewezen plek om deze nieuwe poëzie te presenteren: de meeste van hen hadden nog niet in bundelvorm gepubliceerd en waren door De Waard opgepikt uit het voordrachts- en workshopcircuit.⁷²

Niet alleen omdat *Maximaal* in de poëziediscussie van de jaren negentig referentiepunt zal zijn, maar ook omdat in beide andere bloemlezingen dezelfde diagnose wordt gesteld, kan de 'Maximale Welle' (Zwagerman) genomen worden als *pars pro toto* voor de claims op poëtische vernieuwing van omstreeks 1988. Daarbij moet echter één voorbehoud gemaakt worden dat weliswaar voor de vraagstelling van dit hoofdstuk niet zozeer van belang is, maar dat toch niet onvermeld kan blijven: *De nieuwe wilden* is méér dan een statement over

de stand van de poëzie. In het tweede deel van de bloemlezing expliciteert De Waard de feministische drive die erachter zit: 'het gezamenlijk streven [van de Nieuwe Wilden] is om in hun verzen het conventioneel vrouwelijke op te waarderen en het onconventioneel vrouwelijke op te voeren'.⁷³

Deze emancipatorische inzet kreeg in de discussies in de literaire tijdschriften, anders dan in academisch-literatuurbeschouwelijke kring,⁷⁴ weinig weerklank: slechts weinig dichtersessen hebben zich in de afgelopen twintig jaar op polemische wijze gemengd in het poëziedebat. Elly de Waard is de uitzondering die de regel bevestigt. Andere dichtersessen die zich publiekelijk uitlaten over poëzie, zoals Marjoleine de Vos, Yvonne Né en Anneke Brassinga laten zich zelden of nooit expliciet op polemieken betrappen. Het lijkt erop dat ze zich veel minder dan hun mannelijke collega's bekommeren over hun eigen positie in de Nederlandse poëzie. Wanneer bijvoorbeeld Brassinga in 1993 haar 'verspreide stukken' bundelt, komt in dat boek geen enkele Nederlandse dichter(es) voor.⁷⁵ De enkele keer dat de Nederlandse poëzie wél aan de orde is, gaat het eerder om blijken van bewondering voor een bepaalde dichter dan om polemische stukken.⁷⁶ De laatste aflevering van *de Held* in 1988 staat bol van de strijdvaardige stukken, maar Elma van Harens bijdrage heet 'Liefelingsgedicht'.⁷⁷ Albertina Soepboer zegt het, met een verwijzing naar de ambitieuze-programmatische titel van een bloemlezing waarin zij zich, samen met drie vrouwelijke collega's, enigszins buitenstaander voelt: 'In onze gedichten wordt niet, zoals bij de mannen, een sprong naar de sterren gemaakt'.⁷⁸ En Hagar Peeters meent dat dichtersessen 'minder snel dan mannen op de voorgrond (willen) treden met luidruchtige manifesten'.⁷⁹ Van Haren schrijft nog: 'ik vind dat ik goede gedichten schrijf. Ik stuur ze de wereld in, en de wereld ziet maar wat ze ermee doet'.⁸⁰

DE POËZIE ZOALS ZE IS

van Maximaal in het voordrachtcircuit: 'Uit de grote anonieme groep pelgrims die onder voortdurende bescherming van Simon Vinkenoog van café naar disco naar parochiehuis trekt, is onlangs een klein groepje in het licht van de grote dagbladen gaan staan en razendsnel bekend geworden'.

Met name Zwagerman is de kwalificatie van de Maximalen als podium-dichters in toenemende mate gaan gebruiken om het Maximale streven naar verkleining van de kloof tussen poëzie en publiek kracht bij te zetten. Wanneer hij in 1990 in *de Volkskrant* de balans opmaakt van 'tweeënhalfjaar Maximale poëzie' begint hij zijn stuk met een uitgebreid pleidooi voor poëzie als voordrachtkunst. Maar dan moet het wel anders dan het 'geneuzel' en 'gemurmel' dat de oudere dichters op het podium ten beste plegen te geven: vitaal en met Maximale overtuiging.

In de tweede plaats impliceert het Maximale streven naar openheid dat de grenzen tussen het verhevene en het banale, tussen hogere en lagere kunst irrelevant worden verklaard. 'Populaire kunst = de voornaamste literaire bron', schrijft Dalstra in *Maximale kunst*, zijn tweehonderd stellingen tellende oertekst van de Maximale beweging. En: 'Fashion = de inhoud van Maximale kunst'. Ook Zwagerman prijst de Maximale poëzie aan als 'de kunst van het grote gebaar, waarbij dan ook alles wordt geannexeerd, de hoge en de lage kunst, de liefdeslyriek en de pornografie, cocaïne en gezondheids-cultus, kortom, de Tros en *De Held*'. Hier wordt eveneens de nieuwe openheid van de poëzie als generatiekwestie gepresenteerd. 'Wij zijn de eerste generatie dichters die ook iets met popmuziek te maken hebben', zegt Zwagerman bijvoorbeeld.

Hoe ontwikkelde zich het poëziedebat nadat het Maximale mediaoffensief was uitgewerkt? Om te beginnen moet ten faveure van de Maximalen worden opgemerkt dat de poëzie sindsdien nooit meer zo nadrukkelijk in de belangstelling van kranten en tijdschriften heeft gestaan. Dit zal ongetwijfeld voor een deel te maken hebben met het feit dat er zich geen dichters meer aandienden met een publicitair talent als dat van Zwagerman, de woordvoerder, of van Lava, de zelfbenoemde 'salesmanager' van de beweging. Een andere verklaring voor de betrekkelijke stilte in de dichtersring na *Maximaal* draagt dichter en performer Serge van Duijnhoven aan in 1997. Eerder dat jaar had Komrij een welwillend, maar niet laaiend enthousiast stuk geschreven over negen bundels van 'jonge dichters'. Daarin had hij zich afgevraagd wat de poëzie op dat moment aan nieuws te bieden had. Het resultaat, meende Komrij, was niet overrompend. Geen wonder, ant-

De vrouw van de dichter

Dichters hebben zwakke naturen en zijn niet geschikt voor de harde strijd om het bestaan. Bij Gumbah blijkt dit onder meer uit het feit dat zijn dichters allemaal bij hun vrouw of hun moeder onder de plak zitten.



Dichtersvrouwen bij Gumbah

Mooie of slanke vrouwen zitten er niet tussen en lachen behoort niet de mogelijkheden. Erg sympathiek ogen ze geen van allen. Ook in karakter vertonen de echtgenotes nogal wat overeenkomsten. Ze zijn teleurgesteld in het (literaire) gehalte en in de status van hun man, ze roepen hun echtgenoot voortdurend ter verantwoording ('En dít noem jij ontoegankelijk!?'), ze hebben geen hoge pet van hem op en ze zijn onmiskenbaar de baas in huis. Zo Gumbahs dichters en schrijvers zich al niet bewust zijn van hun eigen marginale positie in de wereld, dan herinnert hun vrouw ze daar wel aan. Het benadrukken van het buitenstaanderschap van hun echtgenoot is een van de favoriete bezigheden van de schrijversvrouw in deze tekeningen. Soms gebeurt dat in de vorm van morele chantage, zoals in het geval van de schrijversvrouw die, met haar huilende zoontje aan de hand, de studeerkamer van haar man binnenstapt en zegt: 'ze plagen Jan-Pieter op school met je verkoopcijfers'. In andere gevallen kiezen de vrouwen voor milde spot. Zoals de gezellig met haar buurvrouw keuvelende schrijversvrouw die, terwijl haar man achter in de kamer voort werkt, opmerkt dat ze het wel wat vindt hebben, 'zo'n man die vol overgave het ene kutboek na het andere schrijft'. Het verweer van de schrijvende man is over het algemeen weinig indrukwekkend. Zo verdedigt een dichter zich tegen de heftige schrikreactie van zijn vrouw op een manuscript met de woorden: 'ik zei toch: niet op de interpunctie letten!' Meestal echter ziet de man lijdzaam toe hoe zijn vrouw hem de grond in boort.

woordde Van Duijnhoven: Komrij had op de verkeerde plaats gekeken. 'Het nieuwe duikt niet op waar je het bekende ziet. Het ruikt op van andere, onverwachte kanten. (...) Voor nieuwe geluiden kun je de boeken beter terzijde leggen en de stad ingaan'.

Wie de poëzie in de jaren negentig wil volgen, zo suggereert Van Duijnhoven, kijkt langs zijn object heen wanneer hij zich beperkt tot de media die traditioneel als podium dienen voor die poëzie en het debat dat erover wordt gevoerd. Komrij kijkt ernaast omdat hij alleen 'tussen de schappen van de

De vlag kan uit

Toen Joost Zwagerman in de zomer van 2005 de nieuwe, door 22 dichters gemaakte Nederlandse vertaling van Walt Whitmans *Leaves of Grass* besprak, sprak hij er zijn vreugde over uit dat de vertaling, die 'zo'n twintig jaar geleden ondenkbaar was geweest', er blijk van geeft dat er in de Nederlandse poëzie kennelijk niet meer 'uitsluitend zoals in de hoogtijjaren van het hermetisme cerebraal wordt gemummeld en gepreveld, maar ook weer naar hartelust gezongen en gejubeld mag worden'. Zwagerman gaat in zijn recensie uitgebreid in op de rol van de Maximalen, die zulks omstreeks 1988 al opperden. 'Intussen is wel duidelijk geworden', schrijft hij, 'dat de Maximalen niets gek beweerden'. En hij besluit zijn recensie opgetogen: 'De vlag kan uit!'

boekenkast' kijkt. Hij had de stad in moeten gaan, want dáár vinden de performances plaats ('voor wie geïnteresseerd is in de specifieke coördinaten', schrijft Van Duijnhoven, 'is Hotel Winston in de Warmoesstraat een aanrader').

In het hoofdstuk *Poëzie en performance*, met name in het excurs 'Over de voordrachtspoëtica', zagen we al dat de claim van vernieuwing van Van Duijnhoven en de zijnen gefundeerd werd vanuit een poëtica waarin vier dingen centraal stonden: de overbrugging van de kloof tussen hoge en lage kunst, aansluiting bij de 'onzuivere' traditie, aansluiting bij de werkelijkheidsbeleving van een jong publiek, en een emancipatie van het spontane ten opzichte van de (vermeende) overheersing van het cerebrale in de poëzie. Laten dit nou net de speerpunten van de Maximale poëtica zijn. Zonder te willen suggereren dat wat er op de podia van Hotel Winston en elders aan poëzie en performance gepresenteerd is onbelangrijk of niet nieuw was, stel ik vast dat er in de discussie over podiumpoëzie in poëticaal opzicht een herhaling van zetten valt waar te nemen. Van een heftige poëtische discussie is na Maximaal in Nederland geen sprake meer is. Er lijkt in de loop van de laatste twee decennia een poëzielandschap te zijn ontstaan waarin niemand meer wérkelijk de centrale positie claimt (wat de Maximalen in hun strategische opmars richting het publicitaire centrum nog wel hadden gedaan).

In het Nederlandse poëziedebat van de jaren negentig worden geen nieuwe, serieuze (complexe, omvangrijke) kwesties meer aan de orde gesteld. Wel is er uiteraard zo links en rechts een aantal stukken verschenen waarin eenlingen er blijk van geven welk type poëzie zij waarderen. Opvallend is dat in die stukken vrijwel altijd wordt geredeneerd in termen van het poëtische tweestromenland van Sötemann. Nergens wordt een standpunt ingeno-

Herhaling van zetten

Over de Maximale agenda-setting

Nog éénmaal was er na 1988 een dichtersdiscussie die ook stof deed opwaaien in andere kranten en tijdschriften dan die waarin de discussie gevoerd werd. Aanleiding is het essay 'De mythe van de Verstaanbaarheid' dat Ilja Leonard Pfeijffer in oktober 2000 publiceerde in *Bzzlletin*.⁸¹ De zich driftig profilerende dichter verzet zich tegen een generatie dichters 'die elkaar vindt rond de podia van Utrecht en Groningen'. Hij noemt een hele reeks jonge podiumdichters (Bart FM Droog, Serge van Duijnhoven, Ingmar Heytze, Tsjitse Hofman, Hagar Peeters, Tommy Wieringa, Arjan Witte, Olaf Zwetsloot) en constateert dat zij allemaal streven naar 'verstaanbare gedichten' die in 'gewone-mensentaal' geschreven zijn. De kritiek van deze generatie op de bestaande poëzie parafraseert Pfeijffer als volgt: 'De oude en reactionaire dichters schrijven hermetisch, academisch of gewoon moeilijk. Dat is poëzie voor professoren (en) poëzierecensenten (...). Het zijn de gedichten die in de tijd dat er nog literatuuronderwijs werd gegeven in de klas werden behandeld en die ervoor hebben gezorgd dat hele generaties scholieren voorgoed een grondige schurft thekel hebben gekregen aan de poëzie'.

Met deze karikatuur van de opvattingen van zijn tegenstanders – die eigenlijk evengoed een karikatuur is van het programma van de Maximalen – laat Pfeijffer zien dat hij denkt dat het tij van de poëzie gekeerd is. De Maximalen anticipeerden in 1988 met enig succes op het eb-en-vloedprincipe in de literatuurgeschiedenis door ten tijde van (vermeende) dominantie van de zuivere dichters de onzuivere traditie naar voren te schuiven. Twaalf jaar later acht Pfeijffer de tijd rijp zich uit naam van die andere traditie weer tegen het (post-)Maximale antihermetisme te verzetten, waarbij hij de aloude tegenstelling (anekdotisch tegenover hermetisch, onzuiver tegenover zuiver) voor de gelegenheid herformuleert in termen van 'verstaanbaarheid' en 'onbegrijpelijkheid'. Het Maximale streven naar democratisering van de poëzie kan van tafel, vindt Pfeijffer, want 'verstaanbaarheid' is een mythe. Wat de poëzie weer nodig heeft, is vervreemding

en talige complexiteit, want 'onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke'.

Pfeijffer, die overigens op andere gronden juist wél met *Maximaal* in verband kan worden gebracht,⁸² maakte met zijn essay heel wat los. Een uitgebreide reactie komt van Zwetsloot, die uitlegt dat de gedemocratiseerde poëzie die Pfeijffer als irrelevant terzijde schuift een dure verworvenheid is; het resultaat van een emancipatieproces. Zo legt hij het verband van *performance* en *gangsta rap* met Martin Luther King en Malcolm X.⁸³ Daarnaast zijn er talloze minder serieuze reacties de meeste op internet. Droog, één van de dichters die zich door Pfeijffer aangevallen voelde, verzamelde ze allemaal op de website van de Dichters uit Epibreren (www.epibreren.com), waarmee en passant in Nederland een nieuw podium werd gecreëerd voor de discussie over poëzie (zie daarover het hoofdstuk *Dichters op internet*). Hoewel hij in zijn toelichting⁸⁴ schrijft dat 'te Epibreren [het fictieve eiland van de Epibreren-groep, TV] met verveling [is] gereageerd op Pfeijffers nieuwste geraaskal', zijn de reacties uiterst heftig. Het is allemaal te veel en te uiteenlopend in niveau om hier in *extenso* te behandelen: woede-uitbarstingen, cynische commentaren, maar ook meer overwogen replieken van *performers* (Hofman, Ronald Ohlsen, Jan Hendrik Klug, Van Duijnhoven, Van Gogh, Witte) en andere sympathisanten van de podiumpoëzie. Ook hier wijst de soms agressieve toon erop dat Pfeijffers tegenstanders van mening zijn dat hij de resultaten van een emancipatieproces tenietdoet: was er net een beetje serieuze aandacht voor de niet-hermetische, poëzie uit de 'onzuivere' traditie, komt Pfeijffer vertellen dat zulke poëzie per definitie inferieur is.

Pfeijffers essay geeft tegengas aan (wat hij ziet als) de dominantie van de poëzie uit de 'onzuivere' traditie in de post-Maximale jaren. Maar daarmee brengt ook hij het niet verder dan 'de zoveelste herhaling van een honderdvijftig jaar oude richtingenstrijd' (Guus Middag) die het Maximale programma was, ook al kiest hij voor de andere kant.

Van kwade reuk tot wierook

De Waard constateert naar aanleiding van Fokkema's *Aan de mond van al die rivieren* dat het soort poëzie dat zij waardeert uit het licht gehouden is door de Vijftigers (dat zijn in haar termen de 'modernisten', de 'taalautonomen', of in Sötemanns opdeling de 'zuiveren'). Ze is dan ook bijzonder gelukkig met de manier waarop die andere dichters uit de onzuivere traditie bij Fokkema opgevoerd worden. Dat gebeurt in een hoofdstuk dat 'Van kwade reuk tot wierook' heet: de onzuiveren die lange tijd op weinig aanzien konden rekenen, zo is de suggestie, worden nu bewierookt. Bovendien suggereert het etiket 'postmodern', dat Fokkema min of meer in navolging van Marjorie Perloff op het werk van de onzuiveren plakt, een De Waard welkome afrekening met het modernisme, dus in haar visie met de 'zuiveren', de 'taalautonomen'. 'Het wordt tijd dat we het modernisme met een hoofdletter M gaan schrijven', schrijft De Waard, en dat het 'wordt bijgeschreven als een van de vele stijlen uit de twintigste eeuw die hun nut en tijd hebben gehad'. Ten slotte plaatst De Waard een en ander nog in een persoonlijk perspectief door op te merken dat in het programma van 'haar' Nieuwe Wilden in de jaren tachtig 'veel stond dat rechtstreeks bij het postmodernisme onder te brengen is'. Hier klinkt de blijdschap door van een 'onzuivere' schoolgangster die, met de geur van Fokkema's wierook in de neus, het anti-hermetische pleidooi van *De nieuwe wilden* (of: van *Maximaal*) nog eens dunnetjes overdoet.

men dat niet past in het schema van de zuiver-onzuiverdichotomie. Er wordt dus niet buiten de Maximale agenda getreden.

Het opvallendste voorbeeld van deze stagnatie is de door Elly de Waard aangezwengelde kleine discussie in *De revisor* over Redbad Fokkema's naoorlogse poëziegeschiedenis *Aan de mond van al die rivieren* (1999). Het debatje werd op de kaft van *De revisor* nogal enthousiast als 'De poëtenstrijd' aangekondigd. Na lezing van Fokkema's boek constateert De Waard opgelucht dat 'de tijd der eenzijdige bewegingen' in de poëziekritiek nu echt voorbij is. Fokkema had namelijk voorgesteld de naoorlogse poëzie die zich in de onzuivere traditie situeert 'postmodern' te noemen. De Waard meende dat daarmee 'die verfoeilijke polariteit van anecdotisch-autonomistisch' nu eindelijk overwonnen was. Een misverstand, natuurlijk, want de tweedeling hermetisch-postmodern is niet wezenlijk anders is dan tweedelingen als hermetisch-anecdotisch of zuiver-onzuiver. De Waard, die schrijft vanuit een sterk anti-experimentele agenda, blijft dan ook strikt antithetisch redeneren waarbij ze, elfjaar na dato, nog eens uitgebreid de (anti-autonomistische en in termen van Fokkema 'postmoderne') standpunten van *Maximaal* herneemt.

De reacties op het stuk van De Waard zijn dan ook flauwtjes. Piet Gerbrandy vindt dat zij haar tijd verdoet met het oprakelen van een discussie waarop geen enkele poëzielezer zit te wachten. Ook Rob Schouten is van De Waards aanzet tot gekrakeel niet onder de indruk. 'Poëtenstrijd? Welnee!' heet zijn

End-ism

Over 'postmodern' triomfantalisme

Het idee dat een 'poëtenstrijd' in het post-Maximale *anything goes*-tijdperk niet meer mogelijk is, is wijdverbreid. Wanneer Rob van Erkelens in *De groene Amsterdammer* Van Goghs bloemlezing *Sprong naar de sterren* bespreekt, constateert hij dat de daarin opgenomen dichters zich nauwelijks strijdbaar opstellen. 'Ze zetten zich niet af', schrijft hij: 'waarom zouden ze ook? Alles kan, alles mag'.⁸⁵ Van Duinhoven ziet het al niet anders: 'er is momenteel onder jonge dichters geen enkele poëzie-opvatting die de andere probeert te verdringen'.⁸⁶ En volgens Han van der Vegt lijkt het erop 'dat het binnen de Nederlandse poëzie verdomd moeilijk is geworden om het met iemand oneens te zijn'.⁸⁷

Wie vindt dat er in de recente poëzie geen debat of discussie meer mogelijk (of: nodig) is, zou daarvoor bevestiging kunnen vinden in een 'manifestennummer' dat het tijdschrift *De zingende zaag* in 1994 publiceert. Redacteur/samensteller George Moorman constateert in zijn inleiding dat het 'tot hier en niet verder'-manifest zijn beste tijd gehad heeft. Als hij al gehoopt heeft dat het aan een comeback toe was, dan komt hij in het nummer bedrogen uit: alle Nederlandse dichters die bijdragen, verzetten zich expliciet of impliciet (in de vorm, de ironie) tegen 'het manifest'. Zonder uitzondering onttrekken zij zich op een of andere manier aan het stramien van het genre. De bijdrage van Marc Kregting heet niet 'Manifest', maar '21+1 manifest' – zo deze bijdrage al als een stellingname te interpreteren is, is deze ingebed in of verknoopt met 21 andere. Bovendien is zo ongeveer alles wat Kregting opschrijft citaat: oorspronkelijk kan de zich manifesterende dichter klaarblijkelijk niet meer zijn. Hans Kloos draagt bij met een gedicht zonder één concreet-programmatische regel. Bij H.H. ter Balkt klinkt een zekere vermoeidheid door: 'wij hebben Tzara's en de Marinetti's avant-garde niet meer nodig', constateert hij. Lucas Hüsken sluit zijn bijdrage weliswaar op verzoek van Moorman af met een 'boodschappenlijstje' van vijf dingen waar hij vóór is en tégen (vóór de sublieme ervaring, tégen de roep om een avant-garde et cetera),

maar uit wat daaraan voorafgaat, laat zich met de beste wil van de wereld geen poëticaal programma afleiden, net zomin als uit de bijdrage van Arjen Duinker. Jezou uit deze reeks van meta-manifesten kunnen afleiden dat het dichtersmanifest door veel dichters inmiddels tot de traditie van de vernieuwing wordt gerekend, waarmee het als achterhaald in de literatuurgeschiedenis kan worden bijgezet.⁸⁸

Deze interpretatie van het *Zingende zaag*-nummer zou helemaal passen in het beeld van de huidige poëzie als conflictloos geheel waarin alle mogelijke poëtica's vreedzaam naast elkaar bestaan; waarin polemiek alleen nog maar als spelletje wordt bedreven. Er is geen serieus debat meer; wij hebben het eind van de poëtische polemiek bereikt (nogmaals: het staat nog te bezien of het een juist oordeel is of niet). En poëzie wordt niet meer op poëtische nestgeur beoordeeld, maar slechts op 'kwaliteit' – een criterium dat als universeel wordt voorgesteld. Wanneer bijvoorbeeld in oktober 1997 het eerste nummer van het 'tijdschrift met literatuur' *Bunker Hill* verschijnt, laten de redacteurs in het 'Redactioneel' weten dat het hier een nieuw tijdschrift betreft, 'maar niet nieuw in programmatische zin'. *Bunker Hill* wil een tijdschrift zijn, geen strijdschrift. Door het grote literaire aanbod, vindt de redactie, is het 'niet langer noodzakelijk sterk te staan voor wat je wilt en te bestrijden wat je hemeltergend vindt'. Alles is er, niets hoeft zich meer een plaats te bevechten. Uit dit geweldige aanbod wil de redactie vrij kunnen kiezen, los van elke (beperkende) poëtica en slechts geleid door het verlangen naar 'kwaliteit': 'wie "eclectisch" als enig samenballend adjectief kan hanteleren voor de boekenkast, moet *Bunker Hill* lezen'. *Bunker Hill* wil geen nieuwe koers varen en ook in het 'Redactioneel' van het vijfde nummer breekt de redactie zich 'nog steeds (...) het hoofd niet over een herverkaveling van het literaire landschap', want in dit tijdschrift 'zijn geen borden, geen verboden en geen regels'.

Geen verboden, geen regels – het *anything goes* wordt in brede kring als verworvenheid en bevrij-

ding gepresenteerd. Zo stelt Van Gogh vast dat de dichters in zijn bloemlezing zich niet meer afzetten tegen hun voorgangers om daar kortweg een blijmoedige conclusie aan te verbinden: 'zij zijn vrij'.⁸⁹ Ook Zwagerman beoordeelt het uitblijven van nieuwe poëtische botsingen na Maximaal positief. Meermaals heeft hij geclaimd met zijn Maximale bentgenoten een overwinning te hebben bewerkstelligd op de *narrow mindedness* van het denken in richtingen en stromingen. Al in november 1988 (hij spreekt dan reeds over de Maximalen in de verleden tijd) zegt hij: 'wij wilden het fenomeen stroming op de hak nemen, maar dat begreep niet iedereen'.⁹⁰ En ruim een decennium jaar later, in een *Revisor*-essay, hekelt Zwagerman het in zijn ogen nostalgische verlangen naar de tijd waarin de wereld van de poëzie nog verdeeld was: 'ongeveer zoals het zo'n kleine vijftien jaar geleden was, toen de Maximalen het tegengeluid nog niet hadden laten horen en er een strenge hiërarchie bestond (...). Geef mij het huidige klimaat maar. [De] actuele poëzie [wordt] bepaald door de veelvormigheid en vitaliteit waar de Maximalen indertijd voor pleitten'.⁹¹

De ernstige wereld van de poëzie waartegen Zwagerman en zijn bentgenoten omstreeks 1988 tekeer gingen, is kennelijk veranderd in een pretpark waarin niets moet en alles mag. Een hiërarchie zou er niet meer zijn en het felle debat is door de Maximalen ten grave gedragen. Ook de bijbehorende excommunicaties en banvloeken worden niet meer uitgesproken.

Niet alleen Schouten heeft in dit alles 'het morgenrood van het postmodernisme' gezien, ook de Maximalen zelf. Dalstra is in zijn *Maximale kunst* de eerste die aan het Maximale streven naar democratisering van de poëzie de term 'postmodern' koppelt, waarna 'het P-woord' uit de kolommen van de *Held* niet meer weg te denken is.⁹² Hetzelfde label wordt tezelfdertijd ook door Vlaamse dichters als Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy, Stefan Hertmans en Peter Verhelst geclaimd, maar we zagen al (zie het tekstkadertje 'Vlaanderen' op p. 146) dat het aan beide zijden van de grens radicaal anders wordt ingevuld.⁹³ Het intellectualistische postmodernisme van Van Bastelaere c.s. is een voornamelijk op (Franse) filosofie en literatuurwetenschap

gebaseerd stelsel van denkbeelden over taal en maatschappij. De Nederlandse invulling van het postmodernisme klinkt een stuk alledaagser en behelst een inbedding van werk en opvattingen in de postmoderne tijd. De Maximalen gaan uit van een eerder Angelsaksisch georiënteerde, (literatuur)sociologische theorie (*anything goes*) en koppelen hun idee van postmodernisme aan een denken dat wel als *End-ism* wordt gekarakteriseerd,⁹⁴ een term die refereert aan de uiteenlopende theorieën waarin het einde wordt geproclameerd van fenomenen als 'de geschiedenis' (zoals in Fukuyama's *The End of History and the Last Man*) of 'het project van de verlichting'.

Het Maximale *End-ism* behelst de proclamatie van het einde van de literaire richtingenstrijd. Wij hebben het einde van de grote verhalen gehad, zo heet het, en dus ook het einde van het literaire debat en het einde van de avant-garde. Voor de Maximalen en hun sympathisanten is de discussie over poëzie in die zin gesloten dat zij niet meer inzien waarom er nog voor één soort poëzie gestreden zou moeten worden wanneer er voor alle soorten de ruimte is. Want dát is wat zij hun lezers voorhouden, ook al is er wel degelijk een lyriek die zij afwijzen en ook al proberen zij voortdurend te stijgen in een hiërarchie die zij achterhaald noemen. Maximale en post-Maximale dichters als Zwagerman en Van Gogh maskeren hun eigen voor- en afkeuren strategisch achter een als vanzelfsprekend gepresenteerde, 'natuurlijke' democratie.

Er lijkt dus al met al een impasse te zijn ontstaan. Er valt niet meer zoveel te bevechten in de poëzie. En bovendien: wat is ervoor een dichter in postmoderne tijden nog voor nieuws te bedenken? 'Als je goed/om je heen kijkt/zie je dat alles/gebeurd is', zo varieert Zwagerman in *Bekentenissen van de pseudo-maan* op K. Schippers en hij noemt het gedichtje 'Postmodern'. De post-Maximale poëzie laat zich niet tot onderdeel van één traditie terugbrengen, zeggen de dichters die haar maken. Zij is niet op één standpunt of poëtica vast te pinnen en die ongreepbaarheid wordt in het Nederlandse literaire debat als 'postmodern' betiteld. In de woorden van Joost Niemöller in de *Held*: 'het postmodernisme slurpt alles in zich op wat in haar buurt komt. Om meteen daarna van vorm te veranderen'.⁹⁵

replik, een titel die verwijst naar de *Revisor*-kop. 'Het is weer Rommelpot in 't Hanekot', schrijft hij: 'poëtenstrijd, dat riekt naar iets als Historikerstreit, en het drukt daarmee het innige verlangen uit om een heuse fundamentele controverse in huis te hebben gehaald'. Maar zulke controverses zijn er niet meer in de poëzie, meent Schouten. De Waard voert een achterhoedegevecht. Door vast te houden aan de aloude oppositie, 'anecdotici contra autonomisten', doet zij alsof Lava en Zwagerman er niet zijn geweest. 'Niets is minder waar', schrijft Schouten, want: 'wat je ook van de Maximalen kunt zeggen, ze spraken een onrust uit jegens de saaie verstillings van veel autonomistische poëzie, die wel degelijk werd opgepikt en zo iets als het morgenrood van het postmodernisme werd. Resultaat: de oude kampementen zijn geruimd'.

In dit citaat ligt veel besloten van wat Schouten ook bij eerdere gelegenheden heeft willen beargumenteren: *Maximaal* heeft voor een doorbraak gezorgd in de Nederlandse poëzie door af te rekenen met de hegemonie van de hermetici; deze doorbraak kan als de opmaat van het postmodernisme worden gezien en dat postmodernisme, van heel andere aard dan het postmodernisme dat sinds het midden van de jaren tachtig in Vlaanderen wordt bediscussieerd, behelst het einde van de strijd tussen dichters(kampen) omdat alles sindsdien in vrede naast elkaar kan bestaan.

Maar is deze door veel dichters en commentatoren gedeelde analyse van de recente ontwikkelingen in de Nederlandse poëzie juist? En is de opgeruimde tevredenheid terecht die doorschemert in uitspraken als 'er is geen overheersende tendens meer in de poëzie'; 'alles kan tegenwoordig naast elkaar bestaan'; 'de pluriformiteit heerst als het nieuwe paradigma' en 'literaire hiërarchieën zijn er niet meer'?

Enkele individueel opererende dichters die zich in het post-Maximale poëziedebat gemengd hebben, geloven inderdaad niet zo in de zegeningen van een zogenaamd gedemocratiseerd poëzieklimaat. Zij zijn er allerminst van overtuigd dat alles naast elkaar kan bestaan. Hoewel het hier als gezegd beslist niet om een groep of beweging gaat, is wel vast te stellen uit welke hoek de wind waait. In tijdschriften als het Nijmeegse *Parmentier*, dat zich regelmatig met 'de marge' identificeert, en het Vlaamse *Yang*, dat evenmin binnen de Amsterdamse grachtengordel wordt gemaakt, wordt de Nederlandse poëzie heel anders beoordeeld. Zo plaatst de ooit invloedrijke Amsterdammer Rein Bloem in 1996 in *Parmentier* kanttekeningen bij het 'alles kan en mag' van wat 'heilzame ontzuiling' in de Nederlandse poëzie heet te zijn: 'Zo eenvoudig is het niet. Ontzuiling leidt krantvast tot vervlak-

DE POËZIE ZOALS ZE IS

king, of het nu in de paarse politiek is, in de nieuwsrubrieken of bij *reality tv*. Het anders denken lost op in een steeds groter wordende inktvlek; die oceanische reikwijdte krijgt de ondiepte van de Waddenzee (...). Het is nog erger: wil iets of iemand niet partij zijn van het centrum, dan zal en moet hij naar de periferie verwezen worden (...). Wat niet ligt in het gedeelde gezichtsveld moet daaraan onttrokken worden. De pacificatie van de poëzie is een *wishful thinking*, een leugenachtig beeld'.

Voor het 'anders denken', uit naam waarvan Bloem hier spreekt, is binnen de heersende ideologie van de ontzuilde 'middenmoters' geen plaats. Als representanten van dat (gemarginaliseerde) andere denken in de poëzie noemt hij F. van Dixhoorn, Lucas Hüsken en Marc Kregting. Zij staan, vindt Bloem, ten onrechte als 'volstrekt onbegrijpelijk' en als 'rabiaat hermetisch' te boek.

Ook Marc Reugebrink verzet zich in hetzelfde tijdschrift (en elders) tegen de schijndemocratie van het 'libertaire' en 'post-literaire' poëzieklimaat. Binnen de 'zichzelf als postmodern verkopende context' van de post-literatuur, schrijft Reugebrink, wordt deviante, moeilijke poëzie gelezen 'als betrof het hier nog min of meer avantgardistische literatuur' die 'op zijn best beschouwd [wordt] als het achterhoedegevecht van hen die nog niet helemaal in de gaten hebben dat de geschiedenis hen allang in het ongelijk gesteld heeft'. De poëzie, aldus Reugebrink, loopt daarmee het gevaar te worden *kaltgestellt*. Waar de meeste dichters er, al dan niet ontnuchterd, van uitgaan dat avant-gardistische pogingen om met literatuur de wereld te veranderen op de geschiedenis zijn stukgelopen, daar zoekt hij naar wegen om zich als dichter *tóch* met de 'postmoderne' werkelijkheid te verstaan. Hij pleit voor een poëzie die nog wat probeert, die niet vies is van filosofie en zich graag bemoeien wil met werkelijkheid, politiek en denken van haar tijd.

Een derde dichter/essayist/criticus die zich, onder andere in Parmentier, op vergelijkbare wijze beijvert voor revitalisering (en repolitisering) van de poëzie is Marc Kregting. Zijn analyse van de situatie in de Nederlandse poëzie sluit aan bij die van Bloem en Reugebrink. 'Door de wegbereiding der Maximalen', schrijft hij, zou 'het poëzieklimaat zodanig zijn dat alles weer kan. Niets is volgens mij minder waar'. Ook Kregting constateert dat de valse slogan *anything goes* niet wegneemt dat er wel degelijk van sanctionering sprake is, en dus ook van uitsluiting: 'over de richels van het poëzieland-schap hangt mist'. Vrij Nederland-criticus en voormalig Maatstaf-chroniqueur Schouten, van wie terecht is vastgesteld dat hij de enige constante factor is in de poëziekritiek van de afgelopen twee decennia, ziet hij als

Post-literatuur?

We zijn in het tijdperk van de post-literatuur terecht gekomen, meent Reugebrink. Lyotards oorspronkelijk ideologiekritische gedachte van het einde van de Grote Verhalen zou door Nederlandse critici letterlijk genomen worden, waardoor ze zelf tot ideologie verwordt. Politieke en ideologische verschillen worden weggemoffeld, schrijft Reugebrink in zijn essay 'In de schaapskooi van de post-literatuur', bijvoorbeeld omdat critici de neiging hebben om 'op een evenredige manier' aan alle stromingen en strekkingen aandacht te besteden: realistische poëzie naast neo-romantische, neo-symbolistische naast autonomistische. In de woorden van Pieter van Dyck, die Reugebrink parafraseert: 'zo wordt het literaire strijdtoneel omgevormd tot een soort speelplaats waar weliswaar wel eens een robbertje gevochten mag worden, zolang men de glijbaan maar niet afbreekt en niemand van het klimrek gooit. De politieke status-quo wordt behouden en repolitisering van de literatuur wordt onmogelijk gemaakt. (...) Waarom immers nog strijden in een tijd waarin strijd tot het verleden behoort en vrede en democratie een "feit" zijn?'.

symptoom van het 'repressief tolerante' poëzieklimaat: 'Poëziebeschouwing werd in haar *one night stand*-routine [die de dagbladkritiek is] voorin genomen, terwijl ze, met wat vers brood en uitgeperste sinaasappels, zorgvuldig lijkt. Van dit 'OK' gaat de poëzie KO. Rob Schouten zie ik als symptoom van die ziekte: inkapseling. Ik heb er geen probaat medicijn tegen. Eerder vrees ik dat de ziekte epidemische vormen gaat aannemen'.

Hebben deze dichters gelijk, is het *anything goes* van gezaghebbende critici als Schouten inderdaad vals, of klinkt hier een verongelijkte klacht vanuit de marge? Hoezeer dat laatste in met name Bloems bezwaar ook het geval lijkt te zijn (zijn *Parmentier*-stuk vertoont trekken van een complottheorie), in Schoutens reactie op de 'poëtenstrijd' van Elly de Waard blijkt dat de klachten niet helemaal ongegrond zijn. Hoewel Schouten in *Vrij Nederland* van 18 december 1999 uit naam van 'het postmodernisme' verheugd verklaart dat we de 'uitgekauwde, allang onvruchtbaar geworden tegenstelling' van anekdotisch en hermetisch voorgoed voorbij zijn, schaart hij Bloem ('waer bestu bleven?'), net als Reugebrink en Kregting, in het hermetische kamp. Alleen de laatste twee zijn nog actief, schrijft Schouten vervolgens, en hij karakteriseert ze als 'bastaardzonen' van een belegen traditie. 'Onwrikbaar' mendelen ze daar 'hun stalen autonomistische poëtica' uit, hetgeen hij terzijde schuift als 'vaag gemurmureer aan de randen van het rijk'. Het lijkt haast een verschrijving te zijn van de criticus die als geen ander de belichaming van de Nieuwe Tolerantie in de poëzie wil zijn. Reugebrink (die in 1988 ook voor Maximale voorman Zwagerman al het boegbeeld was van alles wat je als dichter in Kouwenaars spoor fout kon doen) en Kregting

Vals pluralisme

Alan Golding heeft laten zien hoe de inleiders van Amerikaanse *mainstream* bloemlezingen al sinds de jaren vijftig hetzelfde beweren: het onderscheid tussen centrum en marge zou niet meer bestaan in het huidige als 'pluriform' gekenschetste literaire klimaat. Waarom zou je in de poëzie nog vijanden hebben, vraagt bijvoorbeeld J.D. McClatchy zich af in de inleiding van zijn *The Vintage Book of Contemporary American Poetry* (1990): 'there is no need for any anthology to choose sides'. Er zijn geen kampen meer. Maar Golding legt van deze ogenschijnlijk liberale houding de agenda bloot door te laten zien dat dezelfde inleiders ter verantwoording van hun keuzes toch maar steeds banvloeken blijven uitspreken en vijanden blijven aanwijzen. Er is dus wel degelijk sprake van een partijstrijd, alleen kiest de leidende partij ervoor om het bestaan van die strijd (en dus van hun tegenstanders) te ontkennen. Golding citeert Eliot Weinberger, die in zijn bloemlezing *American Poetry Since 1950: Innovators and Outsiders* wel openlijk partij kiest en in die zijn inleiding spreekt van de 'ruling-party rhetoric' die volhoudt 'that there is no ruling party, and thus no opposition'.

(dichter maar in 1999 ook verzorger van de poëziekronek in *De gids*) worden hier hardhandig de tempel uitgeknuppeld. Schouten wijkt hier dus fors van zijn alles-moet-kunnen-lijn af. Zijn metafoor is intussen veelzeggend: wie ternauwernood de schermutselingen aan de randen van het rijk zegt te kunnen onderscheiden, situeert zichzelf in het centrum van dat rijk. Exoten dirigeert hij zonder pardon naar de grenzen, waarmee hij het huiselijke gevoel van veiligheid in het midden buiten gevaar stelt.

Het *anything goes*-adagium dat de zelfbenoemde *mainstream* tot de postmoderne verworvenheden rekent, wordt 'aan de randen van het rijk' gezien als de maskering van een al dan niet bewuste cultuurpolitiek die allerm minst op democratie en veelvormigheid gericht is, maar die elke discussie over de schakering van (de vastgeroeste machtsverhoudingen in) het literaire landschap bij voorbaat onmogelijk maakt. Het is inderdaad een schoolvoorbeeld van wat Bourdieu, in navolging van Barthes, 'doxa' noemt: het door gezaghebbende actoren stilzwijgend gedeelde geloof in de vanzelfsprekendheid van de (hun) sociale wereld. *Anything goes* is 'een dogma dat geen dogma genoemd wil worden', zoals Han van der Vegt de ideologie van de meeste Nederlandse poëziecritici in 2000 in *De revisor* omschrijft: met de geëxpliciteerde dogma's van de jonge Zwagerman uit 'Het juk van het grote Niets' kon je het nog oneens zijn, er was nog debat mogelijk. Maar het is nauwelijks mogelijk het oneens te zijn met het verborgen dogma van iedereen die, net als de wat oudere Zwagerman, vindt dat we sindsdien een grote en moedige stap in de evolutie gezet hebben door de Grote Recepten achter ons te laten.

In het centrum van het literaire ‘rijk’ gaat men er voetstoots van uit dat men ruimdenkende beginselen is toegedaan. Volgens dichters als Bloem en Reu-gebrink, maar ook Van der Vegt, Hüsken en anderen, werkt dat in de praktijk anders. Er heerst ‘een preliminair verbod op duisterheid en onsamenhangendheid’, schrijft Kregting zelfs, en auteurs die zich daaraan toch schuldig maken, gelden in het beste geval als ‘prettig gestoord’: ‘ze worden onschadelijk gemaakt, terwijl in hun werk borrelende woede en verzet buiten beschouwing blijven’.

Dichters die zich in manifesteren, kritieken of pamfletten manifesteren, streven naar erkenning. Maar niet elke dichter die vanuit de marge opereert, stelt zich bij die erkenning hetzelfde voor. De Maximalen speelden met het provocerende idee dat erkenning voor een dichter meetbaar was aan media-aandacht en oplagecijfers. ‘Mijn ideaal = 3 × Modaal!’ heet het in het gedicht ‘Stukken’, de bijdrage van Frank Starik aan *Maximaal*, een uitspraak die ook uit de mond van een van de personages in Zwagermans (sleutel)roman *Gimmick!* is op te tekenen. Hoe het ze financieel verging, weet ik niet, maar een aantal van de centrale figuren uit de Maximale beweging slaagde er betrekkelijk snel in de aandacht van de media op zich te vestigen. Hoewel de mythe van de slechte ontvangst van de Maximale poëzie door de dichters nadrukkelijk in leven werd gehouden, zijn er weinig dichters voor wie zoveel krantenredacties hun kolommen opstelden als juist Zwagerman in zijn ‘Maximale jaren’, al moet worden toegegeven dat die aandacht natuurlijk op zichzelf nog geen waardering impliceert.

‘Erkenning’ betekende in het geval van de Maximalen dat zij steun kregen van iedereen die de poëzie net als zij saai, elitair en academisch vond. Waar de klassieke avant-garde zich namens de poëzie uitspreekt tegen de wereld, daar spreken de Maximalen zich namens de wereld uit tegen de poëzie. Hoewel zij het scenario van de zich succesvol manifesterende avant-gardebeweging voortreffelijk volgden – Renato Poggioli, auteur van *The Theory of the Avant-Garde*, zou er niets aan kunnen toevoegen: er was een bloemlezing (*Maximaal*), een *little review* (*de Held*), een rel ter provocatie van de gevestigde orde (de emmer vis uitgestort over het hoofd van criticus Michael Zeeman) et cetera – vormden de Maximalen dus geen avant-garde in de klassieke zin. Deze dichters kwamen niet in opstand tegen de als vanzelfsprekend beschouwde patronen en gewoonten in cultuur en maatschappij. Zij geloofden ook niet (meer) dat de poëzie daarvoor het geëigende medium was. ‘Ik

denk dat de tijd voorbij is', zei Zwagerman in 1988, 'dat je met poëzie of met welke kunst ook de revolutie kunt prediken'.

De Maximalen, die in Peter Bùrgers termen een post-avant-garde vormden, wilden stijgen in de hiërarchie van het systeem zonder dat zij het systeem als zodanig, in zijn vooronderstellingen en/of in zijn functioneren, bekritiseerden om zo naar ingrijpende verandering ervan te streven. Ook de dichters die zich ná *Maximaal* als voorman of spreekbuis manifesteerden, fulmineerden niet tegen de wereld der poëzie, maar eerder namens die wereld. Inspelend op een gevoel van afkeer dat zij kennelijk bij het publiek aanwezig achtten, hielden zij hun lezers of toehoorders voor dat poëzie ook gewoon leuk kan zijn. Evenmin als de Maximalen was het de *performers* om 'de revolutie' te doen (een enkele uitzondering daargelaten, zie daarover het hoofdstuk *Poëzie als performance*), al wisten ook zij over het algemeen vrij goed hoe zulke revoluties in het verleden werden verkondigd. Een dichter als Ruben van Gogh, die zijn bloemlezing aanvankelijk *Tonaal* had willen noemen, zag *Sprong naar de sterren* in bladen als *HP/De tijd* onthaald worden als was het de langverwachte opvolger van *Atonaal* en hij had zijn 'fifteen minutes of fame'.

Buiten de schijnwerpers gaat intussen een ander soort dichters voort. De essays van een gevestigd dichter als Kopland missen het polemisch elan van zijn jongere collega's die nog een positie te bevechten hebben, maar zij gaan vaak bijzonder diep in op het werk van evenmin polemiserende collega's als Esther Jansma, K. Michel en Martin Reints (in *Mooi, maar dat is het woord niet* uit 1998, de boekuitgave van een collegereeks aan de Groningse universiteit).

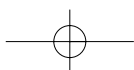
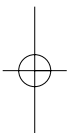
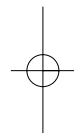
En de avant-garde? Terwijl in kranten en glossy's alles erop wijst dat zij dood is en dat de nieuwe gardes in de poëzie zich vooral bezighouden met het maken van 'gewoon leuke' gedichten, is het een betrekkelijk deviant soort poëzie dat in de laatste jaren door essayisten in de schijnwerpers wordt gezet. Huub Beurskens, Paul Bogaert, Arjen Duinker, F. van Dixhoorn, Peter Holvoet-Hanssen, Lucas Hùsgen, Marc Kregting, Tonnus Oosterhoff, Kees Ouwens, Gertrude Starink, Henk van der Waal – allemaal dichters aan wie in de afgelopen jaren meer dan ééns waarderende essays gewijd zijn. Hoe uiteenlopend deze dichters ook mogen zijn, wat ze met elkaar gemeen hebben, is dat hun poëzie in de beschouwingen die erover verschijnen als problematisch ervaren wordt. 'Arm interpreterend brein' heet bijvoorbeeld een essay van Oosterhoff, waarin hij laat zien hoe zulke dichters (hij noemt Van Dixhoorn, Kregting en Starink) interpretatiekaders 'aan flarden scheuren'. Hun

Bertus Aafjes-complex?

Terugkijkend op zijn 'Maximale jaren' schrijft Joost Zwagerman in 1992 dat de ontvangst van de Maximale poëzie destijds door 'bloeddorst' gekenmerkt werd: de critici zouden zich hebben uitgeput in 'schimpscheuten en scheldserenades'. Zwagerman baseert deze indruk op een overzicht van quotes uit de kritiek, dat Lava in 1989 voor *de Held* had samengesteld. Lava had daarin de truc gehanteerd die uitgevers toepassen in flapteksten, maar dan omgekeerd: het is een aaneenschakeling van uit hun context gerukte fragmenten, waaruit de indruk ontstaat dat *Maximaal* zeer negatief is ontvangen. Dat de critici over het geheel genomen niet zo negatief waren, blijkt wel uit het feit dat Bas Heijne in 1988 bij de critici van *Maximaal* een 'Aafjes-complex' kon signaleren (zie het hoofdstuk *De traditie van de breuk*), omdat hem opviel dat de critici van de Maximalen mild en vriendelijk waren over de (in zijn ogen) kwalitatief armetierige poëzie en hij weet dit aan de angst van de critici om een historische blunder te begaan.

werk wordt gelezen als de in meerdere of mindere mate expliciete concretisering van een cultuur- of maatschappijkritiek en de erin 'borrelende woede' (Kregting) wordt niet weggemoffeld, maar juist uitgelicht. Kennelijk wordt er, ver weg aan de randen van het rijk, in literaire tijdschriften nog van uitgegaan dat een poëtische avant-garde nog wel degelijk bestaanbaar is.

Want het heeft er de schijn van dat we het daar inderdaad inmiddels over hebben: de randen van het rijk. De waarderende essays over deviante poëzie verschijnen niet in glossy's, maar in de Nederlandse literaire tijdschriften, vanouds de plaats waar literaire avant-gardes zich manifesteerden, maar nu toch bijna allemaal vergrijsde instituten met weinig lezers. De jonge aanwas manifesteert zich vooralsnog elders: in nieuwe, relatief laagdrempelige en op een breder publiek georiënteerde bladen als *Awater* en *Passionate*, maar vooral op internet. En daar worden andere voorkeuren beleden.



Hoofdstuk 9

Dichters op internet

Waarom elektronische poëzie wél interessant kan zijn

Tijdschriften spelen in de moderne literatuurgeschiedenis een belangrijke rol. Vooral de kleine, onafhankelijke, vaak onaanzienlijke en soms onooglijke blaadjes blijken voor generaties literatuurgeschiedschrijvers van cruciaal belang te zijn geweest in de beschrijving van de reeks vernieuwingsbewegingen sinds de romantiek. Ze vormen immers de vrijplaatsen voor literair experiment en weerspiegelen compromisloos en subjectief de geest van de vernieuwing. *De nieuwe gids*, *Het getij*, *Het overzicht*, *De stijl*, *Podium*, *Braak*, *Blurb*, *Barbarber*: ook in Nederlandse literatuurgeschiedenissen gelden ze als etalages van de avant-garde; als scharnierpunten in de literaire ontwikkeling. Het *little review* is het podium waarop tegendraads talent zich manifesteert. De oprichting van een relatief laagdrempelig, subversief en soms min of meer ondergronds periodiek is een cruciaal onderdeel van het strategisch streven naar literaire erkenning dat avant-gardes kenmerkt.

Een interessant aspect van deze reeks van Nederlandse *little reviews* is dat de techniek van productie en distributie ervan tussen 1885 (*De nieuwe gids*, het tijdschrift van de Tachtigers) en 1958 (*Barbarber*, van de Zestigers) ingrijpend is veranderd. Wie nu een nummer van *De nieuwe gids* in de hand neemt, ziet er niet onmiddellijk aan af dat het een klein avant-gardetijdschrift was met een paar honderd lezers: het blad is geproduceerd op een manier die vergelijkbaar is met hoe tezelfdertijd het toen 1500 abonnees tellende arrivistenblad *De Gids* werd gemaakt. *Barbarber*, daarentegen, lijkt qua uiterlijk sterk op de schoolkrant van vóór de personal computer: in de lengte gevouwen stencils, met twee nietjes bijeen gehouden. De aan deze publicatie verbonden kosten waren laag en, net zo belangrijk, de eigenhandig met type- en stencilmachine werkende redactie kon een blad publiceren zonder complicerende inmenging van wie dan ook.

Technologische innovatie (vereenvoudiging van het reproductieproces van teksten) had mogelijk gemaakt dat een stel onvermogen jongeren op eigen houtje een tijdschrift deden verschijnen. *Barbarber* was dan ook zeker niet het enige tijdschrift dat omstreeks 1960 op deze wijze gemaakt en verspreid werd. Nu nog weer eens een halve eeuw later iedereen de beschikking heeft over pc's en laserprinters, is het tijdschriftenlandschap nóg bonter geschakeerd: *Nymph*, *Lava*, *Liter*, *Krakatau*, *Tortuca*, *De zingende zaag*, *Opus o*,

DE POËZIE ZOALS ZE IS

Jijjajij, Mondzeer en de reuzenkreeft, *Passionate*, *Woordwerk* – het aantal *little reviews* dat in de laatste jaren geheel of gedeeltelijk eigenhandig geproduceerd werd, is overweldigend. En dat roept uiteraard meteen de vraag op of dat allemaal nog werkelijk als avant-garde gekwalificeerd kan worden.

Wat we hier zien, is een technologische ontwikkeling die in de tweede helft van de twintigste eeuw grote literatuursociologische gevolgen had. Zij leverde een cruciale bijdrage aan de democratisering van de literatuur – een ontwikkeling die volgens Frans Ruiter en Wilbert Smulders bij de Zestigers begon. Deze democratisering regardeert uiteraard ook het functioneren van avant-gardes: het *little review* was een instrument dat gehanteerd werd in het streven naar een *centrale positie* binnen de literatuur, dus de avant-gardist is er niet bij gebaat wanneer de productie en distributie van dat instrument zodanig vereenvoudigd is dat allerlei anderen het op hetzelfde moment óók hanteren. Je zou kunnen zeggen dat de sinds de romantiek steeds voortgaande *rat race* van hemelbestormende avant-gardedichters in de afgelopen decennia opeens zoveel meer deelnemers heeft gekregen en dat de openvolging van de vernieuwingsclaims dusdanig versneld is dat, zoals Octavio Paz het uitdrukte, ‘de diversiteit tot eenvormigheid is verdroogd’. In 1974 constateerde Paz al een ‘versnippering van de avant-garde in honderden identieke bewegingen: in de mierenhoop gaan verschillen verloren’.

Het *little review* heeft zijn beste tijd misschien wel gehad: de rek is eruit. Auteurs met avant-gardistische ambities moeten dus iets anders zoeken. Eén van de nieuwe wegen die zij zouden kunnen bewandelen, is de digitale snelweg. De opkomst van internet als medium voor literatuur is deels te zien als de volgende stap in de beschreven democratisering van het literaire tijdschriftenbestel. HTML-editors en programma’s als Microsoft Frontpage hebben iedereen in staat gesteld websites te maken, waarmee na drukker en stencilmachine ook de laserprinter strikt genomen overbodig is geworden voor wie zich in *litteris* tot het (lees)publiek wil richten. Op het eerste gezicht heeft de explosie van het aantal literaire periodieken, etalages en podia zich sinds de introductie van internet inderdaad in verheigde mate voortgezet. Wat is er in *cyberspace* momenteel allemaal aan Nederlandstalige poëziesites beschikbaar? Het zijn zeker niet alleen tijdschriften (*e-zines*), maar ook nieuwsbrieven en weblogs met nieuws over literatuur en afzonderlijke sites waarop literair werk aan te treffen is – ik kan en wil hier niet compleet zijn, maar globaal kan in het overweldigende aanbod deze onderverdeling in categorieën wel gemaakt worden. Ik zal over alle drie de categorieën kort

Internet walhalla voor hobbyschrijver

Van onze verslaggever
Alfred Truijens
 AMSTERDAM

1/15
 31-10-03

'Therapeutisch schrijven', noemt Saskia de Bruin het. 'Opschrijven wat er in jou om aandacht vraagt.' Zij begeleidt mensen, vrouwen vooral, die dagboeken schrijven. Zelf schreef ze het boek *Schrijvend tot jezelf komen*, waarin schrijfadvisen staan voor vrijetijdsschrijvers die het eruit willen gooien, want dat lucht zo lekker op.

Het aantal vrijetijdsschrijvers is groot. In 1999 stelde het NIPO vast dat ruim één miljoen Neder-

landers schrijven en dichten in hun vrije tijd. Velen van hen schrijven over hun eigen gevoel, hun leed of geluk. Maar er zijn er ook die hun hobby serieus nemen en zich louter richten op literatuur of poëzie.

Zo'n tien jaar geleden was het nog lastig voor vrijetijdsschrijvers om hun boek of bundel onder de aandacht te brengen. Ze waren afhankelijk van tijdschriften, of ze brachten hun pennenvrucht in eigen beheer uit. Nu wemelt het van de teksten op internet. Er zijn talloze sites waar schrijvers en dichters terecht kunnen. Daarom zouden er nu weleens meer vrijetijdsschrijvers en -dichters kunnen zijn dan vier jaar terug.

iets meer zeggen (en laat daarbij op literatuur gerichte sites van uitgeverijen, festivals, onderwijsinstellingen en wetenschap buiten beschouwing).

Afzonderlijke literaire sites zijn bijvoorbeeld de talloze webpagina's waarop amateurdichters hun werk te lezen aanbieden. Amateurdichters waren er uiteraard ook vóór internet al, maar nieuw is dat zij (en hun werk) nu in principe zichtbaar zijn. Loss Pequeno Glazier, dichter en directeur van het Electronic Poetry Center van de State University of New York, spreekt in dit verband van 'the self-publication frenzy that occurred when the World Wide Web first became popular'. Ook zijn er sites van dichters die hun dichterschap wel 'professioneel' benaderen (vrijwel nooit in de zin dat ze ervan leven, maar wel dat ze de hun dichterschap primair identiteitsbepalend achten). De meeste van hen richten zich voor wat hun literaire werk betreft vooral op papier: hun poëzie wordt door reguliere uitgeverijen in boekvorm gepubliceerd, en zij gebruiken het internet vooral om reclame te maken voor die boeken (of om reclame te laten maken door de liefhebber die zich uit bewondering voor het oeuvre of de schrijver als webmaster opgeworpen heeft). Bij proza spelen verkoopcijfers economisch gezien uiteraard een grotere rol dan bij poëzie – auteurssites als die van Carry Slee, Ronald Giphart of Harry Mulisch staan uiteindelijk in het teken van de marketing: zij geven wat bio- en bibliografische informatie; er klinken 'persstemmen'; boeken kunnen online worden besteld en signersessies worden aangekondigd – maar ook dichters hebben dit soort ornamentale sites. Ruben van

Nieuw publiek?

Dichters en critici die enthousiast zijn over internet als medium voor poëzie onderbouwen hun geestdrift vaak met het argument dat de vlucht van het papier naar cyberspace het genre een nieuw publiek zal opleveren. Soms wordt die verwachting negatief geformuleerd: de papieren poëzie heeft een klein publiek en is daarom op sterven na dood, dus laten we de gang naar het massamedium internet verwelkomen! Anderen benadrukken vooral de democratiserende en emanciperende werking van het nieuwe medium. Zo meent dichteres Diana Ozon dat de webliteratuur het 'gewone' leespubliek bevrijdt. In gedemocriseerd Nederlands: 'de toekomst van het boek als papieren informatiedrager gaat zware tijden tegemoet en wordt weer voor de elite'. Waar het Ozon te doen is om het niet-elitaire karakter van de internetpoëzie, daar benadrukken anderen die een vergroting van het poëziepubliek door internet voorzien vooral de technische mogelijkheden en hun gevolgen. 'With the advent of the Web', meent bijvoorbeeld Wen Stephenson, editor van de *Poetry Pages* van de digitale krant *The Atlantic Unbound*, 'we are able to present poetry in both text and audio formats on the same page, and to reach, potentially, a greatly expanded audience (...). We can only hope that more and more publishers will seize the opportunity to carve out new spaces in which poetry can breathe'.

Gogh, bijvoorbeeld, of Ingmar Heytze (een alfabetisch overzicht van schrijverssites staat op <http://schrijvers.startpagina.nl>).

Soms gaat het op dit soort sites niet in eerste instantie om reclame voor papieren publicaties. Zo heeft Ilja Pfeijffer een 'Work in progress'-afdeling op zijn site en Tonnus Oosterhoff, Peter Verhelst, Albertina Soepboer, Diana Ozon en Mark Boog zijn 'professionele' dichters die hun eigen pagina's op internet als een serieus publicatiemedium zien, los van het papieren circuit. Oosterhoff en Boog experimenteren zelfs met specifiek digitale procédés die op papier niet zouden kunnen worden toegepast (zie het excurs 'Hypertext poetry', p. 183-186). Ook Tsead Bruinja doet dat, zij het dat hij zijn elektronische poëzie in webtijdschriften publiceert (zie bijvoorbeeld http://www.kiez21.org/art-choose.php?article_id=12). Het zijn echter vooralsnog uitzonderingen. In verreweg de meeste Nederlandstalige literatuur die op literaire sites is aan te treffen, worden de conventies van het papier gewoon gerespecteerd.

Dan de weblogs en nieuwsbrieven. Een weblog is een soort open dagboek in elektronische vorm. Iedereen met een internetverbinding kan er gratis een beginnen via een zogenaamde 'weblog community'. De publicitaire bedoelingen van weblogbeheerders zijn doorgaans bescheiden: de grootste weblog community van Nederland, 20Six, prijst haar product op de website aan door erop te wijzen dat het de mogelijkheid biedt om gratis 'in contact te blijven met je vrienden'. Hoewel een weblog wereldwijd te raadplegen is, lijkt de inhoud ervan vaak op een informele manier als semi-openbaar te worden

Blogcultuur in de VS

In de Verenigde Staten is de blogcultuur onder dichters ouder en omvangrijker dan in ons taalgebied. Een van de veelgelezen blogs is die van Ron Silliman. Over de impact ervan schrijft hij op 23 december 2005 dat hij 1100 bezoekers per dag trekt, wat hem in iets meer dan drie jaar een half miljoen hits opleverde. En daarmee is hij zeker niet de meest gelezen poëzieblog in de Verenigde Staten, en al helemaal niet de enige: in de linkermarge van de pagina kunnen maar liefst 700 vergelijkbare blogs worden aangeklikt.

beschouwd: de bezoekers die de betreffende sites frequenteren, zijn geen onbekenden van elkaar en zij gebruiken de weblog als een soort elektronische dorpspomp.

Ingmar Heytze haalde zich in een column in het *Utrechts Nieuwsblad* begin 2005 de woede van de webloggers op de hals door te verklaren 'dat de mensen die zich het hardst roeren op zulke weblogs zelden zeer succesvolle dichters zijn' en dat het maar goed is dat ze er zo druk mee zijn: 'het goede van deze ontwikkeling is vermoedelijk, dat de wereld veel matige poëzie bespaard blijft', aldus Heytze. De feitelijke achtergrond van deze filippica is dat het vooral jonge of niet geheel gearriveerde dichters zijn die er weblogs op nahouden of -hielden: Eva Cox, Olaf Risee, Guido van der Wolk, Lucas Laherto Hirsch, Catharina Blaauwendraad, Daniël Dee, Hanz Mirck, F. Starik, Diana Ozon... Sommige van deze weblogs bevatten alleen poëzie of persoonlijke notities, sommige richten zich op beschouwingen of recensies over poëzie, zoals de metapoëtische weblog *Poëzienotities* van Jeroen Mettes (op het moment dat dit boek ter perse ging nog geen dichter) en Philip Hoornes recensiesite *Poëzierapport*. Veel poëzie-weblogs zijn een soort elektronische clubbladen: zij voorzien de regelmatige bezoekers van informatie over optredens, ruzies, roddels en andere nieuwtjes. De weblog van *De windroos*, inmiddels omgedoopt tot *de Contrabas* (<http://www.decontrabas.com/>) is er een voorbeeld van. Deze functioneert in eerste instantie als een nieuwsbrief, waarop zeer regelmatig verwerste nieuwsberichten staan over poëzie: publicaties, schrijversoptredens, recensies, bekroningen en nominaties. Het succes van zulke nieuwssites staat of valt met het enthousiasme en de hoeveelheid vrije tijd van degene die de site bijhoudt. Chrétien Breukers en Ton van 't Hof, de mannen achter *de Contrabas*, steken nogal wat energie in hun site en hetzelfde geldt voor de Groningse dichter Bart FM Droog, beheerder van het *Poëziedagblad Rottend Staal Online* (te bereiken via www.epibreren.com).

Miskennen?

We zagen al dat Enzensberger de gevolgen in kaart bracht van de revolutionaire ontwikkelingen in de literaire infrastructuur van de jaren zestig. Zijn analyses van democratiseringstendensen waren visionair en hun tijd zodanig vooruit dat ze, in de (elektronische) mediasituatie van vandaag, nog steeds actueel lijken. Zo wijst hij er in 1962 op dat de opkomst van de cultuurindustrie en de technische innovatie die haar mogelijk maakte, ervoor gezorgd hebben dat het klassieke idee van de 'miskende schrijver' eigenlijk niet meer bestaat: 'het hele begrip "miskennen" heeft een ouderwetse bijmaak gekregen, sinds de capaciteit van de reproductieve apparatuur groter is geworden dan de aanwezige productiviteit, sinds dientengevolge blindelings en zonder meer alles gepubliceerd wordt wat maar geschreven (...) wordt'.

Rottend staal en de andere onderdelen van de site www.epibreren.com zijn erg interessant in het licht van de veronderstelde veranderingen in de manier waarop avant-gardes in de poëzie zich (moeten) manifesteren. Droog – die zich op zijn site niet alleen opwerpt als een soort razende reporter met een groot rechtvaardigheidsgevoel (soms in de hoedanigheid van zijn alter ego Liesbeth van Dalsum), maar toch ook als ambitieus dichter met honger naar erkenning en bekendheid – publiceerde tot op heden geen bundels bij een van de literaire uitgeverijen die in het papieren circuit 'gereputeerd' heten. Zijn uitgever, Passage in Groningen, ontbeert de renommee van (en legt niet het culturele gewicht in de schaal van) Querido, De Bezige Bij, Van Oorschot, Meulenhoff of een van de andere traditionele, op kwaliteitsliteratuur georiënteerde uitgeverijen en kan evenmin gelden als een avant-gardeplatform. Ook is Droog niet of nauwelijks in de literaire tijdschriften aan te treffen die aan zulke uitgevers gelieerd zijn, noch heeft hij als criticus, essayist of polemist een podium van papier. Inmiddels kan dat op een principiële keuze duiden (de keuze voor het toegankelijke medium internet), maar vóórdat hij in 2000 met de elektronische versie van *Rottend Staal* begon (Droog was toen 34), had hij zo'n papieren podium óók niet echt. Vanuit de gewezen klassieke situatie redenerend, is Droog als dichter en als literaire figuur tussen al die anderen dus zo goed als onzichtbaar. Maar dit gebrek aan succes in het domein van de traditie (het domein, dus, van de klassieke avant-gardes) weerhoudt hem er niet van zich strijdbaar en ten overstaan van veel lezers te manifesteren.

Op www.epibreren.com klinkt dus een geluid dat onhoorbaar zou zijn geweest zonder internet, en dat is reden genoeg om benieuwd te zijn naar wat er op deze site, buiten de traditionele kanalen om, zoal geopperd wordt. Wat *Rottend staal* in de poëzie introduceerde is, in de woorden van de voor-

malige Yang-redacteur Tom van de Voorde, de ‘volkse stem’ – een karakteristiek die ingegeven lijkt door de soms wat onbehouwen polemische toon op de site. Maar er is meer. Zo parodieert Droog/Van Dalsum het hijgerige soort human interest dat een weekblad als *HP/De tijd* voor de literatuur aan de dag legt.

Wanneer we echter kijken naar de poëzieproductie en de poëtische reflectie daarop, gebeurt er op sites als die van Droog vooralsnog niet zo veel dat schokkend anders is dan wat we – misschien vanuit een andere hoek of voor sommigen op een ander niveau – hebben leren kennen in het papieren circuit. Zoals al hun hemelbestormende voorgangers, of het nou de Vijftigers of de Maximalen zijn, zoeken de momenteel op internet actieve dichters nadrukkelijk de polemieken met wat zij als de gevestigde orde zien: het papieren circuit en zijn subsidies. Webmasters als Droog en Breukers (*de Contrabas*) zijn bovendien belust op publiciteit door het forceren van (media)relletjes. Zij gokken op het klassieke scenario van de avant-garde, ook al gebruiken noch bespelen zij de consacrerende kanalen die, toen zij nog centraal stonden in de literaire wereld, volgens dat scenario voor de nagestreefde erkenning konden zorgen: de gevestigde literaire kritiek, de uitgevers en de literaire tijdschriften. Dat laatste zal een principiële keuze zijn, en die is gedurfd en interessant, wat het extra jammer maakt dat op *Rottend Staal* of *de Contrabas* vooralsnog niet buiten de voorgeprogrammeerde underdogrol in het avant-gardescenario getreden wordt. De echte revolutie laat hier nog op zich wachten.

Overigens lijkt de populariteit van Droogs nieuwsbrief, die jarenlang bijzonder groot is geweest, wat te zijn afgenomen sinds het begin van *de Contrabas*. Die laatste site, eigenlijk een portal voor een zevental nauw met elkaar verbonden weblogs, onderscheidt zich van *Rottend Staal* doordat lezers op de postings kunnen reageren. Dat maakte mogelijk dat er op *de Contrabas* (en op veel andere poëzielogs) uiterst geanimeerd over poëzie wordt gediscussieerd. Een opvallende eigenschap van deze discussies is dat zij zich vaak onafhankelijk van discussies elders ontwikkelen. Waar het oneindige universum van internet vaak bejubeld wordt omdat het alles met alles verbindt, blijken sommige dichters die elektronisch met elkaar discussiëren in een autonome wereld te leven. Hans Groenewegen wees op een frappant voorbeeld daarvan. In de lente van 2005 startte Bas Belleman naar aanleiding van een door hem geschreven essay een discussie over de vraag ‘Doet poëzie ertoe?’ (<http://doetpoezieertoe.web-log.nl/>). Er wordt driftig gedebatteerd, maar als het dan na een paar weken enkele dagen stil is geweest op de weblog, schrijft Belleman op 12 juni het volgende:

Het is op dit weblog even rustig geweest, maar in de tussentijd heb ik *Een verhaal dat het leven moet veranderen* van Hans Goedkoop gelezen. Ik kende het niet, het was me ontgaan. Had ik het gekend, dan had ik er in mijn essay naar verwezen, ja, naar moeten verwijzen.

Het voor de gevoerde discussie kennelijk cruciale betoog dat Belleman even gemist had stond in een boek. Er verschijnen veel boeken en men kan niet alles lezen. Maar in dit geval is dat boek wel gebaseerd op een jarenlange kritische praktijk van een van de toonaangevende recensenten van de belangrijkste boekenbijlage van Nederland. Toch worden Goedkoop's karakteristieke standpunten over literatuur en werkelijkheid in deze discussie op internet als volkomen nieuw geïntroduceerd. Hier functioneren twee werelden geheel langs elkaar heen.

Een derde type websites op het gebied van de levende poëzie neemt de vorm aan van een elektronisch tijdschrift. Anders dan de meeste papieren tijdschriften, zijn de webtijdschriften niet volgens een duidelijke, in brede kring geaccepteerde, hiërarchie geordend. Er staat bijvoorbeeld nooit een literaire uitgever achter wiens reputatie op voorhand een indicatie zou kunnen zijn voor de kwaliteit van het tijdschrift.

In 2000 haalde de internetjournalist Dirk Schoofs een experiment uit. Hij bood een aantal webtijdschriften drie gedichten ter publicatie aan, maar in zijn begeleidend briefje verzweeg hij dat ze door Hugo Claus geschreven (en gepubliceerd) waren. De uitkomst was voorspelbaar: het merendeel van de e-zines nam één of meer van de verzen op en geen enkele redactie ontmaskerde de 'auteur' ervan. Deze uitkomst is in zoverre nietszeggend dat een deel van de door Schoofs aangeschreven tijdschriften geen selecterende redactie hebben. Aangeschreven sites als die van *Poetry Alive!*, *Dichters online* en *Schrijfnut* fungeren eerder als literair prikbord dan als (traditioneel) tijdschrift. Andere e-zines, zoals *De gekooide roos*, *Meander*, *De opkamer* en *Writers block* worden of werden wél redactioneel geredigeerd.

Wat kunnen we opmaken uit het feit dat webredacties Claus niet herkennen? Niet meteen dat ze incompetent zijn, lijkt me. Wel vermoed ik, zonder de wereld van de 'papieren' redacties te willen idealiseren, dat eenzelfde misser van de redactie van een papieren tijdschrift een literaire rel van formaat had opgeleverd (die bij publicatie van Schoofs artikel uitbleef). Het redacteurschap van een papieren tijdschrift geldt als een toppositie in het literaire veld. Literaire geverseerdheid is verondersteld, en het imago van

Plagiaat?

Over citeren en plagiëren

In de literaire gemeenschap op internet gelden vaak andere mores dan in het (meer elitaire) papieren circuit. Een mooi voorbeeld daarvan vormt het relletje dat op *Rottend staal* ontstond naar aanleiding van de ontdekking door de Groninger journalist Reinier Spreen dat Ilja Leonard Pfeijffer in zijn roman *Rupert* een heel stuk (zo'n 400 woorden) uit T.S. Eliots *The Waste Land* overneemt in eigen vertaling.⁹⁶ Mag dat?

In de auteurswet van 1912, die tot op de dag van vandaag van kracht is, wordt de volgende definitie van 'auteursrecht' gegeven: 'Het uitsluitend recht van de maker van een werk van letterkunde, wetenschap of kunst, of van diens rechtverkrijgenden, om dit openbaar te maken en te verveelvoudigen, behoudens de beperkingen, bij de wet gesteld'. Voor schrijvers betekende de wet een doorbraak omdat onder 'de maker' voor het eerst de geestelijke vervaardiger werd verstaan (en niet, de drukker of de uitgever). Ondankbaar als ze zijn, hebben dezelfde schrijvers deze voor hun zo heilzame wet echter van begin af aan getart en bespot. De wet was nog maar nauwelijks van kracht, of avant-gardedichters begonnen hun geheel uit andermans teksten opgebouwde *readymades* te publiceren. Ook modernisten vervlochten hun werk met de literaire traditie door er veelvuldig uit te citeren. Zo refereerde M. Nijhoff in 'Awater' niet alleen aan Van Ostaïjen, Ovidius, Rimbaud, De Nerval, Cocteau, Joyce, Apollinaire, Eliot en Proust,⁹⁷ hij nam er zelfs een zelfvertaald sonnet van Petrarca in op – en dat allemaal zonder een enkele bronvermelding.

Pfeijffers Eliot-referenties staan dus in een traditie waarin de auteurswet er niet altijd toe doet. De dichter mag zich dan graag als een rebel voordoen, hij is zich terdege bewust van zijn schatplichtigheid aan de traditie. In *Rupert* gaat hij dus, citerend, parafraserend en alluderend te werk. De roman is, net als overigens *The Waste Land*, een *patchwork* van referenties. Geheel in de lijn van de literaire avant-gardes van de afgelopen eeuw laat Pfeijffer daar-

mee zien dat hij van mening is dat in elke nieuwe taaluiting altijd echo's klinken en dat de pretentie van zogenaamde authenticiteit gewantwoord moet worden. Aan *Rupert* ligt een opvatting over citeren ten grondslag die vaak in verband wordt gebracht met het postmodernisme. Zo schrijven Klaus Beekman en Ralf Grüttemeier in boek over literatuur en rechtspraak, dat het citeren voor postmodernisten 'een principiële aangelegenheid' is: 'met behulp van uit citaten opgebouwde kunstwerken gingen zij de strijd aan met volgens hen verouderde opvattingen over literatuur, waarin een norm als "originaliteit" werd verdedigd'.⁹⁸

Niets aan de hand, dus. De Eliot-referentie in *Rupert* is onderdeel van een welbekende poëtische strategie en past in het beeld van de hele twintigste-eeuwse literatuur die van knipogen en *crosslinks* aan elkaar hangt. Bovendien is *The Waste Land* de beroemdste en 'de drukst becommentarieerde tekst uit de 20^e-eeuwse literatuur' genoemd.⁹⁹ De tekst is in verschillende, volledig doorzoekbare, versies op internet te vinden. De pakkans is hier wel erg groot: als Pfeijffer werkelijk de bedoeling zou hebben gehad met andermans veren te pronken, zou hij dan niet een andere tekst gekozen hebben?

Toch ziet Bart FM Droog op 18 maart 2002 in de ontdekking van Reinier Spreen aanleiding om op *Rottend Staal* een soort logboek te beginnen met berichten over deze kwestie. Het eerste bericht, als *breaking news* gebracht, liet geen enkele onduidelijkheid bestaan over de eindconclusie van een eventueel juridisch onderzoek: 'Pfeijffer pleegt plagiaat'.¹⁰⁰ Droog neemt een in de wereld van de papieren literatuur ongehoord standpunt in door volstrekt voorbij te gaan aan het literatuurhistorische feit dat opvattingen over intertekstualiteit en oorspronkelijkheid zich in de loop van de twintigste eeuw, bij een gelijkblijvende auteurswet, radicaal ontwikkeld hebben. Ook voelt hij er niets voor de canonieke status en de beroemdheid van de brontekst in kwestie mee te

laten wegen in zijn oordeel. 'Niet iedereen heeft een literatuurstudie gevolgd, weet je', zo reageerde hij op de tegenwerping dat referenties aan zulke hypercanonieke teksten uit de wereldliteratuur niet als 'plagiaat' aangemerkt kunnen worden: 'je zou eens de straat op moeten gaan en een aantal willekeurige mensen moeten onderwerpen over hun culturele bagage'.¹⁰¹

Droog redeneert hier vanuit een gedemocratiseerd idee van literatuur functioneert en hij spreekt namens een lezende gemeenschap die citaten uit een tekst als *The Waste Land* in principe niet herkent. En dat botst met Pfeijffer's beeld van de lezer: de auteur van Rupert schrijft voor een geschoold en dus elitair publiek dat intertekstuele referenties gewend is, op prijs stelt en soms zelfs herkent.

Maar niet altijd. Een interessant argument dat Droog gebruikt voor zijn plagiaathese (een argument dat hem overigens door Pieter Steinz werd aangedragen),¹⁰² is dat geen van de recensenten van Rupert gewezen hebben op het intertekstuele karakter van de roman.¹⁰³ Of het een geldig argument is, staat echter te bezien. Er zijn veel voorbeelden van literaire ontleeningen en referenties die pas lang, soms heel lang, na verschijnen van het alluderende gedicht ontdekt werden. Zo werd het Petrarca-sonnet in 'Awater' pas na een halve eeuw ontdekt.¹⁰⁴ Zo kan dat gaan, zou Pfeijffer zeggen: een schrijver maakt immers dingen die meestal niet onmiddellijk in hun volle diepte worden gewaardeerd en begrepen. Maar dat is het standpunt van Pfeijffer. Voor Droog ligt het anders. Wanneer referenties niet onmiddellijk worden opgepikt of geëxpliciteerd, dan laadt de refererende auteur volgens Droog de verdenking op zich goede sier te willen maken met anderen taal.

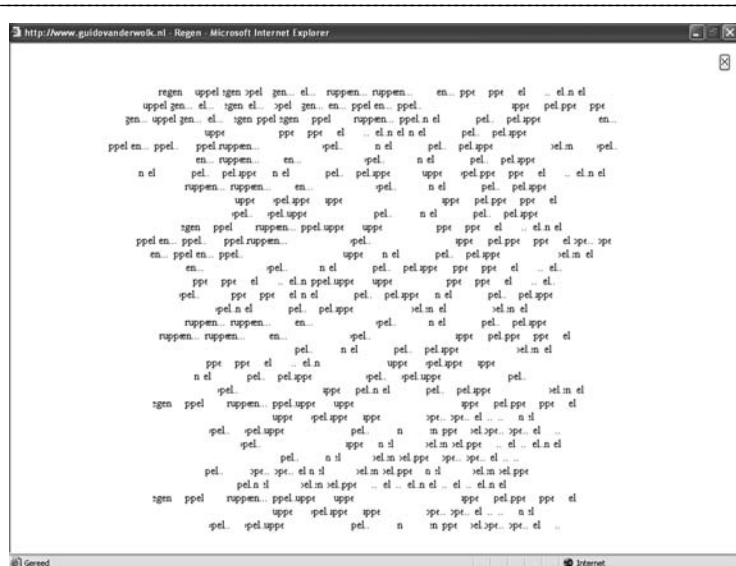
In de wereld van de papieren literatuur heeft Droogs exercitie weinig stof doen opwaaien. Een krant als *Trouw* maakt wel melding van de beschuldiging, maar zoekt al snel naar de pragmatische oplossing: 'had hij niet beter achterin een verwijzing kunnen aanbrengen om de beschuldiging te voorkomen?', zo vraagt de verslaggever waarop Pfeijffer al even laconiek ant-

woordt: 'Het zit vol met verwijzingen naar Eliot. Ik noem zijn naam, het motto van Rupert komt uit *The Waste Land*, de vertaling van de titel 'woestenis' valt, ik citeer het bekendste vers eruit. Als ik me achterin zou verantwoorden, zou ik het verpesten'.¹⁰⁵

Wat vinden de juristen er intussen van? Droog haalt advocaat Joris van Manen aan. Hij meent dat Pfeijffer juridisch gezien de fout in gaat ('het boek kan uit de handel genomen worden, dus ik denk dat meneer Pfeijffer er goed aan doet om de erven even te bellen en te zeggen van "joh, kunnen we dit even regelen"', zo zei hij in een radioprogramma). Uit het overzicht dat Beekman en Grüttemeier geven van de jurisprudentie op dit terrein, blijkt dat Van Manens puur juridische visie op intertekstualiteit gemeengoed is onder juristen. Kopiëren is kopiëren, zo redeneren zij, ook al geschiedt dit met een literair doel. Auteurs kunnen weliswaar een beroep doen op wat 'de parodie-exceptie' heet (voor de parodie wordt een uitzondering op de auteursrechtelijke regel gemaakt), maar ook dan moet het niet te gek worden: een parodie mag nooit méér elementen uit het origineel overnemen dan voor de herkenbaarheid van de parodie noodzakelijk is.¹⁰⁶ Vanuit literair standpunt is dit een opmerkelijke opvatting. Het gaat immers bij een parodie niet alleen om de herkenning van het origineel (waarvoor inderdaad een minimale referentie kan volstaan), maar vooral om de manier waarop het origineel wordt gebruikt en in welke context. Het zou dan ook zeer interessant zijn wanneer een kwestie als die rond Rupert eens voor de rechter uitgevochten zou worden. Het is de vraag of de auteursrechtelijke regels, gegeven het hyperintertekstuele karakter van veel (post)moderne literatuur, bijna een eeuw na de laatste auteurswetwijziging nog wel zouden standhouden.

Maar vooralsnog is Pfeijffer de rompslomp van een proces bespaard gebleven. En ook tegen andere 'postmodern' citerende auteurs als Cees Nooteboom, Willem Brakman, Louis Ferron, Kees 't Hart, Charlotte Mutsaers, M. Februari, Dirk van Bastelaere, Peter Verhelst en Koen Peeters zijn nog geen juridische processen aangespannen.

Poëzie en nieuwe media



Still van een bewegend 'epoëem' van Guido van der Wolk, 'Regen'.

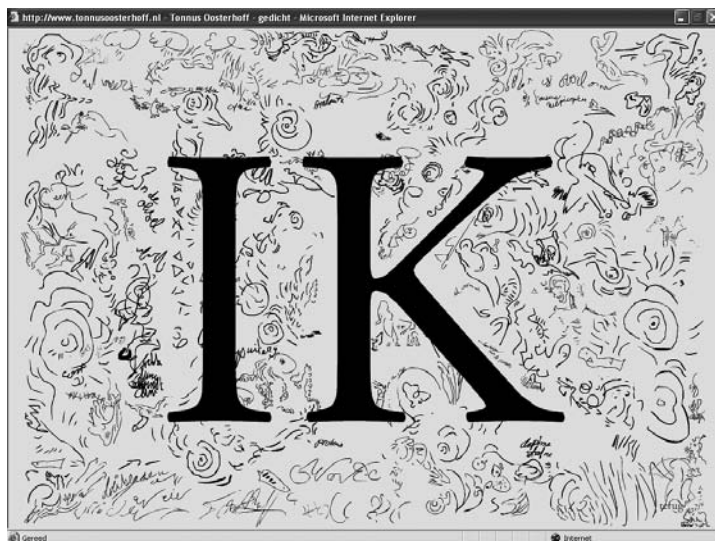
Bron: www.guidovanderwolk.nl, 17-1-2006.

een redacteur van *Tirade*, *De revisor* of *De gids* loopt waarschijnlijk een enorme deuk op als hij bij gedichten als die van Claus niet zóveel nattigheid voelt dat hij in zijn boekenkast gaat zoeken of dat hij zekerheidshalve de zaak even checkt bij de juiste mensen uit zijn (literair onderlegde) netwerk.

Als we constateren dat de rek eruit is in het klassieke systeem van de op elkaar reagerende avant-gardes en hun *little reviews*, dan is het denkbaar dat een nieuwe impuls ontstaat op een plaats waar diezelfde traditie min of meer genegeerd wordt. Maar het feit dat webtijdschrijfredacties gedichten van Claus onder een andere naam laten passeren, wil nog niet zeggen dat ze zich ‘dus’ onafhankelijk opstellen ten opzichte van de literaire traditie. Het overgrote deel van de literatuur die in de webtijdschriften verschijnt, staat probleemloos en onbewust in de aloude romantische traditie. Op de vraag of de internettijdschriften momenteel iets ánders, iets nieuws brengen, moet het antwoord luiden: op dit moment nog niet. Ook hier laat de revolutie op zich wachten.

Bijkomend probleem, dat ook voor de literaire weblogs en nieuwsbrieven geldt, is dat de elektronische tijdschriften onderdelen zijn van een hiërarchieloze wereld. Er is (nog) geen serieuze kritiek die zich met poëzie op het

DE POËZIE ZOALS ZE IS



Still van een bewegend gedicht van Tonnus Oosterhoff, 'Ik niet meer'.

Bron: www.tonnusoosterhoff.nl, 17-1-2006

web bemoeit en er zijn ook nog te weinig voor ambitieuze dichters begeerlijke kwaliteitskeurmerken voorhanden die vergelijkbaar zijn met de kwaliteitstijdschriften en de uitgeversimprints in het papieren circuit. De goeden kunnen zich nog niet onderscheiden. Het gevolg daarvan is dat dichters die, na eerst actief te zijn geweest op sites en weblogs, de kans krijgen om een papieren bundel te publiceren dat toch nog steeds beschouwen als het begin van het échte werk. Om Glazier nogmaals te citeren: 'poets often regard a poem published in a paper publication as more substantial than one that is on the Net'.

Dat iets vergelijkbaars ook geldt voor wie over poëzie schrijft, blijkt wel uit het nagenoeg volledig stilvallen, maanden lang, van het interessante weblog van Jeroen Mettes, *Poëzienotities*, nadat hij zijn lezers eind 2005 trots had gemeld toegetreden te zijn tot de redactie van *Yang*.

Wat is op dit moment de relevantie van de Nederlandse elektronische poëziecultuur? In het hoofdstuk over de amateurpoëzie hanteerde ik de tweedeling tussen elitaire 'presentatiekunst' en 'navolgbare' of 'gebruikskunst'.

Voor al voor die tweede categorie is de relevantie van de elektronische poëziecultuur evident. Internet biedt makers en lezers van gebruikspoëzie een nieuw circuit waarin, ondanks de principiële openbaarheid en toegankelijkheid ervan, de poëzie zich emancipeert van de publieke poëziesfeer met al haar officiële vormen en stijfheden (tijdschriften, uitgevers, reputaties, netwerken...). De snelheid van publiceren en communiceren op internet maakt een in hoge mate persoonlijk contact tussen dichter en lezer mogelijk, een contact zonder tussenkomst van instituties. Als gevolg daarvan kan een radicaal niet-geinstitutionaliseerde vorm van poëzie floreren, individueel en persoonlijk, die noch de pretentie, noch de uitstraling heeft van de poëzie zoals die in het elitaire circuit wordt geschreven en gelezen.

Voor de presentatiepoëzie moet de relevantie van internet vooralsnog in de eerste plaats gezocht worden in de potentie ervan. Het feit dat literair bedoelde internetpoëzie (zowel in organisatorische als in literair-technische zin) volstrekt losstaat van het papieren literaire circuit en zijn tradities, zal grote gevolgen hebben. De belangrijkste *sociologische* gevolgen stipte ik al aan: ze zijn te vinden onder de paraplu van de 'democratisering' en hebben te maken met de veranderende manier waarop literaire carrières gestalte krijgen. Het klassieke avant-gardescenario kan niet toegepast worden in de hiërarchieloze wereld van internet. En dat betekent dat de literatuurhistorische premissen onhoudbaar zijn geworden die aan dat scenario ontleend zijn (de literatuurgeschiedenis als een lineaire opeenvolging van elkaar beconcurrerende conventies). De *literaire* gevolgen die de gang van dichters naar internet zal hebben, zijn echter minstens zo interessant. Wanneer de literatuur zich zodanig op internet gaat manifesteren dat zij ook daadwerkelijk gebruikmaakt van de mogelijkheden van het medium, zal ons tekstbegrip onder druk komen te staan. Als auteurs de lineaire beslotenheid van de papieren literaire tekst overboord gooien, zal het moeilijk worden dit soort vragen eenduidig te beantwoorden: waar moet ik beginnen met lezen? Wanneer heb ik de tekst uit? Wat zijn de grenzen van de tekst? Wie is de auteur ervan? Ook over deze strikt literaire consequenties van de gang van de literatuur naar internet wil ik enkele opmerkingen maken.

Een van de eersten die de enorme invloed van nieuwe media op (de aard van) cultuuruitingen onderkende, was Marshall McLuhan. De denkbeelden die deze auteur in zijn bekende studies *The Gutenberg Galaxy* en *Understanding Media* ontvouwt zijn tamelijk wild en speculatief, maar het valt niet te ontkennen dat hij scherp heeft laten zien hoe genres en zelfs hele kunstvormen opkomen en soms weer ondergaan met de media waarvoor ze ontwikkeld

DE POËZIE ZOALS ZE IS

zijn. Zo hoort de roman helemaal bij de gemechaniseerde drukperscultuur van *The Gutenberg Galaxy*: de uitvinding van de boekdrukkunst schiep de fysieke voorwaarden die het genre mogelijk maakten. Iets vergelijkbaars lijkt er in de digitale cultuur van vandaag en morgen weer aan de hand te zijn. McLuhans ideeën over medialiteit, in de jaren zestig nog vooral met het oog op de opkomst van de televisie gevormd, zijn door anderen inmiddels vertaald naar de nieuwe media van nu. Theoretici van de internetcultuur, zoals George Landow en Richard Lanham, voorzien verregaande implicaties van elektronische informatie op onze mentale structuur en dus op alles wat we produceren, óók cultuur.

Nieuwe media, in dit geval de elektronische, beïnvloeden de cultuur en de literatuur. Maar er is meer in het spel: de eerste stappen op weg naar de ontwikkeling van internetliteratuur knopen aan bij ideeën die al eerder in schriftcultuur zijn ontwikkeld, zoals onder meer Jos de Mul heeft laten zien in zijn *Cyberspace Odyssee*. Schrijvers van de avant-garde, zegt hij, hebben altijd dingen gewild die op gespannen voet stonden met de beperkingen die het object van het papieren boek met zich meebracht. Auteurs als James Joyce (*Finnegans Wake*), Julio Cortázar (*Rayuela* – een hinkelspel), Raymond Queneau (*Cent mille milliards de poèmes*, zijn befaamde ‘sonnettenmachine’), Thomas Pynchon (*Gravity’s Rainbow*) en Umberto Eco (*Opera Aperta*) dachten over en schreven een literatuur die in haar streven naar verruiming van de mogelijkheden van het medium lijkt te anticiperen op de hypertextcultuur van vandaag. Zij zochten naar nieuwe wegen en verantwoordden dat onder verwijzing naar ontwikkelingen van de media. Dat gebeurde ook in de Nederlandse literatuur. Zo legitimeerde Sybren Polet zijn door velen als absurd afgedane experimenten in de jaren zeventig door erop te wijzen dat hij nou wel à la Couperus een verhaal met een kop en een staart kon maken, maar dat de televisie dat inmiddels veel beter kon. Toen hij vervolgens in zijn poëzie niet-lineaire schrijfstrategieën probeerde toe te passen en zinspeelde op aleatorische processen van allerlei aard, kwamen zijn naar beweging en transformatie strevende teksten in conflict met de beperkingen van het papier. Veel later nog zien we op een heel aanschouwelijke manier hetzelfde in Peter Verhelsts *De boom N* (1994). De bundel bestaat uit één gedicht in 62 typografisch gescheiden fragmenten. Vormgegeven als de knoppen van audio-apparatuur staat vóór het eerste fragment het woord ‘start’ en ná het laatste fragment leest men achtereenvolgens de woorden ‘rewind’, ‘random’ en ‘play’: de bundel wordt gepresenteerd als een toevallige fixatie van de 62 fragmenten. Je kunt gewoon weer van voren af aan beginnen

Hypertext poetry

Over mediumspectifieke internetpoëzie

Cyberspace, hypermedia, hypertext, Web, E-Space – het zijn Engelse termen die we gemakkelijk gebruiken, maar wat betekenen ze eigenlijk? En wat is poëzie die met deze woorden in verband gebracht wordt? Ik heb het steeds over ‘internetpoëzie’ gehad en doelde daarmee op de heterogene verzameling van poëtische teksten die op internet is aan te treffen: experimenteel of traditioneel, toegesneden op het medium of niet. Hier wil ik inzoomen op een klein deel van die verzameling: die ‘internetpoëzie’ die speciaal voor het medium geschreven is en gebruikmaakt van z’n bijzondere mogelijkheden.

Een van de termen waarmee specifiek elektronische poëzie in de overwegend Engelstalige discussie over kunst en nieuwe media aangeduid wordt, is *New Media Poetry*. Eric Vos geeft de volgende definitie: ‘innovative poetry created within the environment of new communication and information technologies’.¹⁰⁷ Aangezien hij daar aan meteen een voorbehoud toevoegt (‘many poems scattered over the internet appear to ignore their electronic environment as much as they possible can’), moeten we de voor het genre kenmerkende innovatie dus vooral zoeken in de mogelijkheden van de elektronische omgeving. Ditzelfde zien we in andere definities van het fenomeen. Loss Pequeño Glazier spreekt van *E-poetry* en hij definieert: ‘(formally) innovative poetry written in relation to computer media’.¹⁰⁸ Ook hier moeten we de innovatie zoeken in de technische verworvenheden. Specifiek elektronische poëzie is gebaseerd op de integratie van karakteristieke eigenschappen van nieuwe technologie in de strategieën die ten grondslag liggen aan het schrijven (en het lezen) van teksten. Het gaat bij specifiek elektronische poëzie dus om kenmerken van gedichten die gerelateerd zijn aan wat het medium kan, aan de functies van de computer. Je zou drie van deze functies kunnen onderscheiden: de computer als (co)auteur, de computer als

medium en de computer als onderdeel van een netwerk. Alle drie scheppen ze nieuwe mogelijkheden voor de literatuur.

1. De computer als (co)auteur. Het eenvoudigste voorbeeld van ‘de dichtende computer’ wordt jaarlijks in de weken voor 5 december veel geraadpleegd op internet. ‘Zit u ook elk jaar te ploeteren op uw Sinterklaasgedichten? En kunt u wel wat hulp gebruiken? Dan bent u hier op het juiste adres!’, zo lezen we op www.sinterklaasgedichten.com. Je tikt in voor wie het geschenk bestemd is (‘oma’) en wat er in het pakje zit (‘parfum’) en het programmaatje levert in een fractie van een seconde een heus Sinterklaasgedicht:

Dit is ’t cadeau dat precies bij oma past
Deze Parfum is je zeker niet tot last

Sint staat bekend om z’n goede smaak
En steelt de show daarmee heel vaak.

Geavanceerdere versies van hetzelfde idee werden in Nederland in de jaren zeventig gemaakt door Gerrit Krol en Greta Monach, die computerprogramma’s gedichten lieten schrijven (zie het tekstkadertje ‘Voorlopers’ op p. 187). Het ging hier, zou je kunnen zeggen, om computer-gegenereerde readymades. Nog weer wat geavanceerder zijn experimenten met literaire teksten waarin van kunstmatige intelligentie gebruik gemaakt wordt, bijvoorbeeld door een dialoog te laten plaatsvinden tussen computer en gebruiker.¹⁰⁹ In dit soort experimenten vervaagt de grens tussen literaire tekst en computerspelletje of *adventure-game*.

2. De computer als medium: van boek naar *e-book*. Wat de iPod van Apple is voor de muziek, dat kan het *e-book* zijn voor de literatuur: een palmtopje met een beeldscherm ter grootte van een boek zou de tekst van de hele Nederlandse literatuur kunnen bevatten – tekst die op alle manieren door-

zoekbaar is. Maar gedigitaliseerde literatuur is nog geen digitale literatuur en de computer als medium voor literaire teksten kan de aard en constitutie van die teksten ook wezenlijk veranderen. De beperkingen van papier gelden niet meer: er kan beeld- en geluidsmateriaal in een gedicht geïntegreerd worden en de vorm waarin de tekst op het scherm verschijnt is, anders dan op papier, veranderlijk en niet definitief. Een Nederlands voorbeeld hiervan is te vinden op de website van Maria van Daalen. Daar staat de eerder al in de bundel *Het geschenk//De maker* (1996) op papier gepubliceerde cyclus 'Rozenkrans, of het gebed voor een goede dood', maar nu in een elektronische versie.¹⁰ De lezer krijgt de volgende aanwijzingen: 'Deze cyclus is in drie verschillende volgorde te lezen. Rechtstreeks, cirkelend en chaotisch. Kies voor de roos, het doodshoofd of klik op het onderstreepte woord (in de tekst van het gedicht) – en blijf erbij om niet reddeloos verloren te raken. De uitleg op de statusregel helpt...' Van Daalen is hier nog voorzichtig met de mogelijkheden van de digitale tekstpresentatie. De lezer moet immers 'niet reddeloos verloren raken'. Maar ze gunt haar lezer de keuze voor de volgorde van de gedichten, en die lezer kan er ook voor kiezen de volgorde willekeurig te laten zijn. En dan is er nog, tegen de aanwijzingen van de dichteres in, de mogelijkheid wél af te wijken van het gekozen pad, door bijvoorbeeld in willekeurige volgorde te beginnen en dan op een gegeven moment cirkelend verder te gaan. 'Reddeloos verloren' raken is ook een optie. Waar het hier om gaat, de 'winst' die geboekt wordt ten opzichte van de papieren versie van dezelfde tekst, is dat de elektronische omgeving de mogelijkheid biedt de tekst op oneindig veel verschillende manieren te lezen. Een 'definitieve' tekstconstitutie is er niet meer.

3. De computer als onderdeel van een netwerk: internet als omgeving. De term *hypertext* – al in de jaren 1960, dus vóór internet, gemunt door Theodor H. Nelson – verwijst naar een genre teksten dat in fragmenten (*lexias*, *textrons*) verdeeld is. Deze fragmenten zijn in een onderliggend, niet zichtbaar, netwerk ondergebracht waarin de knoop-

punten (*nodes*) verbonden zijn door middel van links. In de woorden van Nelson: 'By hypertext I mean non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen'.¹¹ Twee eigenschappen van de hypertext zijn fundamenteel anders ten opzichte van de papieren fundkst. De eerste zagen we al in het voorbeeld van Maria van Daalen: de lezer kan al lezende verschillende paden door de tekst kiezen: het aantal manieren om door de tekst navigeren is ongelimiteerd. Wat we nog niet zagen is, in de tweede plaats, dat de hypertext in principe grenze-loos is. Doordat in de hypertext zogenaamde *hyperlinks* zijn aangebracht, zijn verwijzingen naar andere teksten niet langer min of meer verborgen allusies, alleen traceerbaar door ingewijden, maar zeer directe verbindingen van teksten die de traditionele hiërarchie tussen tekst en brontekst compliceren. Teksten staan niet op zichzelf, ook papieren teksten niet. Zij maken altijd deel uit van een netwerk van andere teksten en van codes en bij elke lectuur van een tekst spelen delen van die context een rol. Anders dan bij een papieren tekst, kunnen bij een hypertext verbindingen van teksten met andere teksten ook daadwerkelijk gelegd worden.

In de experimenten met elektronische poëzie worden alle drie deze functies op het moment uitgebuit. Welke kenmerken van de poëzie zijn daardoor veranderd en welke nieuwe kenmerken komen erbij? Enkele voorbeelden:

- een gedicht is niet noodzakelijk een gesloten geheel omdat er links in zijn aangebracht die het tot onderdeel maken van een in principe oneindig groot netwerk van teksten
- een gedicht (of cyclus van gedichten) is niet noodzakelijk lineair: de gang van de lectuur hoeft niet van linksboven regel voor regel naar rechtsonder te leiden (iets dat in mindere mate misschien ook bij de visuele poëzie al het geval was)
- de dichter van het elektronische gedicht is niet noodzakelijk verantwoordelijk voor wat de lezer leest: de tekst kan als het ware worden aangeboden als bouw pakket, waardoor het de

- lezer is die voor de door hem gelezen 'eindversie' (mede)verantwoordelijk is
- een gedicht kan niet meer gezien worden als iets onveranderlijks: het idee van de 'voltooi-de' tekst wordt denkbeeldig

Deze en andere eigenschappen van de elektronische tekst veronderstellen een relatief grote lezersactiviteit. Het regime van de lectuur is, anders dan bij een papieren gedicht of dichtbundel, niet door gewoonte voorgeschreven en moet per tekst opnieuw worden bepaald. Espen Aarseth, die net weer een wat andere terminologie hanteert dan Vos en Glazier, legt in zijn definitie van specifiek elektronische poëzie daarom de nadruk op deze lezersactiviteit. Hij spreekt van 'ergodic poetry', afgeleid van de Griekse woorden *ergon* (werk) en *hodos* (pad): de lezer werkt zich een pad door de tekst.¹¹²

Gevolg van deze vergrote leesactiviteit (of: deze vergrote leesverantwoordelijkheid) is dat het traditionele idee van de auteur/dichter ook onder druk komt te staan. De lezer kan zich verschillende paden banen door de tekst. De auteur heeft deze mogelijkheden weliswaar geschapen, maar dat wil nog niet zeggen dat hij ze ook allemaal precies zo uitgestippeld heeft. Er gebeuren bij de lectuur van een elektronische tekst dus dingen met de vorm van de tekst (de vorm waarin de tekst uiteindelijk gelezen wordt) die niet door de auteur bedacht zijn. Het lezen van een tekst wordt iets anders dan het volgen van de leesaanwijzingen van de auteur (aanwijzingen zoals die in tekst en tekstopmaak van een papieren tekst gegeven zijn). Het is nu de lezer die bepaalt in welke vorm, volgorde en context de tekstuele informatie wordt geconsumeerd. De autoriteit van de schrijver binnen zijn eigen tekst neemt dus af, omdat de lezer een aantal van zijn taken of privileges overneemt. 'The functions of reader and writer become more and deeply entwined with each other than ever before', schrijft George Landow:¹¹³ wat de lezer er aan bevoegdheden en autoriteit bij krijgt, dat 'verliest' de schrijver.

Deze inderdaad nogal radicale wijziging in de

traditionele, hiërarchische verhouding tussen auteur (zender) en lezer (ontvanger) heeft de fantasie van beoefenaren en theoretici van de elektronische poëzie op hol doen slaan. In niet zelden politiek geladen betogen over praktijk en toekomst van de elektronische literatuur worden hoge verwachtingen gekoesterd. Net zoals dat in de begintwintigste-eeuwse avant-garde het geval was, lopen de fantasieën over wat er in de zich vernieuwende literatuur allemaal mogelijk is of lijkt voor op de praktijk. In haar inleiding op een overzicht van theorievorming op het gebied van 'Computer Technology and Literary Theory' onderscheidt Marie-Laure Ryan een zevental dromen in de vaak utopische reflectie op elektronische literatuur.¹¹⁴

Zo is er 'de droom van de totale taal'. Door de hele moderne kunstgeschiedenis heen zijn kunstenaars op zoek geweest naar kunstwerken die een zo groot mogelijk deel van het menselijk perceptievermogen mobiliseerden. In de negentiende eeuw belichaamde de opera deze droom, later inspireerde ze de dramaturgieën van Brecht en Artaud en in het elektronisch tijdperk is het totale spektakel gereïncarneerd als multimedia-kunstwerk.

Dan 'de droom van de multizintuiglijke taal'. De lezer van elektronische teksten gebruikt meer zintuigen dan de lezer van een gedrukte tekst. Er wordt gebruikgemaakt van de niet-alfabetische aspecten van woorden en letters. Niet alleen door te variëren in letterkleuren en -vormen (dat gebeurde in sommige teksten van de begintwintigste-eeuwse avant-garde al, bijvoorbeeld in Paul van Ostaijens *Bezette stad*), maar ook door letters te laten bewegen, verdwijnen en weer terug te laten komen. Deze processen kunnen bovendien door de lezer gestuurd worden.

Een derde droom is 'de droom van de democratisering van de literatuur'. We zagen al twee varianten van deze droom. In de eerste plaats wordt verwacht dat de gang van de literatuur naar internet bijdraagt aan tekstuele democratie: de verhouding tussen auteur en lezer wordt minder hiërarchisch. De egalitaire droom van de deelname

van de lezer in het creatieve proces, die ook al in de begintwintigste-eeuwse avant-gardes werd gedroomd, heeft de vorm aangenomen van de droom dat lezers van een elektronische tekst in schrijvers veranderen. In het Engels: *readers* worden *writers*. Ook andere hiërarchieën worden in elektronische teksten ontmanteld. Zo zijn intran- intertekstuele verbindingen in een elektronische tekst gelijksoortig en gelijkwaardig: het onderscheid tussen tekst en brontekst vervaagt. De tweede variant van de democratiseringsdroom zagen we in het tekstkadertje 'Nieuw publiek?' op pagina 172. Elektronische teksten zouden nieuwe, jonge lezers voor de literatuur winnen.

Ook is er de droom van de tekst waarin de lezer zichzelf weerspiegeld ziet. Wat zou mooier voor een lezer kunnen zijn dan een tekst die niet alleen tot hem spreekt, maar ook voor hem; een tekst die zich aanpast aan zijn persoonlijkste wensen? De elektronische tekst zou deze mogelijkheid bieden omdat ze in een unieke, door de lezer bepaalde, configuratie gelezen wordt. Doordat de lezer zelf het pad bepaalt waarmee hij zich door een tekst baant, verandert hij publieke tekst (de tekst zoals hij in onaffe staat via elektronische media wordt aangeboden) in persoonlijke tekst (de eenmalige, unieke en persoonlijke concretisering daarvan).

De vijfde droom is de droom van de fysiek meerdimensionale taal. Gedrukte poëzie is tweedimensionaal: de dichter kan horizontaal en verticaal schuiven met woorden, regels en letters. Wanneer je gedrukte poëzie voorleest, lijkt er zelfs nog maar van één dimensie sprake te zijn: voor de hoorder van gedeclameerde poëzie doet alleen de horizontale beweging ertoe: de voortgang van de tekst verloopt langs één temporele lijn. In elektronische poëzie kunnen in principe oneindig veel parallelle lineaire sequenties verwerkt worden. Deze omstandigheid verleidt the-

oretici van de elektronische literatuur ertoe om te spreken van een vierdimensionaal tijd-ruimtelijk continuüm.

De mogelijkheid tot het linken van oneindig veel verschillende teksten in een elektronische omgeving is de inspiratie tot de zesde droom: de droom van de grenzeloze tekst, van de som van alle teksten. Het idee van de onbegrensde tekst is in feite de postmoderne versie van de middel-eeuwse kathedraal, van de encyclopedie uit de verlichting en van Mallarmé's nooit geschreven *Livre*. Het zijn allemaal gedroomde monumenten voor de totaliserende visie, in dit geval in de vorm van de gedachte van universele intertekstualiteit: elke individuele tekst is gelinkt aan talloze andere en het geheel wordt gereflecteerd in elk van zijn kleine deeltjes.

De zevende droom, ten slotte, is misschien de meest hardnekkige. Het is de droom van de taal die de uitwassen van het denken weet uit te drukken. De lineaire structuur van de tekst op papier was organisch verbonden met het rationele denken van de moderne wereld. De vrijere, ongefixeerde structuur van de elektronische tekst bevrijdt ons van die beperking. In de woorden van George Landow en Paul Delaney: 'hypertext provides a better model for the mind's ability to re-order the elements of experience by changing the links of association or determination between them'.¹¹⁵ Elektronische tekstualiteit zou het begin kunnen zijn van een volledig niet-logocentrische uitdrukkingsmodus, zo wordt gedacht. Heel enthousiast is de Argentijnse dichter Ladislao Pablo Györi wanneer hij in zijn *Virtual poetry manifest* (1996) het begin van een nieuw tijdperk van poëtische creatie aankondigt. Het menselijk voorstellingsvermogen, voorziet hij, krijgt een onmetelijk en maagdelijk werkterrein, vrij van elke beperking.¹¹⁶

Voorlopers

De eerste experimenten met elektronische poëzie, van Gerrit Krol en Greta Monach, dateren uit de jaren zeventig, nog voordat er van internet sprake was. Het publiceren van hun 'machinale' gedichten had een polemische bedoeling: de traditionele voorkeur van lezers voor 'het persoonlijke' in de poëzie en de belangstelling voor 'de mens achter het gedicht' werden ermee op de hak genomen. Krol en Monach traden daarmee in de sporen van de veel grotere traditie van de procedurele poëzie (Dada, Oulipo, John Cage, in Nederland Sybren Polet). In de uitgebreide toelichting bij haar bundel *Compoëzie* (1973) schrijft Monach: 'De dichter gaat niet werkelijk uit van een "gedachte"; de "inhoud" van zijn vers is een voorwendsel. Daarachter verborgen blijft de werkelijke drijfveer (...): zijn obsessie door het woord. En waarom dan niet het voorwendsel van zich gooien en de essentie blootgeven?' Monach verwerpt de dichterlijke 'gedachte' en de 'inhoud' als bronnen van het gedicht, waarmee de rol van de dichter zodanig gereduceerd is dat zij kan worden overgenomen door een geïnstrueerde computer. Ook Gerrit Krol heeft in zijn vermaarde *APPI. Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer* (1971) met het idee van computerpoëzie gespeeld. Net als Monach, wier *Compoëzie* in de eerste plaats een vorm van conceptuele poëzie is, was het hem daarbij om een (poëticaal) idee te doen, en niet zozeer om de praktijk. Het idee is dat poëzie die gegenereerd is (of: had kunnen zijn) door een programma 'tegengesteld' is aan 'poëzie-schrijven-omdat-je-zoveel-beleefd-hebt', zoals Krol het uitdrukt. Krol en Monach waren er vroeg bij. De eerste buitenlandse voorbeelden van (quasi-)computerpoëzie zijn van wat latere datum, zoals bijvoorbeeld Robert Sigmund's *Energy Crisis Poems: Poetry by Program* uit 1974, Pedro Barbosa's *A Literatura Cibernética* uit 1977 of de bundel *The Policeman's Beard Is Half-Constructed: Computer Prose and Poetry*, in 1984 gegenereerd door Racter, een computerprogramma geschreven door W. Chamberlain en T. Etter.

('rewind'), waarna de band vervolgens in willekeurige volgorde ('random') opnieuw kan worden afgespeeld ('play'). Maar als je dat nou echt wilt, waarom zou je *De boom N* dan niet in elektronische vorm aanbieden, waarbij de knoppen daadwerkelijk aan te klikken zouden zijn?

Veel twintigste- en eenentwintigste-eeuwse auteurs delen met Polet en Verhelst een afkeer van afheid en de afgeslotenheid van de tekst. Zo worstelt Tonnus Oosterhoff in zijn poëzie met het probleem van de volmaaktheid en met de klassieke, vaste vormen van de (papieren) poëzie. In zijn eerste bundels experimenteerde hij met de typografie en publiceerde hij gedichten waarin hij eigenhandig met hanenpoten door de drukletters heen geschreven had. Spectaculair was in 2000 de publicatie van een 'bewegend gedicht' in het elektronische literaire tijdschrift *De gekooide roos*. Door de mogelijkheden van de computer uit te buiten, was Oosterhoff in dit gedicht niet meer aan de gefixeerde vorm gebonden. Het bewegende gedicht is namelijk geen (op papier) vaststaand gegeven, maar een dynamisch geheel van op het scherm verschijnende, veranderende en weer verdwijnende woorden. De

DE POËZIE ZOALS ZE IS

tekst wordt niet in één versie aangeboden, maar in een aantal versies of varianten tegelijk.

Op de cd-rom die Oosterhoff als bijlage bij zijn bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2002) uitbracht staan, net als op zijn website www.tonnusoosterhoff.nl, nog meer van deze bewegende gedichten. Hoe interessant ze als elektronische experimenten ook zijn, de techniek had veel radicalere versies mogelijk gemaakt. Zoals Oosterhoff zijn gedichten nu publiceert, zijn het feitelijk filmpjes. Wat vergeleken bij papieren gedichten wanordelijk en voorlopig lijkt, is feitelijk strak geregisseerd en gefixeerd: elke keer als je de beweging met de muisklik laat beginnen, schuiven op het scherm in hetzelfde tempo en in dezelfde volgorde dezelfde woorden of woordgroepen voorbij. Aan de bewegende beelden ligt dus een vast scenario ten grondslag. Oosterhoff schrok er kennelijk voor terug om de woordgroepen wérkelijk at random te variëren. Zijn webgedichten zouden daarmee feitelijk *generatoren* geworden zijn, een genre dat, toen nog op papier, al in de jaren zestig en zeventig werd aangekondigd, in Nederland door Gerrit Krol en Greta Monach.

De technologische ontwikkeling heeft inmiddels nog veel meer mogelijk gemaakt. In *Digital Poetics. The Making of E-Poetries* (2001) geeft Glazier, een mooi (maar deels virtueel, want op een nog niet bestaande praktijk gericht) overzicht van de mogelijkheden van poëzie in een elektronische omgeving. Hij spreekt bijvoorbeeld van interactieve poëzie en van poëzie die gebruikmaakt van *hypertext* – tekst vol knooppunten en verwijzingen die de lezer/gebruiker uit de tekst wegleiden. Het zijn vormen van poëzie die we in Nederland nog niet hebben, maar waarmee door webdichters als Robert Kendall, Julien d'Abrigeon en Jim Rosenberg al wel wordt geëxperimenteerd.

Vanuit het perspectief op hedendaagse poëzie dat Jos Joosten en ik hantieren in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* is het verleidelijk de experimenten met elektronische poëzie te beoordelen in termen van postmoderne poëtische tendensen: het afscheid van het humanistische subject, deconstructie, het verlangen om over de grenzen van medium en genre heen te kijken, het ontbreken van gefixeerde organisatiestructuren en van een centrum in een tekst, de nadruk op de inbreng van de lezer...

Het is vaker opgemerkt dat er op zijn minst een verband lijkt te bestaan tussen de nieuwe media, de postmoderne filosofie en de experimentele litera-

Dichtersreputaties

Over de onzekere bepaling van status

Wat hebben Shakespeare, Dante en Shelley met elkaar gemeen? Met deze vraag opende de letterkundige Lascelles Abercrombie in 1926 zijn studie *The Idea of Great Poetry*. Op het eenvoudige antwoord (het zijn alle drie Grote Dichters) liet Abercrombie een eveneens eenvoudige redenering volgen: grondige studie van de eigenaardigheden van mannen als Shakespeare, Dante en Shelley brengt ons op het spoor van een typologie van de Grote Dichter. Zo gezegd, zo gedaan: uit de lijvige studie laat zich gemakkelijk een rijtje criteria afleiden waaraan de Grote Dichter moet voldoen. Een greep uit de door Abercrombie genoemde kenmerken levert het volgende turflijstje op:¹⁷

- de Grote Dichter is in staat ‘intelligible personalities’ te creëren
- het werk van de Grote Dichter is ‘charged with an unusually personal delight’
- de Grote Dichter beschikt over ‘the power of using words so as to produce in us a sort of enchantment’.
- de combinatie van idealisme en helderziendheid strekt de Grote Dichter tot aanbeveling: het gedicht is ‘a version of the ideal world – the world of things known and felt in perfect and satisfying significance’
- de Grote Dichter is in staat coherentie te creëren: zijn gedicht is ‘a perfect system of its own interrelationships’

Het zijn natuurlijk geen geringe kwaliteiten, maar Abercrombie maakt de wereld van de poëzie wel overzichtelijk. Geen ‘unusually personal delight’? Dan ben je geen Groot Dichter!

Het heeft er alle schijn van dat de situatie sinds 1926 wat ingewikkelder geworden is. Wat moet de dichter tegenwoordig doen om een groot dichter te zijn? Moet hij de VSB-prijs winnen of hoge verkoopcijfers halen? Tel je mee als dichter wanneer je niet in Komrijs bloemlezing voorkomt? Werkt een optreden bij Barend en Van Dorp over

de dichter Simon Vinkenoog statusverhogend of juist niet? Is Gerrit Kouwenaar een belangrijker dichter dan Nel Benschop? Wanneer je gedichten alleen maar op internet zijn gepubliceerd, kun je jezelf dan ‘dichter’ noemen?

Vragen als deze kunnen alleen beantwoord worden vanuit een vast idee van wat een dichter is of zijn moet. Abercrombie had dat: hij definieerde er onbekommerd op los, want hij wist wat poëzie was. Hij sprak daarbij niet namens zichzelf, maar namens een niet gedefinieerd ‘wij’ (‘what we call great poetry’). De reden dat zijn onderneming nu wat koddig overkomt, is dat van een dergelijk ‘we’ geen sprake meer kan zijn. Bovendien is duidelijk geworden dat ideeën over wat poëzie is en zijn moet niet universeel en onveranderlijk zijn, maar juist cultuurbepaald en veranderlijk. Dichtersreputaties zijn aan schommelingen onderhevig: was A. Roland Holst decennia lang onbetwist een van de grootste Nederlandse dichters, op het moment lijkt hij een beetje uit beeld verdwenen, en over J.H. Leopold zou je ongeveer het omgekeerde kunnen beweren.

Wie nu iets zinnigs wil zeggen over dichtersreputaties kan niet om het begrip ‘canon’ heen. De canon (het Griekse *kanoon* betekent maatstaf) is de verzameling teksten die in een cultuur waardevol wordt geacht. Over de vorming van deze verzameling is de laatste decennia door geleerden en critici driftig gedebatteerd, en daarbij is steeds duidelijker geworden dat de samenstelling van de canon eigenlijk niets zegt over het ‘belang’ van dichters, maar des te meer over onze veranderlijke voorkeuren en ideeën over literatuur. Voor de ‘gewone lezer’, echter, lijkt ‘de canon’ een veel meer beladen begrip te zijn, een soort absolute maatstaf waaraan, ook al is hij door ‘anderen’ opgedongen, onrechtvaardig veel waarde wordt gehecht. Zo bezien is de canon de belichaming van een volstrekt ondemocratisch idee van wat literatuur zou moeten zijn en het is

dan ook niet verbazingwekkend dat daarover regelmatig onvrede naar boven komt.

Een voorbeeld van die onvrede kwam in juli 2003 aan het licht op *Rottend staal*.¹¹⁸ 'Regelmatig verschijnen er overzichten van dichters die in *de canon* zouden thuisbehoren', aldus de website in onconventioneel Nederlands: 'overzichten van dichters die ertoe doen of van dichters die tot de belangrijkste gelden'. Maar omdat zulke lijsten altijd 'subjectief worden opgesteld', wordt het tijd voor 'een objectieve meting'. En dus geeft de site een lijst van 'de bekendste dichters van het Nederlandse taalgebied, anno 2003'. Laten we nou eens een keer voorbijgaan aan allerlei ondoorzichtige hiërarchieën, zo moet de samensteller gedacht hebben, en op democratische wijze vaststellen welke levende Nederlandstalige dichters de meeste naamsbekendheid hebben. Het is een aardig idee, dat op eenvoudige en slimme wijze wordt uitgevoerd door te meten hoe vaak dichters op internet aan te treffen zijn. Met behulp van de zoekmachine Google is nagegaan hoeveel treffers de verschillende dichtersnamen opleveren. Natuurlijk kleven de meetwijze allerlei problemen aan. Wat te doen met dichters die ook prozaschrijver of zanger zijn, bijvoorbeeld (de samensteller van de lijst loste dit op door niet op bijvoorbeeld 'Hugo Claus' te zoeken, maar op 'Hugo Claus' + 'dichter'). Ook moesten de niet-dichtende naamgenoten eruit worden gevist (automobilbedrijf Wim Hofman, bijvoorbeeld, niet te verwarren met de dichter en beeldend kunstenaar met die naam). Wat niet opgelost is, is het probleem dat hoog in de top 20 de naam van Jaap Blonk staat, terwijl Blonk natuurlijk niet in de eerste plaats dichter is, maar stemkunstenaar (zo treedt hij op met vertolkingen van Kurt Schwitters' klankgedichten, over de hele wereld, en vaak ook, wat het aantal treffers verklaart). Ook staan dichters die zelf erg actief zijn op het web

genoteerd tussen collega's met aanmerkelijk meer renommée die, omdat ze geen website hebben of niet communiceren via discussiegroepen, voor hun naamsbekendheid op internet helemaal afhankelijk zijn van anderen die hun naam vermelden. Zo staat de samensteller van de lijst, Bart FM Droog, met 866 treffers maar net onder digibeet Willem van Toorn (908).

Maar dit alles neemt niet weg dat het resultaat van deze lijstenliefde leuk is. Met de lijst van in totaal ongeveer 350 actieve dichters in de hand is een instructief (en de intuïtie corrigerend) rijtje samen te stellen van dichterskoppels die volgens de lijst ongeveer evenveel naamsbekendheid hebben op internet: Tonnus Oosterhoff (715) en Paul Rigolle (703), H.H. ter Balkt (504) en Diana Ozon (544), Kees Ouwens (299) en Elvis Peeters (300), Jacques Hamelink (211) en Rozali Hirs (210)... Wat we hier zien, is dat er naast elkaar verschillende hiërarchieën bestaan en verschillende waardesystemen. Wanneer je bijvoorbeeld zou afgaan op de klassieke criteria van de literatuur ('wordt het werk van de betreffende dichter doorgegaan in de kwaliteitskranten en/of literaire tijdschriften besproken?' en 'wordt zijn/haar werk uitgegeven door een van de gereputeerde literaire uitgeverijen?'), dan zou de lijst er heel anders uitzien. Dichters als Frank Pollet (517 treffers), Cees van der Pluijm (467), Patrick Lateur (432) of Annette van den Bosch (357), die op deze lijst in de top 100 genoteerd staan, zouden dan zeker niet meer hoger eindigen dan collega's als K. Michel (155), Hans Tentije (124), Nachoem Wijnberg (116), Marc Kregting (111) en Jan Kuijper (71) – allemaal dichters die wel aan de genoemde criteria voldoen, maar die in de lijst van 'bekende dichters' geen van allen bij de bekendste 200 staan.

tuur. Zo heeft Friedrich Bloch erop gewezen dat de literaire theorie de technologie geestelijk voorbereid lijkt te hebben: hypermedia laten zich lezen als letterlijke toepassing van moderne filosofische inzichten. Digitaal gepresenteerde poëzie wekt inderdaad de indruk van een hypertextueel netwerk – een structuur die per definitie onaf blijft, want het lezen houdt niet op. En volgens Ronald Soetaert en Guy van Belle komt het hypertextjargon met zijn ‘nodes’, ‘links’ en ‘netwerken’ sterk overeen met de manier waarop Derrida, Barthes en Kristeva de cultuur getypeerd hebben. De namen van deze en andere postmoderne denkers duiken inderdaad zeer frequent op in studies over nieuwe media en literatuur. Een gedachte als die van Barthes, dat experimentele teksten een ruimte creëren waarin diverse teksten samenkomen en botsen, kan rechtstreeks op elektronische teksten van toepassing verklaard worden. Ook bij zulke teksten ervaren we onmiddellijk dat het perspectief vanwaaruit we lezen kan wisselen en dat we onmogelijk aanspraak kunnen maken op de autoriteit om het hele systeem te overzien.

Maar er kleven ook bezwaren aan de benadering van het fenomeen van elektronische poëzie als consequentie van een postmoderne poëtica. Zo is er verzet tegen de associatie van hypertext met de postmoderne denkers. In het Nederlandse taalgebied merkte bijvoorbeeld Luc Herman op dat alles wat door de theoretici van de nieuwe media over hypertext gezegd wordt ook gezegd had kunnen worden zónder beroep op Barthes en Derrida – de postmoderne filosofie is, met andere woorden, slechts een modieuze versiering – en in een Amerikaanse essaybundel over *The Future of the Book* merkt Carla Hesse op dat allerlei recente ‘visionaire’ uitspraken naar aanleiding van de opkomst van de nieuwe media ook al bij denkers als De Condorcet en Locke aan te treffen zijn. Een ander, hier belangrijker, bezwaar heeft te maken met de literatuursociologische dimensie van de elektronische literaire cultuur. Wanneer je internetpoëzie probeert te begrijpen in termen van ‘postmodernisme’, een klassiek-literatuurhistorisch periodeconcept uit de logisch-chronologische reeks van -ismen, loop je het gevaar dat je dit fundamenteel nieuwe literaire verschijnsel benadert vanuit de klassieke literatuurhistorische premissen waarmee het juist afrekent. Het feit dat een Nederlandse webpionier als Tonnus Oosterhoff met zijn bewegende gedichten past in een postmoderne traditie rechtvaardigt niet dat het fenomeen van poëzie op internet gereduceerd wordt tot onderdeel van de beproefde, maar inmiddels achterhaalde logica van de moderne literaire dynamiek. Hoe moet het fenomeen dan wél begrepen worden? Wat zullen de gevolgen zijn van de ingrijpende literaire en literatuursociologische ver-

Check it out!

Voor het echte experiment op het terrein van elektronische poëzie moeten we niet in Nederland zijn. Wie wil weten wat er elders gaande is, kan zich oriënteren op de volgende sites – een zeer kleine selectie van wat er voorhanden is. Internetadressen zijn notoir efemeer, maar Google kan uitkomst bieden wanneer URL's veranderd zijn.

The Electronic Poetry Center <http://wings.buffalo.edu/epc/>

De site van het epc aan de State University of New York at Buffalo. Discussies en essays over poëzie en nieuwe media. De afdeling 'E-poetry' linkt naar de sites van actieve dichters van elektronische poëzie.

Poems That Go <http://www.poemsthatgo.com>

Amerikaans tijdschrift voor elektronische poëzie.

Born Magazine <http://www.bornmagazine.org>

Amerikaans tijdschrift voor 'Art and Literature Collaboration'.

The Sciberazone <http://www.scriberazone.co.uk/multimedia.shtml>

Engels tijdschrift voor 'Visual poems'.

Wordcircuits <http://wordcircuits.com/>

Elektronisch tijdschrift met veel poëzie. De inhoud kan op dichter worden doorzocht.

Light & Dust Anthology of Poetry <http://www.thing.net/~grist/l&d/lighthom.htm>

Deze site, een onderdeel van het Grist On-Line Magazine (gsl), geeft toegang tot een bibliotheek van (vnl. Amerikaanse) online teksten, gesorteerd op auteur en (elektronisch) tijdschrift

RIF/T <http://wings.buffalo.edu/epc/rift/>

'An Electronic Space for Poetry, Prose, and Poetics' – webtijdschrift onder redactie van Glazier en Kennerth Sherwood.

Eastgate <http://www.eastgate.com/catalog/Poetry.html>

Eastgate is de belangrijkste hypertextuitgever in de Verenigde Staten. Zij brengen ook het programma Storyspace op de markt, waarmee hypertexts kunnen worden gemaakt. Voor voorbeelden zie de 'Readingroom'-sectie. *The Eastgate Quarterly Review of Hypertext* publiceert regelmatig elektronische poëzie.

CypherAnthology of <http://www.burningpress.org/va/vaintro.html>

Discontiguous Literature

Een 'in-process attempt to locate community(s) among various online writing projects'.

Ubu-web: Visual, Concrete, <http://www.ubu.com/>

and Sound Poetry

Poëzie, essays en bibliografieën. De afdeling 'Contemporary' bevat veel elektronische poëzie.

Dichtung Digital www.dichtung-digital.com

'Journal für digitale Ästhetik'. Theoretische verhandelingen over elektronische poëzie, interviews met webdichters en besprekingen van webpoëzie.

Moving Texts www.dichtung-digital.com/2003/issue/4/ikonen/index.htm

Een goed gedocumenteerd artikel (met voorbeeld-links) van Teemu Ikonen over 'moving text in avant-garde poetry'

Things Not Worth Keeping <http://www.thingsnotworthkeeping.com>

Engelse digitale tekstexperimenten (m.n. hypertext readymades)

TrAcE <http://trace.ntu.ac.uk>

Een 'online community' waarin over poëzie en (elektronische) technologie wordt gediscussieerd.

Jim Rosenberg <http://www.well.com/user/jer>

De Site van Jim Rosenberg. O.a. voorbeelden van de interactieve teksten (*Intergrams*) van deze auteur. Ook enkele van zijn theoretische essays over hypertext.

Kac Web <http://www.ekac.org/>

Een retrospectieve documentatie van Eduardo Kac's poëzie. Werk op de grens van beeldende kunst, video-art en poëzie ('Holopoetry').

Poëzie en nieuwe media

Robert Kendall's Electronic Literature Page

<http://ourworld.compuserve.com:80/homepages/rkendall/>

Essays over en voorbeelden van elektronische poëzie en hypertext fictie. Met name Kendall's 'kinetische poëzie' is erg interessant.

Zie ook de links-sectie op deze site.

Idas-poetics

<http://www.idaspoetics.com.au>

Australische site met o.m. gedichten in de vorm van games.

RMIT HyperText Project

<http://hypertext.rmit.edu.au>

Een verzameling van teksten over hypertext.

The Electronic Book Review

<http://www.electronicbookreview.com/v3/>

Het vijfde nummer van dit tijdschrift (1997) is een special over '(electro)poetics'. Af en toe neemt het tijdschrift ook literair werk op dat alleen in elektronische formats gelezen kan worden.

poes1s. Digitale Poesie

<http://www.poes1s.net/en/poes1s.html>

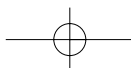
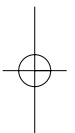
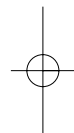
Links naar de sites van dichters en kunstenaars die hebben meegewerkt aan een tentoonstelling van digitale poëzie in 2004.

Tapin

<http://tapin.free.fr/>

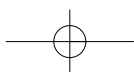
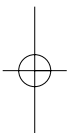
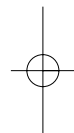
Franse site met 'e-cirtures'. Interessant is bijvoorbeeld het werk van Julien d'Abrigeon.

schuivingen die deze terreinuitbreiding van de literatuur met zich meebrengt? Ik heb eerlijk gezegd nog geen idee. Maar ik ben er wel erg benieuwd naar.



De poëzie zoals ze zijn zal

DEEL III



Hoofdstuk 10

Geen heimwee naar het centrum

Terugblik met vergezichten

In het hoofdstuk *De traditie van de breuk* constateerde ik dat het idee van voortgang een van de belangrijkste pijlers is van de literatuurgeschiedschrijving. De hoofdrolspelers in het sinds de negentiende eeuw vele malen vertelde en geactualiseerde verhaal van de Nederlandse poëzie waren steeds die dichters die hun werk nadrukkelijk presenteerden als afwijkend ten opzichte van de geldende conventies. Het was, zagen we, de romantische ‘ontdekking’ van de oorspronkelijkheid die hier achter zat. Tot in de achttiende eeuw golden imitatie en navolging als volmaakt integere doelen van de dichter, maar sinds de romantici hem opzadelden met de verplichting iets te doen dat nog nooit eerder was gedaan, gelden literaire ‘vernieuwers’ als de toonaangevende auteurs. Dichters danken hun plaats in de literatuurgeschiedenis aan de wijze waarop ze hun werk positioneren ten opzichte van dat van hun dichtende voorgangers. De canon wordt dus op gespecialiseerde, literaire (dat wil zeggen poëtische) gronden gevormd.

Hiermee hangt samen dat de poëzie (of: het poëtische systeem) gezien werd als iets met een geheel eigen dynamiek – een tweede constante in de geschiedschrijving van de poëzie en, bij uitbreiding, van de hele literatuur. De literatuur, zo heet het, kent eigen wetten en een stratificatie die op basis van diezelfde wetten tot stand komt. Die autonomie is door de dichters die in literatuurgeschiedenissen als toonaangevend worden gepresenteerd als dure verworvenheid verdedigd.

Hoewel de literaire werkelijkheid altijd al ingewikkelder was dan het literatuurhistorische model achteraf doet vermoeden, zagen de schrijvers van de grote literatuurhistorische overzichten tot nog toe geen aanleiding de bakens grondig te verzetten. Moderne poëziegeschiedenis is, tot op de dag van vandaag, de weergave van de logisch-chronologische opeenvolging van poëtische conventieveranderingen (‘bewegingen’, ‘stromingen’) binnen een nationale context. De opeenvolging van naar een centrale positie in het literaire veld strevende avant-gardes bepaalt de voortgang van het verhaal, waarin dan ook noties van oorspronkelijkheid, vernieuwing en (r)evolutie veelvuldig voorkomen.

In de voorafgaande hoofdstukken kwam naar voren dat de houdbaarheidsdatum van deze romantische opvatting van wat literatuur is en hoe ze

Literaire evolutie en literatuurgeschiedenis

‘Is het niet paradoxaal dat de historisch gerichte literatuurwetenschap totnogtoe geweigerd heeft de basisprincipes van de literaire evolutie opnieuw te formuleren?’, zo vroegen José Lambert en Hendrik van Gorp zich al in 1971 af in een artikel over ‘Valse dilemma’s in de literatuurwetenschap’. De roep om een grondige update van de literatuurhistorische premissen is dus allerminst nieuw. Wel is de urgentie ervan de afgelopen 35 jaar sterk toegenomen, niet vanuit de theorie, maar vanuit de literaire praktijk en de daarbij behorende leescultuur. Wel moet worden opgemerkt dat de veranderingen, die met name de laatste jaren zo manifest zijn, zich in de afgelopen decennia geleidelijk aan voltrokken hebben.

zich ontwikkelt verstreken is. Wie nu wil laten zien hoe het bekende verhaal van de poëziegeschiedenis verdergaat, zal niet ver komen. De oorzaak van de botsing van de literatuurhistorische basispremissen met de poëtische praktijk van vandaag is nu eens een keer niet dat een zoveelste literaire avant-garde de mensen die het weten kunnen van de noodzaak van een nieuwe poëtica overtuigd heeft. Het gaat in dit geval om een veel fundamentele breuk met het verleden, veroorzaakt door de omstandigheden waaronder dichters, gedichten en poëtische instituties in de tweede helft van de twintigste- en de eenentwintigste-eeuwse cultuur zijn gaan functioneren.

In de hedendaagse poëzie is op alle niveaus sprake van versplintering en nichevorming. In plaats van klassieke bewegingen en stromingen lijken allerlei *communities* te zijn ontstaan van mensen die zich in dezelfde, min of meer van de rest van de literaire wereld afgesloten publicitaire ruimte met poëzie bezighouden. Vaak is niet helemaal duidelijk of we met een besloten gezelschap van hobbyisten te maken hebben (te vergelijken met literaire genootschappen in de achttiende eeuw) of dat er geschreven of gedicht wordt vanuit de ambitie een publiek te bereiken en (literatuur)geschiedenis te schrijven. Vooral op de weblogs over poëzie, besproken in het hoofdstuk *Dichters op internet*, is deze onbepaalbaarheid van de literaire ambitie manifest. Enerzijds speelt de discussie zich af op het meest toegankelijke podium dat er is en zijn de op internet actieve dichters met Google snel en gemakkelijk te screenen, anderzijds spreekt men elkaar vaak met alleen voornamen aan (@Abe: nee, ik ben niet met Ytje getrouwd. Fons) en worden reflectanten op *postings* soms eenvoudigweg aangekondigd als ‘Ron said...’ of ‘Suzanne said...’. Beschouwen Fons, Ron en Suzanne hun bijdragen nu als openbaar (in de zin van: voor het publieke domein bedoeld, als een publicatie) of ken-

Migrantenliteratuur

Over vervagende grenzen en (literaire) migratie

De romantische uitvinding van de poëziegeschiedschrijving heeft ook een andere constante, die in het hoofdstuk over de Dichter des Vaderlands aan de orde kwam: poëziegeschiedenissen veronderstellen een verband tussen poëzie en nationale identiteit. Toen omstreeks 1800 het idee van 'de literatuur' nationale en historische (diachrone) invullingen kreeg – de 'klassieken' golden niet meer vanzelfsprekend als de universele norm –, werden de nationale tradities voor het eerst de moeite van het bestuderen waard gevonden. Ook in Nederland, waar in 1797 Mathijs Siegenbeek als hoogleraar 'Nederduitse welsprekendheid' de eerste (wat wij nu zouden noemen) neerlandistische leerstoel aanvaardde. Daarmee ontstond een nieuwe academische discipline, die zich zou richten op de verzameling teksten die beschouwd werd als de bibliotheek van het nationale bewustzijn. Nationale literaturen kwamen zelfs in een soort concurrentieslag terecht (waarbij opvalt dat Nederland en België er nogal eens een vriendschappelijke interland van maakten; een groot deel van de Nederlandse literatuurgeschiedenissen behandelt zowel de Nederlandse als de Vlaamse literatuur).

Ook de literatuurhistorische premisse van de nationale bepaaldheid van de poëzie staat onder druk. Het idee van de onverbreekelijke band tussen poëzie en nationaliteit – dat sinds de romantiek de literatuurgeschiedschrijving en ons denken over schrijvers bepaald heeft, óók met terugwerkende kracht¹⁹ – heeft zijn kracht verloren. In een wereld van naties die in grotere verbanden opgaan en van volkeren die elkaar kennen en kunnen ontmoeten, houdt 'onze' poëzie niet op bij de land- of taalgrenzen. Schrijvers die in twee talen schreven, zijn er altijd geweest (Jan de Hartog, Gerard Reve), net zoals schrijvers met ouders van twee verschillende nationaliteiten (Van Ostaijen, Harry Mulisch). En voor de door-

snee Nederlandse lezer is het gemakkelijker om een roman van Virginia Woolf in het origineel te lezen dan een gedicht van Hadewych, zoals Joep Leerssen opmerkte.¹²⁰ Naarmate 'Nederlandse' teksten ouder worden, is ook daarvoor ver- of hertaling nodig. De nationale begrenzing van het lezen of de literatuur is willekeurig geworden. De enorme bloei van de festivalcultuur in de poëzie van de laatste jaren heeft bovendien in niet geringe mate bijgedragen aan een internationalisering van de levende literatuur. Het bedrag dat jaarlijks door het Fonds voor de Letteren aan reisbeurzen verstrekt wordt, is de afgelopen periode spectaculair gestegen.

Ook de migranten en migrantenkinderen, die vanaf de jaren negentig deel zijn gaan uitmaken van het Nederlandse literaire systeem, compliceeren de constructie van een 'Nederlandse literatuur'. Auteurs als Hafid Bouazza, Abdelkader Benali, Mohammed Benzakour, Fouad Laroui, Kader Abdolah, Mustafa Stitou en Ramsey Nasr – die zich overigens bijna allemaal óók nadrukkelijk mengen in het maatschappelijke debat – compliceren de link tussen literatuur en nationaliteit. Dat doet ook de in Oeganda geboren romanschrijver Moses Isegawa, die op grond van zijn woonplaats (Beverwijk), uitgever (De Bezige Bij) en inbedding in het literaire systeem een Nederlands auteur is, maar die zijn romans in het Engels schrijft. De culturele identiteit waarvan de Nederlandse literatuurgeschiedenis een afspiegeling geacht werd te zijn, ligt niet meer verankerd in een bepaalde plek of gemeenschap. 'In deze tijden van globalisering', schrijft Ginette Verstraete, is 'iedere vorm van culturele lokatie en identificatie een product (...) van verplaatsing, vermenging, migratie en communicatie op afstand' – een constatering (of, zo men wil, een voorspelling) waar het denken over literatuurgeschiedschrijving niet omheen kan.¹²¹

nen zij aan de gevoerde discussies toch eerder de semi-openbare status toe van het gesprek in een café? En als ze op aanwezigheid in de publieke ruimte mikken, hoe zichtbaar of centraal zijn ze daarin dan? In een steeds bonter geschakeerd literair klimaat zijn veel van de nieuwe literaire communities in die zin insulair dat ze hun eigen mores hebben en, paradoxaal genoeg, weinig verbindingen met de literaire buitenwereld.

De verkaveling van de poëzie is zeker niet alleen op internet manifest. Het is een verschijnsel dat in de twintigste eeuw het hele literaire systeem ging kenmerken. Dichters en schrijvers zochten stelselmatig de confrontatie op met wat er buiten het traditionele disciplinaire domein aan vormen, gebruiken en middelen ter beschikking bleek te staan. De autonomie van het literaire veld kwam steeds meer in het nauw. Zo waren er de literaire tournees van Louis Couperus tussen 1915 en 1923; de Vijftigers en Zestigers die literaire competenties te gelde maakten in de reclame; de auteurs van *De Nieuwe Stijl* die hun werk op de opkomende televisiecultuur entten; de schrijvers die in de jaren zestig en zeventig in de *Playboy* en *Avenue* begonnen te publiceren... Al dit soort 'nevenactiviteiten' zijn vanuit het literaire establishment over het algemeen met argusogen bespied, vooral nu onderhand nagenoeg alle literaire auteurs zich ook extra-literair manifesteren. 'Jonge auteurs verschijnen steeds vaker met grote foto's in bladen als *Esquire* en *Playboy* dan in *Maatstaf* of *Tirade*', treurt bijvoorbeeld Aleid Truijens in *Elsevier* van 26 juni 1993.

De literatuurgeschiedschrijving heeft zulke doorbrekingen van de literaire autonomie lang weggemoffeld. Een boekje als *Met Couperus op tournee* verscheen pas in 1998, en op de achterflap staat te lezen dat voor dit aspect van Couperus' schrijverschap nooit aandacht was. Maar het wás er wel en inmiddels kan niemand het meer ontkennen: dichters publiceren (of laten zich interviewen) in de *Elle* en de *Rails*; romanciers werken mee aan de verfilming van hun boeken; bekende Nederlanders en journalisten maken boeken en heten 'schrijver'; cabaretiers en dichters staan samen voor volle zalen; dichters beklimmen podia door heel het land en werken er samen met video-kunstenaars en muzikanten...

Voor al dat laatste, de gewoner wordende samenwerking van dichters met verwante kunstenaars uit andere disciplines, draagt bij tot het besef dat het vervagen van de traditionele grenzen tussen vormen, genres en circuits ook winst oplevert; dat er op grote schaal allianties zijn ontstaan die in het relatief overzichtelijke poëtische landschap van weleer niet alledaags waren en die in de mainstream poëziebeschouwing weinig aandacht kregen (een inter-

De paradox van de afgesloten publicitaire ruimte

In het hoofdstuk *Poëzie op internet* haalde ik het voorbeeld aan van Bas Belleman die in een weblog-discussie erachter kwam dat hij het boek van Hans Goedkoop over het hoofd had gezien. Waar jonge auteurs zich op het literaire strijdtoneel aandienen, is ongeduld. Het zal dus ook van alle tijden zijn dat zo'n auteur wel eens iets voor hem relevant is over het hoofd gezien heeft. Toch is deze miscommunicatie in een aantal opzichten tekenend voor het huidige literaire klimaat dat niet één centrum heeft, maar verschillende compartimenten met een eigen dynamiek, die relatief onafhankelijk van elkaar functioneren. Relatief onafhankelijk, want natuurlijk leest en schrijft Belleman, die in 2003 als dichter debuteerde met *Nu nog volop ventilatoren*, ook gedrukte teksten – zijn discussiestuk verscheen ook op het papier van *Passionate*. Tevens manifesteert hij zich op dezelfde manier waarop ambitieuze moderne dichters dat nagenoeg altijd deden: met een pront essay over de aard en functie van poëzie. Maar omdat het nieuwe, snel aan omvang en populariteit winnend, medium dat hij daarvoor gebruikt functioneert in een publicitaire omgeving die niet vanzelfsprekend gerelateerd is aan de omgeving van een (volgens de oude normen) vooraanstaand literair criticus, verschaft Belleman voor zichzelf ruimte buiten het domein van wat altijd 'de officiële literatuur' werd genoemd (of: het 'autonome' literaire systeem; het gebied van de 'zuivere', niet-commerciële productie van literatuur). En voor hem geldt vanuit dat 'nieuwe' domein precies wat de actoren in het oude altijd kenmerkte: het is pas in tweede instantie relevant wat er elders allemaal gebeurt.

disciplinaire benadering van Paul van Ostaijens *Bezette stad*, een samenwerkingsproject van de dichter met beeldend kunstenaar Oscar Jespers, is tot op de dag van vandaag niet voorgesteld).

De uitbreiding van het aantal literaire subvelden en de vermenging ervan in de twintigste eeuw, ook over de grenzen van de literatuur heen, zorgt ervoor dat dichters (en hun lezers) geen gedeeld referentiekader meer hebben, zoals dat van de autonome ontwikkeling van de Nederlandse literatuur. Jongere dichters willen zich niet meer in de exclusieve literaire genealogie van hun voorgangers plaatsen (zij lijken vaak meer geïnteresseerd in wat ze van kunstenaars uit andere disciplines kunnen leren) en misschien kunnen zij het ook niet meer (zij hebben op school nauwelijks literatuuronderwijs gehad en ook buiten school was het aanbod van culturele impulsen zo divers dat hun geletterdheid nog maar zeer ten dele strikt literair is). Hetzelfde geldt voor jongere lezers. Zij willen als consumenten van een interdisciplinaire cultuur de literatuur niet meer tot de klassieke vormen beperkt zien en zij kunnen de vernuftige literaire verwijzingen, die de moderne literaire cultuur zo kenmerken, niet meer herkennen. Ook in dit opzicht verkaveling, dus: er worden verschillende referentiekaders gevormd die nevenschikkelijk zijn.

De voorlopige conclusie kan dus luiden dat de hedendaagse poëtische cultuur, die zich voordoet als een amalgaam van systemen met evoluerende in-

Poëzie en onderwijs

In de moderne periode is een literaire infrastructuur ontstaan die ervoor zorgde dat de dingen die er volgens 'de machtige mannen van de literatuur' toe deden ook in brede lagen van de bevolking terecht kwamen. Het onderwijs zat nadrukkelijk in het complot. Iemand die de middelbare school bezocht, óók als dat de mulo of de mms was, kreeg een boekenlijst te verstouwen en lessen in de geschiedenis van de Nederlandse literatuur. Dat maakte misschien geen enthousiaste lezers van de scholieren (ook toen behoorden de regelmatige lezers van literaire werken tot een kleine minderheid), boeken vertegenwoordigden in deze cultuur van verplicht lezen wel een voorname en gezaghebbende wereld. Deze infrastructuur, waarin literatuur er vanzelfsprekend (want als 'natuurlijk' opgelegd) toe deed, is sinds de jaren zestig goeddeels afgebroken. Met name in het onderwijs. De stand van zaken is sinds de invoering van de tweede fase in het voortgezet onderwijs in 1998 zo dat vwo-leerlingen voor Nederlands 12 werken 'met een erkende literaire kwaliteit' dienen te lezen, waarvan minstens drie werken van voor 1880. Deze voor alle scholen geldende, minimale, richtlijnen staan in principe toe dat aan een leerling het vwo-diploma wordt verstrekt zonder dat deze één gedicht gelezen heeft. Het hangt van de leraar af of en in hoeverre hij zijn leerlingen met poëzie in aanraking brengt, en daarbij kan hij nauwelijks op ondersteuning rekenen. In ministeriële beleidsstukken, onderwijsraadadviezen en cultuureducatiebrochures over literatuuronderwijs komt het woord 'poëzie' nooit voor. Althans niet in relatie tot het schoolvak Nederlands. Een enkele keer reppen de ontwerpers van en plannersmakers voor het vak CKV van 'dichten'. Maar dan gaat het niet over lezen.

en externe relaties, de moderne constructie van 'de poëziegeschiedenis' tot een historische constructie heeft gemaakt, net zoals het eraan ten grondslag liggende moderne idee van wat (een nationale) poëzie is, doet en aanricht. Actualisering van het bestaande geschiedverhaal op basis van wat we inmiddels weten over de recente poëzie is daarom een heilloze onderneming. Doordat dichters zich in meerderheid niet meer positioneren ten opzichte van een strikt literaire traditie kan de poëzie van nu niet meer adequaat worden voorgesteld als een naar zichzelf verwijzend systeem. Het principe van de paradigmawisseling – de opeenvolging van dominante poëtica's of poëtische discoursen – kan niet meer als leidraad gebruikt worden nu dichters minder dan in de afgelopen twee eeuwen de behoefte schijnen te voelen om in 'het centrum' (van de poëzie, het debat, de belangstelling) te staan. Is er nog wel zoiets als 'het centrum'? Kunnen we ons de wereld van de poëzie nog wel voorstellen als een aantal concentrische cirkels; de 'officiële literatuur' in de binnenste cirkel en daaromheen de tweede, derde en misschien wel vierde cirkel van steeds minder 'centrale', steeds minder 'echte' of 'serieuze' dichters?

Het lijkt erop dat dichters hun dichterlijke carrière minder dan voorheen beschouwen als een opmars naar de binnenste cirkel. Dit heeft ongetwijfeld

Zelfkritiek

Mijn opmerkingen over de geringe urgentie van een actualisering van het lineaire geschiedverhaal van de poëzie klinkt enigszins polemisch in het licht van de nieuwe literatuurgeschiedenis waarvan onlangs de eerste twee delen zijn verschenen. Ik haast mij daarom er de volgende zelfkritische overweging aan toe te voegen. Drie jaar geleden publiceerden Jos Joosten en ik de studie *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. De verwijzing naar het periodeconcept 'postmodernisme' in de titel ver-raadt dat wij een bijdrage wilden leveren aan de literatuurgeschiedschrijving. In de inleiding verantwoordden we die bijdrage door de in het boek gepresenteerde dichters te karakteriseren als 'de avant-garde van vandaag'. Achteraf constateerden we dat we ons daarbij hebben laten meeslepen door de typische romantiek van de moderne literatuurgeschiedschrijving, vooral ook omdat we nalieten de vraag naar het functioneren en de impact van de hedendaagse avant-garde in historisch perspectief aan de orde te stellen. De avant-garde die wij bespraken, presenteert zich als een volgende stap in een logische-chronologische ontwikkeling, maar ze ontleent daaraan niet meer automatisch een geprivilegieerde positie in 'het verhaal van de Nederlandse literatuur'. Hadden we zulke overwegingen wél in ons betoog betrokken, dan hadden we een van onze hoofdpunten beter in de verf kunnen zetten, namelijk dat het postmodernisme een poging tot afrekening met het moderne paradigma is die er uiteindelijk níet toe leidt dat de postmodernen zich aan dat paradigma onttrokken – een paradox die alle '-ismen' en stromingen sinds de romantiek aankleeft. De wortels van het postmodernisme zoals Joosten en ik het conceptualiseerden, liggen (voor wat betreft de Nederlandse situatie) in de jaren zeventig bij de bloei van vooral Frans, maar ook Amerikaans georiënteerde literatuurtheorie. Academici en studenten stortten zich op een ongehoord *highbrow*, links, kritisch en intellectueel discours. Zo gezien is het postmodernisme een zeer extreme (en de laatste) uiting van de literaire cultuur die geheel door een elite van *professionals* bepaald wordt.

te maken met de vermindering van de uitstraling van de 'officiële poëzie' die vroeger probleemloos als de 'centrale' gezien werd. Want die vermindering is een feit. Niet omdat, zoals vaak wordt beweerd, er veel minder aandacht zou zijn voor literatuur en haar schrijvers in de kranten (dat is een populair misverstand), maar omdat er met de enorme toename van de aandacht voor allerlei vormen van cultuur in allerlei media steeds meer niches ontstaan, die almaar minder 'zichtbaar' zijn in het uitdijende openbare domein zonder centrum.

Consequentie van een centrum-loos literair klimaat is dat er, ook met terugwerkende kracht, geen duidelijk omliggende 'canon' meer is. Met het doordringen van het besef van de historische en geografische relativiteit van smaak, in de romantiek, werd twee eeuwen geleden de classicistische doctrine al opgegeven van een universele, eeuwige canon van klassieke teksten waarvan de waarde buiten discussie staat. Daarvoor in de plaats ontstond een 'canon' in de betekenis die we nu nog steeds aan dat begrip toekennen: een afspie-

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

geling in schrijversnamen of boektitels van de literaire voorkeuren van een bepaald moment, op een bepaalde plaats, binnen bepaalde kring. Een positie in die veranderlijke canon kon bevochten worden. En dat gebeurde niet door net zo voortreffelijk te zijn als de canonieke voorgangers, maar door er naar te streven ánders voortreffelijk, oorspronkelijk, te zijn.

Autonome avant-gardes, niet ‘gecorrumpéerd’ door buitenliteraire belangen, bevochten sindsdien het (publicitaire) centrum van de literatuur. Zij werden, als ze dat gevecht wonnen, weliswaar snel weer ingehaald door opvolgers, maar voor hun status en reputatie had die ‘nederlaag’ op de lange duur geen negatieve gevolgen, omdat de tekenen van hun kortstondige heerschappij – zoals een naam die ze van hun voorgangers onderscheidt (de postmodernisten, de *nieuwe* gidsers...) of die ze historisch situeert (Tachtigers, Vijftigers, Zestigers...) – ze toegang gaf tot het consacrerende domein van de literatuurgeschiedschrijving.

Maar zo werkt het niet meer. Wanneer in 1999 met de bloemlezing *De sprong naar de sterren* ‘de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw’ wordt gelanceerd, blijkt dat wie onder de huidige omstandigheden anticipeert op de ooit vanzelfsprekende belangstelling van critici en literatuurshistorici voor nieuwe generaties, van een koude kermis thuiskomt. De bloemlezing en het gesteggel eromheen hadden misschien wel meer media-exposure dan de hele revolutie van Vijftig bij elkaar (interviews, foto’s, televisie), maar de culturele status die het opleverde blijkt toch niet zo geweldig groot meer te zijn. Weinigen zullen nog kunnen reproduceren waar het bloemlezer Ruben van Gogh precies om te doen was. Dat zal ongetwijfeld óók een kwestie van talent zijn (Van Gogh is geen Kouwenaar: geen schande), maar het is fundamenteeler dan dat. In een wereld waarin het debat over cultuur en wereld in veel meer gremia wordt gevoerd dan in de jaren vijftig, kan wie het literaire podium beklimt niet meer claimen dat het échte debat uitgerekend dáár gevoerd dient te worden. Het podium van de literatuur is niet meer toonaangevend en het ‘soortelijk gewicht’ van wat er vertoond wordt, om met Susanne Janssen te spreken, is in onze open samenleving aanmerkelijk lager dan enkele decennia geleden.

Dat laatste blijkt ook uit de geleidelijke verdwijning van de traditionele hiërarchie binnen de literatuur. Het wordt in de huidige hectische uitgeverswereld almaar onduidelijker wat nu eigenlijk de ‘belangrijke’ uitgevers zijn. Onder de vele serieuze critici die voor Nederlandse kranten schrijven is er geen meer die duidelijk méér gezag heeft dan zijn of haar collega’s, onder andere doordat het er zo veel zijn en door de enorme verbreding van het aan-

Leesplezier?

Over de canon en het lezen

Er is de laatste tijd veel te doen geweest over het literair erfgoed. De teneur van de discussie is niet dat er niet meer gelezen wordt (er verschijnt meer dan ooit tevoren en meer mensen dan ooit ervaren lezen als 'iets aangenaams'),¹²² maar dat de klassieke canon geen rol meer speelt.

Deze gedachte blijkt beangstigend te zijn. Zo zijn discussiebijeenkomsten over leescultuur en aanverwante onderwerpen stevast drukbezocht. Ik ben bang dat dat te maken heeft met het masochistisch genoegen dat veel geletterden erin scheppen te filosoferen over 'ontlezing'. Voor de meeste deelnemers aan dit soort discussies zijn we in de afgelopen decennia te ver doorgeschoten in het verdacht maken van 'de canon' als instrument van machtsuitoefening. Ook in het onderwijs, is de klassieke canon ten onrechte naar de achtergrond verdwenen: de 'culturele benadering' van de literatuur is in de lessen Nederlands vervangen door een 'affectieve benadering'; de vraag is niet meer 'wat moeten de leerlingen lezen om de kennis en de competenties te ontwikkelen die voor minimaal cultureel functioneren noodzakelijk zijn?', maar de vraag is 'wat willen jullie zélf lezen (en wat vind je ervan)?', in de hoop dat leesplezier scholieren later tot lezen-de volwassenen maakt.¹²³

Het zijn nog steeds vooral geschreven bronnen die ons toegang verschaffen tot het denken en beleven van gisteren. De literatuur neemt tussen die bronnen een bijzondere positie in, onder andere omdat ze verslag uitbrengt van onderzoek naar wat wezenlijk is, en wel op een manier die – zeker in de moderne tijd – alle zekerheden ter discussie stelt. Het is echter niet meer vanzelfsprekend dat dit soort in principe dwarse, onderzoekende literatuur op scholen gelezen wordt. In de tweede helft van de twintigste eeuw heeft zich de massificatie van de literatuur voltrokken. Die massificatie heeft onder meer tot gevolg gehad

dat het deel van de literatuur dat voor de niet-beroepslezer zichtbaar is zich inmiddels afspeelt in het domein van het amusement.

Jonge lezers gaan er vanuit hun eenentwintigste-eeuwse perspectief met enig recht niet automatisch meer van uit dat literatuur een vitale en kritische functie vervult in de cultuur. Dit moet zulke lezers dus worden bijgebracht. Daarbij is het een heilloze weg ervan uit te gaan dat zij zelf zouden kunnen of willen bepalen wat ze aan oudere teksten lezen en wat niet, zoals we van onderwijsdeskundigen steeds weer vernemen: het doet er niet toe wát ze lezen, als ze maar lezen. Als dat inderdaad de lijn is die de leesbevordering volgen wil, dan wordt daarmee uit naam van de verdediging van een verdwijnende leescultuur in de praktijk onbedoeld volledige steun gegeven aan de cultuur die daarvoor in de plaats kwam: de cultuurindustrie en de gedemobiliseerde literatuur¹²⁴ die daarin de meeste (media)aandacht genereert.

Het probleem met 'leesplezier' is dat de slogan politiek gebruikt wordt bij het terugdringen van het aandeel van de literatuur in het onderwijs. Wie is er tegen leesplezier? Wie kan er iets inbrengen tegen de premisse dat jongeren de vrije keuze moeten hebben in wat ze lezen en wat niet? 'Leesplezier' is een mooi ding, anders dan slecht onderwijs, waarin niet meer gestreefd wordt de leerlingen een gemeenschappelijk artistiek/literair referentiekader aan te bieden. Probleem is nu dat zulk onderwijs er gekomen is terwijl beleidsmakers het mooie woord 'leesplezier' voor in de mond hadden liggen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat leesplezier voor velen in de afgelopen jaren een negatieve connotatie heeft gekregen: er is krachtig verzet gerezen tegen het afbraakbeleid dat onder de wapperende vlag van het leesplezier gevoerd wordt.

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

tal media dat aandacht besteedt aan boeken (ook glossy's, radio en tv, internet). En literaire prijzen? Ook daar zijn er veel meer van dan ooit tevoren (voor debutanten; auteurs van tweede boeken; Gelderse, Utrechtse, Limburgse schrijvers; scholieren; vrouwelijke auteurs; voordragende auteurs; publieksprijzen et cetera). Natuurlijk onderscheiden deze prijzen zich nog wel van elkaar, en zijn de P.C. Hooftprijs of de Prijs der Nederlandse Letteren voor de status van een auteur bij critici, uitgevers en andere beroepslezers veel belangrijker dan, bijvoorbeeld, de commerciële prijzen. Maar de AKO-prijs en de Libris-prijs worden *prime time* op tv uitgereikt, wat in de algemene beeldvorming betekent dat dát dus de belangrijkste prijzen zijn. Ook hier lopen verschillende hiërarchieën door elkaar en de vanzelfsprekendheid waarmee een bepaalde kring (van beroepslezers) aan anderen gezaghebbend voorschreef wat ertoe doet en wat niet is verdwenen.

Het onderwerp 'canon' wordt met grote omzichtigheid benaderd. Uit publicaties over de geschiedenis van de literatuur blijkt dat er inmiddels grote huiver bestaat, niet voor de canon op zichzelf – het bestaan van een canon impliceert immers dat er teksten zijn die in het culturele debat blijven functioneren, en wie zou daar tegen zijn? – maar wel voor de autoritaire manier waarop in de literatuurgeschiedschrijving canonisering plaatsvond. Recente literatuurhistorische studies zijn mede daarom geen geschiedenissen in de klassieke zin van het woord, maar eerder *tegen*geschiedenissen. Zo worden vaak de context of de randen van de canon belicht, zoals in *Literatuur en moderniteit in Nederland* van Frans Ruiter en Wilbert Smulders. Zulke projecten dragen ertoe bij dat er steeds meer zicht ontstaat op het proces van canonvorming (waar de literatuurhistorici in kwestie dus expliciet buiten willen blijven). Strijdbaarder zijn die literatuurhistorische publicaties waarin de canon zagezegd onder vuur komt te liggen. Letterkundigen als Maaike Meijer, Erika van Boven en M.A. Schenkeveld-Van der Dussen lezen als het ware tegen het idee van literaire voortgang (van generatie naar generatie, van avant-garde naar avant-garde) en tegen het vadermoord-stramen in. Wat is er allemaal aan het zicht onttrokken doordat dit (heroïsche, masculiene) perspectief werd gehanteerd?

Geen duidelijke canon, geen overheersend poëtisch discours, geen dominante stromingen. Onduidelijkheid over wat de belangrijke uitgevers en tijdschriften zijn. Weinig verkopende dichters die prijzen winnen, publiekslievelingen die vergeefs aankloppen bij het Fonds voor de Letteren. Door elkaar lopende hiërarchieën. Concurrentie van oneindig veel andere

Gezag?

Tegengeschiedenissen als die van Meijer, Van Boven en Ruiter & Smulders willen, als ze consequent zijn, principieel niet het canoniserend 'gezag' hebben dat de klassieke (romantische) literatuurgeschiedenis had. Van de nieuwe, zevendelige literatuurgeschiedenis, die op het moment aan het verschijnen is, moeten we dat nog maar afwachten. Van Oostrom schuwt in zijn deel, *Stemmen op schrift*, de oordelende toon van de autoriteit niet, terwijl Brems in *Altijd weer vogels die nesten beginnen* aanmerkelijk voorzichtiger is: hij streeft ernaar als literatuurgeschiedschrijver op de achtergrond te blijven. Toen het project in 1997 onder auspiciën van de Taalunie werd opgestart, had het er soms de schijn van dat het een ultieme poging behelsde het verloren gezag van de literatuurgeschiedschrijving terug te winnen: iedereen die ertoe deed in de neerlandistiek werd erbij gehaald en in de discussie die over het project gevoerd werd (bijvoorbeeld in de bundel *Veelstemmig akkoord*), werd voortdurend gesproken over 'een waardige opvolger van Knuvelder', 'een actueel standaardwerk', van 'die ene, grote literatuurgeschiedenis die onze letterkunde verantwoord, gestructureerd en aantrekkelijk beschrijft' en ook van 'auctoritas' en 'gezag'.

cultuuruitingen van hoog tot laag via allerlei media. En dan ook nog eens honderden collega-dichters met zeer uiteenlopende literaire en publicitaire profielen, zo divers dat niemand meer met gezag kan aanwijzen bij wie het nu eigenlijk allemaal gebeurt (en bij wie niet). In het uitgedijde en verkavelde literaire landschap van vandaag zien dichters zich nadrukkelijker dan voorheen geconfronteerd met fundamentele vragen. Wat is mijn positie in het veld? Waar sta ik? Hoor ik er eigenlijk wel bij? Waarbij? Wie zijn überhaupt de 'belangrijke' dichters op het moment? Ken ik ze? Lees ik hun werk? Kennen ze het mijne?

Eind 2005 werd er op Amerikaanse poëzie-weblogs een interessante discussie gevoerd over de 'Sociology of Poetry' naar aanleiding van een artikel met die titel van Seth Abramson – een discussie zoals we ze in de Nederlandstalige poëtische 'blogosphere' vooralsnog niet voeren, met serieuze, erudiete en wellevende *postings* van vier-, vijfduizend zorgvuldig geformuleerde woorden. Abramson is advocaat en (nog ongepubliceerd) dichter. 'I like to consider myself at least a nominal poet', schrijft hij, 'someone who will be productively involved in the national poetry community, in some fashion or another, for decades to come'. Het lijkt een duidelijk vooruitzicht, maar dat is schijn. Het bestaan van de nominale dichter is verre van overzichtelijk, meent Abramson, want 'the social, intellectual, emotional, and institutional systems within which poetry is created, disseminated, and digested are typified by one feature and one feature only: *chaos*'.

Wat Abramson vooral dwarszit, is gebrek aan duidelijkheid op het terrein

Professionele onzekerheid

De professionele onzekerheid van hedendaagse dichters is niet nieuw. In mijn *Circus Dubio & Schroom* heb ik een hoofdstuk gewijd aan de strategieën waarmee modernistische dichters als Nijhoff en Van Ostaïen het hoofd probeerden te bieden aan de ook toen al bestaande druk op het dichterlijk echelon. Televisie en internet waren er nog niet, de massacultuur ontwikkelde zich nog los van de klasieke artistieke genres, en toch begrepen dichters destijds dat de beginnende democratisering van de cultuur gevolgen had voor de maatschappelijke en artistieke positie van de dichter. Ook toen al ontwikkelden dichters gaandeweg vanzelf een sociologische belangstelling en belezenheid.

van reputatie, status en sociale positie. Het ligt gezien zijn (maatschappelijke) beroepspraktijk als jurist voor de hand dat Abramson op dit punt een vergelijking maakt met het systeem van de rechtspraak. Daarin bestaat een duidelijke en onomstotelijke hiërarchie. De rechter van het 'U.S. Supreme Court' staat bovenaan en daaronder volgen de 'Circuit Court of Appeals judge', de 'Federal District Court judge', de 'State Supreme Court judge' et cetera, tot en met de 'juvenile defendant' die helemaal onderaan bungelt. Hoe anders is het in de wereld van de poëzie. Wie dichter is, schrijft Abramson, levert zich over aan 'the chaos of lawlessness'. Hij stort zich in een systeem zonder regels: 'no guidelines, no foundational principles, no standards, no consensus, no monoliths, no holistic sense of what it means to be a poet or to be a member of a community of poets or to be an entrant into the methodless morass that is the publishing of poetry'...

Abramson bekent dat deze hiërarchieloosheid hem erg onzeker maakt en hij veronderstelt dat de meeste van de lezers van zijn vooral op dichtende collega's gerichte weblog dat herkennen: 'Will you publish? Will you find employment in the field? Will you meet the right people? Can you survive if you publish sparingly, don't work in the field, and don't want to be so false as to try desperately to meet "the right people"? You don't know, and let's say it – just for once – it terrifies you'.

Tussen de regels van zijn betoog lijkt het erop dat Abramson enigszins heimwee heeft naar een poëziewereld met een duidelijk (machts)centrum. Dit blijkt bijvoorbeeld wanneer hij, in weerwil van wat hij beweert over de hiërarchieloosheid van de huidige poëzie, aan de (Language-)dichter Ron Silliman en zijn weblog (<http://ronsilliman.blogspot.com/>) een dominante positie toekent in het internetdebat over poëzie. 'The denizens of the poet-blogger community frequent that blog as though it were a central hive for all things literary or theoretical or literary and theoretical'. Een hele reeks vragen formu-

leert Abramson hierbij, en het komt erop neer dat hij zich afvraagt waaraan Silliman zijn positie eigenlijk te danken heeft. Het is een erg interessante lijst van moeilijk of niet beantwoorbare vragen die een kijkje geeft in de professionele onzekerheid van de hedendaagse dichter:

Who is Ron Silliman? What place does Ron Silliman hold in the pantheon of modern writers, does anyone know? Does anyone agree? Why is Silliman the first, and not the second or the last, to bring us news of fresh voices on the national poetry scene? What other outlets bring us such tidings? Why do we choose Silliman over these other outlets? Are any of these newly-minted up-and-comers *good*? Is being “good” the same as being “relevant”? Would we ever hear of these poets if Silliman didn’t discuss them? Are we better off reading these newer talents, or more deeply committing ourselves to reading and understanding existing talents? What’s Silliman’s bias? What’s our bias? Do these new poets know Silliman’s discussing them? Do they care? Did they ask for it? Will they last? Do they care if they last? Does Silliman care about us as much as we do about him? Will we ever meet Silliman? Would we have anything to say to him if we did? Who else reads Silliman? Anyone? How many? And which ones? And are they better for it? If I find myself left cold by the poetry Silliman favors, does that say something about me, about Silliman, about both of us, or about neither of us? If I’m satisfied to continue reading the poets I already read and not those pushed by the critic-of-the-day, does that make me a bad person? Or just a bad poet? How about if I’ve never heard of the poets Silliman discusses before he discusses them? Should I have known better? What does this say about my relative enthusiasm for poetry, as compared to Ron’s? Can you hate poetry and be a good poet? Can you not *understand* some types of poetry and be a good poet? Can you love poetry and be a bad poet? Is being good a matter of work or a matter of talent? How much of each? Is Silliman a good poet? Who thinks so? Who doesn’t? Does he teach? Could he teach? Anywhere, or just certain places? Is he improving over time? Or getting worse? Does he need an editor? A publisher? A ghost-writer? A collaborator? An interlocutor? A fan club? A School? A different School? Will we read Silliman in ten years?

Nadat Silliman op zijn weblog heeft geantwoord door zijn centrale positie vanzelfsprekend te relativiseren (er is zoveel meer, anderen worden meer

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

gelezen, ik ben geen academicus...), stelt Josh Corey op <http://joshcorey.blogspot.com> zowel Abramson als ('to a lesser extend') Silliman de vraag 'why this almost metaphysical anxiety about a center, base, or foundation for the practice of poetry?' En: 'the center is imaginary, make no mistake about that. What often gets mistaken for the center is simply the power of institutions, which always have a substantive material base to accompany and bolster their cultural capital. Insofar as they have actual capital to spend they have actual power'. Of deze laatste bewering hout snijdt, is de vraag, maar de vraag naar het waarom van de heimwee naar het centrum is een terechte.

Het zijn spannende tijden in de poëzie, die zich begeeft tussen een veelheid van discourses. Globalisering (we horen en spreken een veelheid van talen), digitalisering (verschillende media komen op één drager samen en worden aan elkaar gerelateerd) en mediatisering (de realiteit is veranderd in een aantal lifestyles, subculturen, multimodaliteiten...) zorgen ervoor dat er niet meer één cultuur (of één poëzie) is die het exclusieve domein is voor wat waardevol, betekenisvol en zinvol zou kunnen zijn.

Dit alles heeft ook consequenties voor de (radicaal veranderde) leescultuur, waarvan Ronald Soetaert een mooi beeld schetst in zijn *De cultuur van het lezen*, een op verzoek van de Taalunie vervaardigd essay over het lezen in een tijd van confrontaties – tussen boek en media, tussen woord en beeld, tussen hoge en lage cultuur, tussen 'onze' cultuur en jeugdculturen, tussen schriftcultuur en digitale cultuur.

De dichters lijken nog niet helemaal te weten hoe met al deze onzekerheden om te gaan. De enorme lijst vragen van Seth Abramson spreekt in dit verband boekdelen. Ook voor veel van zijn collega's is het moeilijk niet afen toe terug te verlangen naar de poëzie zoals ze was. Het romantische idee van poëzie is een hardnekkig cultuurideaal. De knusheid van 'het centrum' mag verraderlijk zijn, zij is óók verleidelijk. De illusie dat er een segment van de poëzie is dat er wérkelijk meer toe doet dan de andere biedt immers antwoorden op veel van de vragen die de professioneel onzekere dichter zich stelt, zeker als de dichter in kwestie 'erbij hoort'.

Ook de literatuurwetenschap weet nog niet goed wat ze met het einde van het moderne paradigma aanmoet. We doen ons best onze literatuurbeschouwing aan te passen. We produceren geen autoritaire statements meer ('dit is grootse poëzie'; 'als kunstwerk staat deze tekst op een hoog niveau'...), maar we bestuderen de mechanismen van reputatievorming en

De lokroep uit het centrum

Over literaire assimilatie

De observatie dat er in het huidige poëzieklimaat geen centrum meer bestaat en dat dichters niet meer naar een centrale positie streven, moet van een voetnoot worden voorzien. Lang niet alle dichters denken er zo over en het is niet moeilijk voorbeelden te vinden van literair gedrag waaruit juist het omgekeerde blijkt: er zijn wel degelijk nog dichters wier handelen erop gericht is met het ene en niet met het andere (kennelijk als minder centraal of belangrijk beschouwde) circuit geassocieerd te worden.

Opmerkelijk is in dit verband een stukje dat Erik Jan Harmens in 2005 in *Awater* publiceerde, getiteld 'De ware volkspoëzie'.¹²⁵ Harmens is een van de gezichtsbepalende dichters in het nieuwe, subculturele podiumcircuit van de laatste jaren. 'Iemand die een substantieel aandeel heeft gehad in de opkomst van poetry slam in Nederland, ben ik', schrijft hij zelf in *Awater*. Succesvol was hij inderdaad. Zowon hij een in 2002 door De Wintertuin georganiseerde nationale poetry slam tussen en was hij dus de eerste Nederlands slamkampioen. In het slamcircuit was hij een grootheid, de man die voorop liep in de hippe re-oralisering van de poëzie, een hoofdrolspeler in de reanimatie van die op een dood spoor geraakte, nauwelijks door jonge lezers bekeken poëzie.¹²⁶

Maar dan, in februari 2005, verandert er iets. Harmens dringt ook door in de hogere regionen van de gepubliceerde poëzie. Moest hij het na zijn debuutbundel *In menigten* nog doen met modale aandacht voor een debutant (waarbij bovendien steeds werd vermeld dat Harmens vooral performer was), daar kan de dichter op www.erikjanharmens.nl na de publicatie van zijn tweede bundel *Underperformer* lovende woorden citeren van Ilja Pfeijffer en Piet Gerbrandy en ook stukjes uit Trouw, de Volkskrant, Het parool en de GPD-bladen. En wat zien we vervolgens in 'De ware volkspoëzie'? Harmens zit een beetje met zijn slamreputatie verlegen. Nu zijn tweede bundel ook door gezaghebbende recensenten enthousiast is ont-

haald, neemt de dichter afstand van de slamcultuur, die hij tot dan toe verdedigd en gepropageerd had. 'Wat je te vertellen hebt, moet onmiddellijk duidelijk zijn', vond hij ooit – een uitspraak uit 2003, die hij in zijn *Awater*-stuk nog eens aanhaalt om er meteen aan toe te voegen dat dat een 'oliedomme uitspraak' was, gedaan al 'meeglibberend en -geilend op de hype'.

De anti-establishmenthouding van weleer, waarop hij met een soort nostalgie terugkijkt ('we zouden de grachtengordels dempen, de salonfähigen uitroken, hun vriendinnetjes een grote beurt geven en ons een levercirrose drinken uit naam van de nieuwe poëzie'), is in het *Awater*-stuk verdwenen. In plaats daarvan zegt hij dingen die je al jaren kunt lezen over poetry slam of podiumpoëzie bij dezelfde gezaghebbende recensenten die Harmens inmiddels in hun armen gesloten hebben. Slamcultuur, schrijft hij, is 'het publiek vermaken', en dat 'heeft niets meer te maken met literatuur of poëzie'. En: 'Poëzie verliest altijd van entertainment'. Want 'poëzie is (...) bestemd voor een kleine groep liefhebbers'.

Is dit een typisch geval van inkapseling; het verschijnsel dat avant-gardes binnen de kortste keren door het establishment repressief tolerant worden binnengehaald? Harmens neemt afstand van zijn oude stiel. Het is vooral interessant dat hij zijn pijlen richt op het hiërarchieloze van het slamcircuit: 'Poetry slam is, als het publiek mag blijven bepalen wie de winnaar wordt, een mengeling van effectbejag, voorzetten en scoren', schrijft hij. De beste wint alleen als 'de jury deugt en verder kijkt dan de mop', quod non. 'Wie wil dat poetry slam meer is dan entertainment, moet een jury instellen'.

De wereld van de poëzie zoals Harmens die in 2005 voor ogen staat, lijkt dus eerder op de 'oude' wereld met haar hiërarchieën en duidelijke onderscheidingen, dan op de centrumloze, verkavelde en voor iedereen toegankelijke wereld die zij op het moment lijkt te zijn.

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

richten ons al interpreterend op potentiële betekenissen van teksten in verschillende mogelijke contexten.

En de literatuurgeschiedschrijving? Het soort literatuurbeschouwing dat in literatuurgeschiedenissen gepraktiseerd wordt, is vooral gericht op een publiek van letterenstudenten: jonge lezers die – als leraar Nederlands, literair criticus of redacteur – de cultuur van morgen mede vorm gaan geven. Bij de vraag hoe een nieuwe geschiedenis van de poëzie eruit moet zien, moeten we daar vooral rekening mee houden. Willen we dat het literaire erfgoed in de cultuur van morgen een rol speelt, dan moeten we de literatuurstudenten van vandaag op een realistische en productieve manier met dat erfgoed in contact brengen. Dat wil zeggen: op een manier die aansluit bij hún beleving van literatuur en cultuur.

Voor de studenten die bij mij in de collegebanken zitten, is het niet meer vanzelfsprekend om een uiting van cultuur in de context te zien van een monodisciplinaire ontwikkelingsgang. Een literatuurhistorisch verhaal dat gebaseerd is op een interne voortgangslogica komt hen als zeer kunstmatig voor, gewend als zij zijn aan de *crossovers* in de kunst waarmee zij kennis maken op tv, in de bioscoop, op festivals, in theaters of concertzalen, en op internet. De enkelvoudige geletterdheid en identiteit die vooral door boeken werd geconstrueerd, wordt steeds meer vervangen door ‘meervoudige geletterdheden’ (opnieuw een term van Soetaert). Het is ronduit contraproductief het ontluiken van deze kennis en competenties te saboteren door beginnende studenten een hen intimiderend, want volstrekt onbekend, verhaal van de autonome literatuurgeschiedenis als norm voor te schotelen. Een verhaal dat ze impliciet inepert dat ze een gedicht pas goed begrijpen als ze de poëtische dimensie ervan doorgronden en er de referenties aan *Cherops* of *Awater* in herkennen.

Ook zijn mijn betere studenten te nieuwsgierig en te *open minded* om zich in hun cultuur- en literatuurbeleving te laten beperken tot ‘de canon’. Zij zien noch aanvaarden in de poëzie van vandaag een centrum, en dat er ooit wél zo’n centrum was, is een les die ze moeten leren. Niet omdat alleen de poëzie uit dat voormalige centrum de moeite van bestudering waard zou zijn, maar om ze oog te laten krijgen voor de mechanismen die bij canonvorming een rol spelen. En om ze alert te maken op precies dezelfde mechanismen in de poëzie van vandaag, want dat er in de poëzie geen dominante stroming meer is, wil natuurlijk nog niet zeggen dat in de verschillende poëtische en para-poëtische discoursen niets meer wordt uitgesloten of verdacht gemaakt. Integendeel.

Publieksprijs?

Het is ontegenzeggelijk de tijd van het publieksoordeel. Geen televisieprogramma of website zonder poll: 'het ontslag van trainer Piet van Dijk bij AGOVV is terecht, eens of oneens?' 'Het kapsel van J.P. Balkenende is een aanfluiting, ja of nee?' 'De broodjes in de bedrijfskantine zijn dit jaar beter geworden, slechter geworden, weet niet/geen mening'. In de literatuur blijkt de belangstelling voor het publieksoordeel uit verschillende publieksprijzen (en uit de media-aandacht die ze genereren). Het lijken democratische overwegingen te zijn die aan de instelling van publieksprijzen ten grondslag liggen. Waar chique prijzen als die van P.C.Hooft, Constantijn Huygens, Jan Campert en VSB verdeeld worden, zijn jury's aan het werk. En hoe gerenommeerd zulke jury's ook zijn – meestal is de dichtheid van gelauwerde dichters, toonaangevende critici en hoogleraren in de letterkunde nogal groot –, we kennen ze niet (meer) de exclusieve autoriteit toe om aan te wijzen wat het belangrijkste is. Dat zou ook vreemd zijn, want een jury met Anneke Brassinga, Hans Groenewegen en Geert Buelens zal een andere dichter bekronen dan een jury met Hagar Peeters, Marjolaine de Vos en Wiljan van den Akker, ook al zouden dit twee volstrekt legitieme en denkbare jury's van, bijvoorbeeld, de Buddingh'-prijzen zijn. Bij een publieksprijs lijken zulke overwegingen geen rol te spelen. Over wie belangrijk is, valt te twisten, maar de vraag wie het meest geliefd is, kan met behulp van een (internet)verkiezing onomstotelijk vastgesteld worden. Of toch niet? Het gaat nogal eens mis met zulke verkiezingen. In 2005 won de bijbel de publieksprijs voor het populairste boek, Rachel Hazes werd gekozen tot Nederlander van het jaar en een niet heel bekend liedje van Boudewijn de Groot verdrong de eeuwige *Bohemian Rhapsody* van de eerste plaats in de Top 2000 – allemaal resultaten van geslaagde lobby's. Ook aan de toekenning van publieksprijzen liggen dus agenda's ten grondslag, alleen is van tevoren nog niet duidelijk welke agenda precies.

Er is al met al een grondige heroverweging nodig van onze visie op de moderne literatuurgeschiedenis van de negentiende en twintigste eeuw. Ik denk dat we daarbij tegen de 'moderne' literatuur moeten gaan aankijken als tegen een historische letterkunde die aansluit bij een *idea of literature* dat teksten, poëtica's en literair-sociaal gedrag van auteurs bijna twee eeuwen lang bepaalde – maar nu niet meer. Studenten ervaren *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* van Reve als niet zo gek veel minder 'historisch' dan de brieven van Wolff en Deken of De Schoolmeester. Er is behoorlijk wat annotatie nodig (over de wijze waarop literatuur van de jaren zestig zich aandiende, bijvoorbeeld, en hoe ze werd gepercipieerd) voordat jonge lezers van nu de ironie en de provocatie van Reve's brieven kunnen aanvoelen. Bovendien is het goed om bij onze collega's historisch letterkundigen te rade te gaan omdat zij het zijn die in de afgelopen decennia de meest inspirerende perspectieven wierpen op de taken van de literatuurgeschiedschrijving – perspectieven die alleszins bij de tijd zijn. Zo deed de mediëviste Veerle Fraeters onlangs een beroep op het postmodernisme toen zij in *TNTL* de historisch georiënteerde literatuur-

Altijd weer vogels die nesten beginnen

Vlak voordat de eerste twee delen van de nieuwe literatuurgeschiedenis verschenen, organiseerde de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA) een avond die was aangekondigd als 'Het ultieme literatuurdebat'. Hugo Brems, auteur van een van die twee delen, en ik behoorden tot de sprekers en het leek de redactie aardig om in het persbericht te beloven dat wij een stevig robbertje zouden gaan vechten. 'Volgens Thomas Vaessens is een literatuurgeschiedenis niet meer van deze tijd', zo stond er te lezen in de aankondiging van de avond. Ook zou ik, volgens diezelfde aankondiging, nog vóórdat het boek van Brems verschenen is al besloten hebben dat deze nieuwe poging de recente literatuurgeschiedenis in kaart te brengen ondeugdelijk is. Sterker nog: ik zou zelfs met een alternatief komen. Wie zich al te zeer op bloedspatten en vonken verheugd had, kwam wat bedrogen uit, die avond. Ik vond, en vind, Brems' *Altijd weer vogels die nesten beginnen* een zeer bruikbare literatuurgeschiedschrijving van de laatste vijftig jaar. Het boek besteedt veel aandacht aan het functioneren van literatuur in de maatschappij, zowel in logistieke zin (de uitgevers, de media, de commercie...) als in inhoudelijke zin (engagement, wat brengt literatuur teweeg...). Ook heeft Brems geprobeerd af te wijken van het bekende verhaal door een dubbele opzet te kiezen: naast de diachrone stukken over periodes van 10 jaar, geeft hij ook dwarsdoorsneden: 1955, '65, '75 et cetera. Deze steekproeven zijn willekeurig, waardoor ze steeds net 'naast' de geijkte data vallen. In 1955 was er van alles aan de hand, maar niet de revolutie van Vijftig. En in 1985 deed zich van alles voor, maar niet de ophef rondom de Maximalen. Het resultaat is een literatuurhistorisch palet dat kleurrijker is dan ooit tevoren.

Het is Brems niet helemaal gelukt te ontsnappen aan de dwang van de voortgangsglogica. De breukmomenten blijven nadrukkelijk in beeld, ook omdat Brems nogal eens kwalificaties overneemt die auteurs zelf, uit polemische overwegingen, kozen voor hun werk (dat is bijvoorbeeld manifest in zijn behandeling van het postmodernisme in de poëzie) en kwalificaties die door eerdere, volledig op conventieveranderingen gespitste literatuurgeschiedschrijvers gegeven zijn (zoals het zogenaamde 'ontlusterende proza' van na de oorlog). Nu is de temporele logica natuurlijk ook moeilijk buiten de deur te houden. Literatuurgeschiedschrijvers willen nou eenmaal ook graag wel eens wat verklaren, en niets leent zich beter voor verklaringen van historische processen dan een temporele logica. Om maar eens wat te noemen: de 'doorwerking van de traditie' na 1950, die Brems signaleert, kan te maken hebben met het feit dat de snelle canonisering van Vijftig wrevel (en dus energie) losmaakte bij minder experimentele dichters.

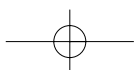
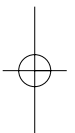
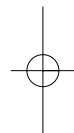
Toch zitten juist deze temporele logica en het soort verklaringen dat zij genereert mij in mijn onderwijs aan beginnende studenten nogal eens in de weg. Ze werken voor beginnende lezers intimiderend. Zij doordringen hen van het besef dat je een gedicht pas goed begrijpt als je de referenties aan *eerdere* gedichten of poëtische stellingnamen erin herkent. Die intimidatie is niet productief. Zeker niet ten overstaan van de mondige studenten van nu. We moeten in de griezelig korte tijd van drie jaar, die ons voor een BA-studie ter beschikking staan, ergens anders beginnen. Niet bij de geschiedenis, maar bij de bouwstenen ervan: afzonderlijke teksten, die we samen met studenten bestuderen op wat ze voor hen, vandaag, nog betekenen kunnen.

onderzoekers ertoe uitnodigde hun eigen cognitieve en affectieve vermogens vooral niet buiten het onderzoek te houden. Wij willen immers niet dat onze objecten dode artefacten zijn, dus moeten we ze ook niet zo behande-

len. Integendeel: we moeten onderzoeken wat ze voor ons kunnen betekenen, wat de kracht en de werking er (nog) van is.

Mediëvisten hebben er van oudsher veel minder moeite mee dan modern letterkundigen om het begrip 'teksten' (hun object) los van de gedurende de moderne periode vanzelfsprekende hiërarchieën in breed-semiotische zin te definiëren. Ook de geschiedschrijving van de moderne letterkunde moet naar een veel minder bekrompen (en minder moderne) opvatting toe van wat de literaire tekst is: lezers herkennen de literatuur eveneens buiten de traditionele (dat wil zeggen moderne) literaire genres en schrijvers bespeken andere media en houden niet meer halt bij de grenzen van het papier. In die noodzakelijkerwijs interdisciplinaire beweging moeten we de illusie van volledigheid nu toch eindelijk maar eens opgeven. 'Auctoritas' en 'gezag' waren de oogmerken van een neopositivistisch onderzoeksparadigma waarin de negentiende-eeuwse droom gekoesterd werd van 'die ene, grote literatuurgeschiedenis die onze letterkunde verantwoord, gestructureerd en aantrekkelijk beschrijft' (Fraeters). De almaar uitdijende (internationale!) context vraagt om een exemplarische en thematische aanpak, waarin niet meer vanuit één centrum of één chronologische *mainstream* wordt gedacht.

Nu de vanzelfsprekendheid waarmee de literatuurgeschiedschrijving aandacht afdwong voor bepaalde (canonieke) teksten verdwijnt, ontstaat er voor de literatuurhistoricus een nieuwe, cultuurpolitieke, verantwoordelijkheid. Hij is niet meer de autoriteit die status verstrekt, maar de bemiddelaar die toont waarom bepaalde teksten status zouden verdienen. De knelende vragen die de literatuurhistoricus daartoe ten overstaan van nieuwe lezers moet beantwoorden, luiden: wat zegt literatuur over mijn wereld en waarmee brengt literatuur mij in contact? Of om Bas Belleman te parafraseren: doet poëzie ertoe?



Hoofdstuk 11

Buitengewesten en grensgebieden*De zelfgenoegzaamheid van de poëziekritiek*

Lezen is inkeren, in stilte zoeken op die laatste geruchtloze plaats ter wereld: enige bedrukte bladzijden

Kees Fens

Poëzie is overal, zeker niet alleen op het lichtgeel van in linnen gebonden papier de Hollandse. Je kunt haar aantreffen op muren, wc-deuren, op poppodia, in discotheken, reclamezuilen, op bumperstickers, videoschermen, cd-hoezen

Serge van Duijnhoven

Poëziekritiek is een onderwerp dat weinig aanleiding geeft tot vrolijke beschouwingen. Recensenten klagen dat krantenredacties voortdurend bekibbelen op hun ruimte, miskende dichters vinden dat poëziecritici alleen maar oog hebben voor wat ze al kennen en dichters die wél besproken worden hebben nogal eens het gevoel dat de recensent zich er met een Jantje van Leiden vanaf heeft gemaakt. Vaak zijn zulke klachten ingegeven door particuliere motieven en is de diagnose sterk overdreven. Zo is er van alles af te dingen op de stelling dat de poëziekritiek kwantitatief gemarginaliseerd is. Zeker: de poëzieproductie is gegroeid, en daarmee ook het aantal dichters dat critici onbesproken laten. Maar ik zou best de stelling durven verdedigen dat er in de landelijke kranten op het moment meer bundels gerecenseerd worden dan dertig jaar geleden.

Toch is er reden om aan de zorgelijk getoonzette beschouwingen over poëziekritiek nog een (zelf)kritische noot toe te voegen. Niet omdat de poëziekritiek op sterven na dood zou zijn, of omdat de toonaangevende poëziecritici van de laatste jaren – zoals Piet Gerbrandy, Maarten Doorman, Ilja Pfeijffer, Rob Schouten, Peter de Boer, Koen Vergeer en Jos Joosten – te bevangen of niet competent zijn, maar omdat de kritiek focust op een segment van de poëzie dat in het huidige bestel nog maar één van de vele is, waardoor ze niet de rol vervult die ze zou kunnen en moeten vervullen. De poëziekritiek staat buitenspel.

In dit hoofdstuk pleit ik voor serieuze kritische aandacht voor nieuwe vormen van poëzie die, los van het papier, in opkomst zijn. Die aandacht is er nu niet. De bekroning van Mark Boog met de vsb-prijs 2006 heeft tot gevolg

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

gehad dat zijn bundel *De encyclopedie van de grote woorden* terecht wat meer aandacht kreeg dan anders het geval zou zijn geweest. Maar over de net zo opmerkelijke bewegende poëzie die er van Boog op internet te vinden is, hoor of lees je nooit iets. Zo zijn er meer voorbeelden. Het probleem daarbij is dat de blinde vlek van de huidige literatuurkritiek voor het multimediale experiment ons op het moment bijzonder slecht uitkomt. In deze tijden van algemeen betreunde ‘ontlezing’ zijn aspirant-lezers namelijk juist met dit soort experimenten nieuwsgierig te maken naar het literaire experiment in het algemeen.

Échte revoluties in de literatuur worden niet door dichters ontketend. Ze worden veroorzaakt door technologische en economische veranderingen in de wereld van de cultuur. Opkomst en ondergang van de hofcultuur en het mecenaat; de uitvinding van de boekdrukkunst; de stijging van het opleidingsniveau van de burgerij; de uitvinding van goedkope productietechnieken voor boeken – dát zijn de echte ankerpunten in de literatuurschiedenis, niet Vondels bekering; het overlijden van Bilderdijk; Kloos’ inleiding op de gedichten van Perk; de ruzie tussen Nijhoff en Du Perron of de verschijning van *Atonaal*.

Hans Magnus Enzensberger had dit goed begrepen toen hij in 1962 een beroemd geworden essay over de productie van pocketboeken schreef. De prijsdaling van het boek, mogelijk gemaakt door de verbeterde techniek, leidde tot enorme vergroting van de afzetmarkt, waardoor het boekenvak een industrie kon worden waarin geen literaire, maar economische wetten golden. Met alle gevolgen van dien. ‘Nog voordat de succesvolle auteur de eerste pagina in zijn machine draait’, schreef Enzensberger, ‘is er al van alle kanten beschikt over zijn werk. Voorpublicatie- en vertaalrechten, uittreksels voor *Readers Digest*, herdrukken voor boekenclubs en pocketboeklicenties worden gepland nog voordat de eerste regel op papier staat’.

De rol van de literaire kritiek werd er dus niet groter op in de jaren zestig. Het was de nieuwe kaste van literaire makelaars die ging bepalen wat gelezen werd, niet de kritiek. Bovendien: dát deel van de boekproductie dat zich (in de vorm van goedkope pockets met herdrukken) richtte op het nieuwe publiek, onttrok zich over het algemeen aan het zicht van de literaire kritiek, die zich van oudsher nu eenmaal op het nieuwste van het nieuwste richt en niet op tweede of latere drukken. Met andere woorden: wanneer literatuur in de jaren zestig een zaak van het grote publiek lijkt te worden, blijkt dat de kritiek niet de rol van publieksvoorlichting op zich neemt.

Aandacht voor poëzie?

Over poëzie in de krant

De algemene indruk is dat de literaire kritiek meer op proza dan op poëzie gefocust is. Deze indruk werd in 1994 bevestigd door de cijfers van een steekproef voor het jaar 1991 die Susanne Janssen opnam in haar studie *In het licht van de kritiek* (zie tabel).¹²⁷

Dit zijn nogal duidelijke cijfers: de poëzie werd in 1991 minder nauwlettend gevolgd dan het proza. Daar komt bij dat onderzoek uitwees dat het aandeel poëzierecensies in de kranten tussen 1969 en 1991 gehalveerd is: van ruim een derde in 1969 via een kwart in 1978 tot 17% in 1991.¹²⁸ Toch is er weinig reden te geloven dat de poëzie een ondergeschoven kindje is, ook ná 1991. Zo moet bij de laatste reeks getallen bedacht worden dat het hier om percentages gaat: het aandeel van poëzie in cultuurbijlagen mag afgenomen zijn, tegelijkertijd nam de omvang van de boekenkaternen fors toe – het totale cultuuraanbod is aanzienlijk verbreed. Kan men dan nog wel zeggen dat er minder kritische aandacht is voor poëzie? Relateren we het aantal besprekingen van dichtbundels aan het publiek dat er voor die bundels is (een publiek dat veel kleiner is dan dat voor het proza), dan kunnen we met evenveel recht het omgekeerde beweren: er is erg veel aandacht voor poëzie. Zeker als we kritische en analytische beschouwingen over poëzie in literaire tijdschriften ook rekenen tot het domein van de poëziekritiek.

Om deze indruk voor de periode 1990-2000

enigszins te staven deed ik een steekproef door alle afleveringen van *Maatstaf*, een destijds representatief tijdschrift, uit die periode te inventariseren. In de jaren negentig publiceerden 213 verschillende dichters in *Maatstaf*. In elk nummer stonden gemiddeld 2,5 dichters en 14,4 gedichten. Van elke 7 pagina's was er ruim 1 met poëzie gevuld. Er zijn in het tijdschrift veel meer afzonderlijke gedichten verschenen dan afzonderlijke verhalen (1225 gedichten, 273 verhalen) en ook als we niet de afzonderlijke gedichten in het tijdschrift als eenheid nemen, maar de gedichten die een dichter samen in één nummer publiceerde, dan is het aantal poëziebijdragen groter dan het aantal prozabijdragen (407 tegen 268). Als het om literatuurbeschouwing en -kritiek gaat, zijn de verhoudingen min of meer gelijk. Er verschenen ongeveer evenveel essays over de stand van zaken in de poëzie als essays over de stand van zaken in het proza (16 om 18) en dat nam ongeveer evenveel pagina's in beslag (131 om 128).

Wanneer we het kritische domein nog wat uitbreiden, en ook de letterkundige wetenschapsbeoefening in de beschouwing betrekken, ziet het er nóg rooskleuriger uit voor de poëzie. Geert Buelens merkte al eens op dat zo goed als al zijn collega's, de zittende modern-letterkundige hoogleraren in de Neerlandistiek tussen Leuven en Groningen, promoveerden op een poëzieonderwerp.¹²⁹

	Aantal titels	Aantal besproken titels	Gemiddeld aantal recensies per titel	Gemiddeld aantal recensies per besproken titel	Gemiddelde lengte recensies (aantal woorden)
Poëzie	220	58 (26%)	0,8	2,9	361
Proza	437	180 (41%)	2,4	5,8	400

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

In het verlengde hiervan luidt mijn stelling dat de poëziekritiek zichzelf buitenspel heeft laten zetten door ontwikkelingen in de poëzie. Er is sinds 1962 al bijna een halve eeuw verstreken, en nog steeds heeft de kritiek geen serieus antwoord op de massificatie van de literatuur. Ik ben zelfs bang dat zij de aansluiting met de leescultuur van vandaag volledig kwijt is. Zeker met de cultuur van jonge lezers, voor wie de kritiek toch óók bedoeld is, zoekende als zij zijn op het gebied van literaire voor- en afkeuren.

We zien op het moment niet alleen een ander soort dichters dan we in de negentiende en twintigste eeuw gewend waren, maar ook een ander soort lezers. Lezers op wie de kritiek zich niet richt. Tegelijk is de uitstraling van wat de 'officiële literatuur' heette drastisch verminderd. Niet omdat, zoals vaak wordt beweerd, er geen aandacht meer zou zijn voor literatuur of poëzie in de kranten, maar omdat er met de enorme toename van de aandacht voor allerlei vormen van cultuur in allerlei media steeds meer niches ontstaan, die almaar minder 'zichtbaar' zijn in het uitdijende openbare domein zonder centrum. Ik schreef het in het vorige hoofdstuk al: het literaire landschap raakt verkaveld. Met meer dan 100 bundels per jaar en de gedichten op internet, is de poëzie opgedeeld geraakt in allerlei *communities* die niet noodzakelijkerwijs contact met elkaar hebben of kennis nemen van elkaars activiteiten.

Het romantische beeld van wat poëzie is, is niet zaligmakend meer. Kon de dichter, eenmaal opgenomen in de literaire kring, twee eeuwen lang rekenen op de uitgelezen belangstelling van precies de goeie lezers – die lezers die de Republiek der Letteren als hún wereld beschouwden en er de dienst uitmaakten –, daar spreekt de dichter van nu voor zijn eigen marktsegment. Van cultuurdrager met nationale uitstraling tot kramer op een plaatselijke markt: ziedaar de ontwikkeling van het dichterschap sinds 1950. De lezer maakte tegelijkertijd een vergelijkbare ontwikkeling door: van *connaisseur* tot consument. Mij dunkt dat dit aardverschuivingen zijn waarmee we in de literatuurkritiek iets moeten.

Maar we willen het niet weten. Wij literatuurliedhebbers zijn nostalgische mensen. Zo valt het ons moeilijk de schrijfdraad te verbinden met elektronica zonder schrift, zoals ook een mooi gebonden dundrukdeel voor ons in principe meer leesgenot genereert dan een pocket of een website. Lezen is en blijft iets dat je bij voorkeur doet in de kalme beslotenheid van de huiskamer, onder het licht van een leeslamp. De ultieme leeservaring is dat je de tijd en je omgeving volkomen vergeet, en zulks vereist stilte en concentratie. En zitvlees: het boek moet van A tot Z gelezen, als een organisch geheel waarin elk detail van belang is.

Waar is de kritiek?

Het zijn niet meer alleen de kranten en opinieweekbladen die aandacht besteden aan de literaire actualiteit. Het aantal plaatsen waar literatuur wordt beoordeeld is sterk toegenomen. Was de opinievorming rondom literair werk vroeger vooral een zaak van de landelijke (kwaliteits)dagbladen, nu gebeurt dat – en ogenschijnlijk met ten minste evenveel effect – ook in glossy bladen als *Rails*, *Viva* en *Sum*. En in *Opzij* – volgens uitgevers op dit moment een van de beste plekken om besproken te worden, omdat de overgrote meerderheid van de lezers vrouw is. Een bespreking in een van de vrouwenbladen, zegt uitgever Ronald Dietz in een interview, heeft ‘meer impact dan een hoog-literaire recensie’ in de *Volkskrant* of *NRC*. ‘De macht van de recensenten is tanende. Niet de literaire kritiek, maar publiciteit in glossies en damesbladen bepaalt het succes van een boek’. De verbreding van het publicitaire domein van de literatuur tot buiten de media die van oudsher met literaire kritiek in verband werden gebracht, heeft de voorwaarden geschapen voor het ontstaan van de beroepsgroep die Frans Ruiter en Wilbert Smulders, niet geheel neutraal, omschreven hebben als ‘de tientallen snelle en welbespraakte critici die week in week uit mondvoorraad verschaffen aan de literaire-bijlagenindustrie, waarin het literaire leven heden ten dage *gemanaged* wordt’. Eenzelfde scepsis klinkt bij Kees Fens, wanneer deze in *Een hand van de dichter* (1996) de geschiedenis schetst van de literaire journalistiek in de twintigste eeuw. Fens is van mening dat de ‘echte’ en ‘gezaghebbende’ critici uit het verleden (zoals Conrad Busken Huet en Menno ter Braak en, impliciet, hijzelf) heden ten dage geen opvolgers, geen ‘gelijken’ hebben. Er zijn er tegenwoordig zoveel, en ze zijn zo kortstondig actief, dat ‘niet de naam van de criticus maar die van de krant waarin het boek besproken is geldingswaarde krijgt’.

Deze romantische, aan het eind van de achttiende eeuw ontstane, leeslampcultuur bestaat niet meer. Jonge lezers lezen veel, maar op een heel andere manier dan ik zojuist omschreef. Ze lezen vooral rommelig. Of, als je het graag negatief wilt stellen: zonder geduld. Het is geen automatisme een lang krantenartikel helemaal uit te lezen, want tijdens het lezen klinkt altijd wel een paar keer het bliepje van de mail of sms; staan radio aan en teletekst aan; wordt er even iets gegoogeld et cetera. Lezen is voor hen vaak onderdeel van een meervoudig, hiërarchieloos en niet-lineair proces waarin meerdere teksten en tekstsoorten tegelijk tot zich genomen worden. Dit betekent dat jonge lezers vooral fragmenten lezen. Fragmenten die ze vervolgens verbinden tot een eigen tekst; al knippend en plakkend uit veel verschillende (soorten) bronnen zijn ze graag zélf de auteur van de tekst die ze lezen. Ik zie dit vooral met bewondering aan: mijn studenten zijn meesters van de compilatie, meesters van de dialogische tekst.

In dit fragmentarisch leesgedrag worden de begrenzingen van genres en vormen doorgaans irrelevant geacht. Over de grenzen van media heen grasduinen mijn studenten in literatuur, films, beeldende kunst, video-art et

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

cetera. In een doorsnee eerstejaarscollege poëzie-analyse levert dit uiteraard wel eens problemen op. Er is weinig leukers dan met studenten poëzie lezen, zeker als ze wat gevorderd raken, maar dat neemt niet weg dat het mij steeds moeilijker valt de lege ogen te negeren die me in de eerste weken van zo'n cursus aanstaren. Hoe ik ook mijn best doe, het enthousiasme dat ik bij mijn studenten weet te wekken, is vaak het enthousiasme van de bezoeker van het museum voor oudheden: zodra die bezoeker weer buiten staat, ervaart hij dat als thuiskomen in zijn eigen wereld. Ook studenten Nederlands zijn over het algemeen volkomen vervreemd geraakt van wat ik maar de klassieke wereld van de poëzie zal noemen.

Niets is makkelijker dan naar aanleiding hiervan klaagzangen aan te heffen over het Nederlandse onderwijs, over de teloorgang van het lezen, het studiehuis en wat niet al. Ik kies voor een andere strategie. Vanzelfsprekend moeten letterenstudenten – die immers over een paar jaar de hoeders van ons literair erfgoed zullen zijn – over hun canoniek-literaire koudwater-vrees heengeholpen worden. Dat lukt ook best wel. Zaak is echter dat deze studenten het idee hebben dat ze zélf over de drempel zijn gestapt. Dat ze een wereld veroverd hebben, die in het verlengde ligt van de dingen waarmee ze, vanuit hun sterk veranderde cultuurbeleving, als vanzelf al vertrouwd geraakt zijn. Als letterenstudenten blijven denken dat de literatuur iets is dat zich in een ándere wereld afspeelt, dan is de kans erg klein dat zij in hun toekomstige beroepspraktijk (bijvoorbeeld die van leraar) iets gaan doen met, bijvoorbeeld, poëzie. Wat cursussen in de klassieke poëzie-analyse doen, is goed en blijvend relevant, maar het is niet meer genoeg.

Het gaat hier niet over mij of mijn studenten; het gaat over de poëziekritiek. Ik constateer daar een zelfde kloof tussen wat er van bevoegde zijde (de kritiek) geboden wordt en de belevingswereld van het minder bevoegde publiek. Laat ik eerst nog een keer zeggen dat ik vind dat alle poëziecritici die op het moment in landelijke kwaliteitskranten schrijven zonder meer capabel zijn: zij zijn belezen, hebben een scherp analytisch oog en zijn versgevoelig. Vanuit die competenties houden zij een op zichzelf zeer waardevol bedrijf gaande: het bespreken van een bepaald soort bundel uit een bepaalde traditie. Die traditie wil ik de traditie van de autonomie noemen: de bundels verschijnen en functioneren in een sociale omgeving die bewust losstaat van de maatschappij en haar voornamelijk economische ordeningsprincipes. Een besloten wereld waarin – ik zeg het nog maar eens – een strikt literaire hiërarchie geldt. Eva Gerlach, Anneke Brassinga, Tonnus Oosterhoff en Arjen Duinker zijn belangrijke dichters, ook al hebben ze een

Closereading van poëzie

Rondom de complexe poëtica's van (hoogst canonieke) dichters als Eliot, Valéry en, in Nederland, Nijhoff werd in de loop van de twintigste eeuw een aanzienlijk minder complexe poëzieanalytische leer-gang ontwikkeld die tot op de dag van vandaag aan eerstejaars letterenstudenten wordt voorgeschoteld: de 'closereading'. Closereading (indringend of nauwgezet lezen) is de algemene benaming van een leeswijze die aan verschillende literatuurbeschouwelijke stromingen of bewegingen te relateren is. De bekendste is wel die van het *New Criticism*, een beweging in de Anglo-Amerikaanse kritiek uit de jaren 1920. Maar ook elders werd indringend gelezen: scholen als die van het Russisch formalisme, het Praags structuralisme en, vlak na de oorlog, de Amsterdamse hoogleraar taalkunde Wytze Hellinga en zijn Amsterdamse Werkgroep voor Stilistiek op Linguïstische Grondslag huldigden vergelijkbare opvattingen. Gemeenschappelijke noemer van deze 'nieuwe kritiek': men reageert op verregaande biografisch-positivistische en wereldbeschouwelijke verklaringen in de interpretatiepraktijk en stelt daar tegenover dat het literaire werk een autonoom geheel is dat in eerste en laatste instantie onafhankelijk van zijn context bestudeerd dient te worden (de 'ergocentrische' methode).

klein publiek. Waar het in de logica van het autonome veld om gaat, is dat ze een belangrijk publiek hebben. Een publiek dat bijvoorbeeld statige poëzieprijzen verdeelt en recensies schrijft in de landelijke pers.

Nu ben ik van mening dat Gerlach, Brassinga, Oosterhoff en Duinker inderdaad belangrijke dichters zijn. De vraag is echter wat we met die constatering zouden moeten doen. Op dit moment is het zo dat de status van zulke dichters binnen het autonome domein van de poëziekritiek al van tevoren vaststaat. Of ze nou positief of negatief besproken worden, ze worden besproken. Omdat ze er nu eenmaal bijhoren; de vorige keer ook besproken werden; bij een traditierijk uitgevershuis verschijnen... De poëziekritiek geeft zich onvoldoende rekenschap van het feit dat zij niet meer met hetzelfde gezag spreekt als pakweg vijftig jaar geleden. Tussen de vele niches waarin de poëzie van de laatste decennia opgedeeld is geraakt, is het prestigieuze circuit van de 'echte' uitgeverijen en de 'officiële' kritiek zijn vanzelfsprekende primaat kwijtgeraakt. Dat is het eerste probleem van de huidige poëziekritiek: door niet mee te veranderen met de gedemocratiseerde literaire cultuur is zij een esoterisch anachronisme geworden. Zij meet zich een aura aan die, buiten de kring van belanghebbenden, geen lezer meer (h)erkent.

Een tweede probleem zit in de beperktheid van de huidige poëziekritiek. De nieuwe lezers, op wie de kritiek zich zou moeten richten, zoeken hun culturele impulsen in de grensgebieden tussen de genres en vormen. Wat zoeken ze daar? Waarschijnlijk datgene wat iedereen zoekt die geïnteresseerd is in levende cultuur en wat jonge lezers al twee eeuwen lang in de lite-

Nederland vs. Vlaanderen

In Vlaanderen bestaat het idee dat er in Nederland méér plaats voor literaire kritiek en daarmee ook méér kritische discussie is. Zo klinkt in een recent overzicht van 'De poëzie en haar kritiek' van Yves T'Sjoen een zekere jaloezie door: 'er broeide de voorbije jaren wat bij onze Noorderburen', schrijft hij, maar het debat 'gaat helemaal voorbij aan de Vlaamse poëziekritiek', die zich bovendien zou kenmerken door een bijzonder groot verloop, terwijl in Nederland de critici hun positie wel weten te behouden.

ratuur van de avant-garde zoeken: vitaliteit, kritiek, nieuwe perspectieven, ondermijning van vastgekoekte ideeën en valse vanzelfsprekendheden. Dat verontrustende, activerende en, ja, ontregelende karakter van de levende cultuur is essentieel, essentiëler dan de vraag naar de disciplinaire grenzen waarbinnen het vanzelfsprekende bestreden wordt. Jonge lezers, voor wie genres en vormen gelijkwaardig en compatibel zijn, houden dus geen halt bij de literatuur of de poëzie. En zo heel vreemd is dat natuurlijk niet, want is het geen teken aan de wand dat zo veel moderne schrijvers die zich echt op het scherpst van de snede met de wereld wilden bemoeien, overhoop lagen met de grenzen van hun genres en medium? Multatuli worstelde met de roman, Van Ostaijen met de typografie, Lucebert met de begrenzing tussen taal en muziek, en Tonnus Oosterhoff met de gefixeerdheid van het gedrukte woord. In alle kunsten is gedurende de twintigste eeuw een uittocht van kunstenaars uit het disciplinaire centrum waar te nemen. Men zoekt nieuwe impulsen bij de andere disciplines.

En nou denk ik even terug aan de lege blikken van mijn studenten. Goede studenten, nieuwsgierige studenten, ook. Zou het niet zo zijn dat zij, als bij uitstek betrokkenen bij de levende literatuur van vandaag, eigenlijk niet meer zo gek veel te verwachten hebben van klassieke genres als dat van de roman of de dichtbundel? Ligt het niet erg voor de hand dat ze hun heil ergens anders gaan zoeken, op plaatsen waar conventies en discoursen met elkaar botsen, bijvoorbeeld daar waar poëzie en *performance* elkaar raken, tekst en bewegend beeld, narrativiteit en computergames, en in diezelfde elektronische omgeving zelfs schrijven en lezen...

Ik ben bang dat de poëziekritiek voor de jonge lezers van dit moment nauwelijks een gids is. Anders dan hun publiek houden critici halt bij de disciplinegrenzen en begrijpen ze de bundels die ze bespreken stevast als nieuwe bijdragen aan de monodisciplinaire geschiedenis van de poëzie. Een geschiedenis die, hoe rijk en fascinerend ook, op scholen niet meer onderwezen wordt en die derhalve voor jonge lezers geen referentiekader is.

Screenagers, lezen zij nog?

De 'Ludification of Culture' (term van filmwetenschapper en filosoof Joost Raessens) is, net als een halve eeuw geleden de opkomst van de televisie, door voorvechters van het klassieke (en canonieke) lezen vaak als een rampscenario voorgespiegeld. In de woorden van journalist Gawie Keyser (die hier een parafrase geeft van de reflex van 'pressiegroepen als Stichting Lezen'): 'de ontleding en de daaruit voortvloeiende infantiliserende van de samenleving zijn een direct gevolg van de digitale revolutie en de culturele hegemonie van de pulp. Vooral de games-industrie moet het ontgelden'. Het spelen van computerspelletjes verdringt het lezen (er zijn getallen die dat inderdaad bevestigen, zie bijvoorbeeld www.theesa.com en www.game-research.com), maar over hoe erg dat is, lopen de meningen uiteen. Steven Johnson beweert in *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter* (2005) dat jongeren door kennis te nemen van c.q. te spelen met de 'nonlineaire populaire cultuur' van computergames méér leren (over vertellen, perspectief, door elkaar lopende plots, intertekstualiteit) dan door het lezen van een boek. En Raessens wijst erop dat de gamescultuur ook voortkomt uit de huidige behoefte om de zaken volgens het *Do It Yourself*-principe te controleren. De opkomst van de spelconsoles, meent hij, heeft de autoriteit van het lineaire verhaal (zoals in een film, een televisiereportage of een boek) gedeconstrueerd.

Wil de poëziekritiek haar zelfgenoegzaamheid van zich afwerpen, dan zal zij de grensgebieden van de poëzie moeten gaan opzoeken die zij nu ten onrechte als buitengewesten beschouwt. Zij zal zich óók moeten gaan richten op allerlei interdisciplinaire *crossovers* waaraan dichters meedoen. De weerzin daartegen is tot op heden erg groot en dat is ook wel begrijpelijk, want het niveau van wat er bijvoorbeeld op poëziepodia en op internet gebeurt, is nog vreselijk divers en over de hele linie niet indrukwekkend. Maar ook dat is de kritiek in zekere zin aan te rekenen, want de verklaring voor de geringe progressie die door voordragende, *slam*-ende en op internet publicerende dichters wordt geboekt, is nu juist dat er in die laagdrempelige echelons op dit moment nog geen strenge en competente kritiek bestaat. Dat de literaire makelaars er de dienst uitmaken.

Zonder kritiek wordt niemand groot. Talent voelt zich niet aangetrokken tot een wereld waarin de goeden zich niet van de slechten kunnen onderscheiden – het geval Erik Jan Harmens, in het vorige hoofdstuk besproken, is er een voorbeeld van. Het gevolg is dat de sterkere dichters in deze circuits ophouden zich ermee te affichereren zodra de 'echte' kritiek (dat is dus: de traditionele kritiek) hen via de omweg van een niet onaardige bundel serieus lijkt te gaan nemen. Die kritiek heeft kennelijk nog steeds een aanlokkelijke status; zij verstrekt nog altijd meer symbolisch kapitaal dan andere (jongere) instituties. De vernieuwing komt op deze fronten dus niet van de grond, en voor redacties die de poëziekritiek willen faciliteren ligt hier een heel

De functie van de kritiek

Een mooie formulering van wat de functie van kritiek zou kunnen zijn, koos Maarten Doorman in zijn oratie *De vrede graast zonder genade* uit 2001. 'Wie gelooft in literatuur moet selecteren', schrijft hij, waarna hij de criticus vergelijkt met een conducteur. Natuurlijk: anders dan de kaartjesknipper op de tram gaat het de criticus er niet om de zwartrijders uit te roeien. 'Maar wel om ze stevig en intelligent te benaderen, zodat ze tot vindingrijkheid worden gedwongen. Pas als de middelmaat weer betaalt omdat er een conducteur in het hokje zit die niet de andere kant opkijkt, kunnen de slimmen, de moedigen en de wanhopigen met verve de regels ontduiken. Zo wordt er literatuur geschreven die ertoe doet'.

belangrijke taak: zoek ernstige, kritische en capabele geesten die de poëzie willen volgen naar waarheen ze geëvolueerd is en haar daar van serieuze kritiek gaan voorzien.

De huidige poëziekritiek richt zich op een segment van de poëzie dat twee eeuwen lang probleemloos als het centrum gold. Alsof dat nog steeds zo is, beoordeelt zij de besproken bundels louter als onderdelen van een strikt literaire traditie. Zij focust op de interne dynamiek van de poëzie door te onderzoeken hoe nieuwe bundels zich verhouden tot de oude. Maar wie nu op dat niveau naar poëzie kijkt, loopt het risico weg te kijken van de échte revolutie, die immers niet door dichters is ontketend. Revolutionair was de ontwikkeling van de media en de daarop toegesneden leescultuur. Wat de poëziekritiek doet, is goed en blijvend relevant, maar niet meer genoeg. Wil zij zich in de gedemocratiseerde cultuur van vandaag uit haar buitenspelpositie bevrijden, dan moet zij zich óók nieuwsgierig en onderzoekend op nieuwe terreinen gaan begeven. De poëzie vraagt erom, maar zeker ook de jonge lezers die zich haar met recht proberen toe te eigenen.

De tekst van dit hoofdstuk tot dusver heeft eind januari 2006 in *NRC Handelsblad* gestaan en bracht toen nogal wat tweeweg. Er kwamen reacties van Maarten Doorman, Kees Fens, Michael Zeeman, Carel Peeters en nog een paar anderen. In hun stukken speelde op de achtergrond ongetwijfeld de omstandigheid een rol dat ik niet zolang daarvoor benoemd was als hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam. Ik was trouwens niet de enige relatief jonge letterkundehoogleraar, want in Utrecht werd ook Geert Buelens benoemd en in Nijmegen weinig later Jos Joosten. Ook zij kregen de wind van voren. Zo had Carel Peeters in *Vrij Nederland* van 16 februari 2006 in 'verschillende artikelen in diverse kranten en weekbladen' gelezen dat in de

literatuur tegenwoordig het ‘zappisme’ heerst en dat drie nieuw aangestelde literatuurhoogleraren dat nog propageren ook. Nu hebben Buelens, Joosten en ik ons inderdaad de afgelopen jaren wel eens uitgelaten over hoe literatuur in onze wereld (nog) functioneren kan. Maar aan die publicaties kan Peeters onmogelijk de conclusie verbinden dat wij een ‘nieuwe zapbenadering’ voorstaan. De échte bronnen van het kwaad zijn mijn stuk over poëziekritiek in *NRC* (het eerste deel van dit hoofdstuk) en de reacties daarop van Doorman, Fens en Zeeman.

Het ging mis bij de parallel die ik trek tussen de domeinen van de poëziekritiek en die van het universitaire literatuuronderwijs. Ook daar, schrijf ik, moeten we aandacht gaan besteden aan nieuwe vormen van literatuur en, vooral, aansluiten bij de nieuwe gevoeligheden en competenties van jonge lezers.

Welnu, ik heb het geweten. Doorman verweet mij dat ik mij neerleg bij de onwetendheid van mijn studenten, Fens vreesde voor niets te hebben geleefd, en Zeeman stelde mij Italië ten voorbeeld: daar weet men het culturele erfgoed tenminste nog te waarderen! Ik werd als een op zijn knieën zittende studiehuis-adept neergezet die de moed niet meer zou hebben zijn studenten met poëzie lastig te vallen. Dat ik de klassieke academische literatuurcursussen in mijn stuk tot tweemaal toe ‘blijvend relevant’ had genoemd, werd genegeerd. Ook Peeters geloofde dat ik van het literatuuronderwijs aan studenten een soort vrijblijvende kleuterklas zou maken. Ik zou er ‘alle begrip’ voor hebben dat studenten ‘niet willen lezen wat er als minimum voor een studie in de letteren gelezen moet worden’.

Nu zou ik met deze karikaturen best kunnen leven, als het niet steeds ook over mijn studenten zou gaan. Het treurige aan de defensieve reacties op mijn stuk is dat de auteurs ervan lijken op te komen voor de studenten van nu, maar dat ze ze in werkelijkheid vreselijk in de kou laten staan.

Er zijn twee problemen. Het eerste is dat jonge lezers deel uitmaken van een literaire cultuur die onvergelijkbaar is met de literaire cultuur waarin klassiek literatuuronderwijs ze probeert wegwijs te maken. Je kunt dit negatief benaderen (ze komen vers uit het studiehuis en hebben daar geen gedegen literatuuronderwijs gehad), maar ook positief. Er is veel voor in de plaats gekomen. Hun culturele blikveld is vele malen breder, en dus minder gespecialiseerd, dan het mijne was toen ik in 1987 vanuit puur literaire belangstelling Nederlands ging studeren. Om de kloof tussen de literaire beleving van letterenstudenten en de literaire traditie te dichten, is een offensieve strategie nodig. Literatuuronderwijs zal zich veel meer óók moe-

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

www.markboog.nl

Op de website van Mark Boog wordt gelinkt naar een site met animaties van poëzie: www.poetryinmotion.nl. Daar lezen we: 'Poetry in Motion is van oorsprong een internet-initiatief van multimedia-



ontwerper John van der Wens. Om poëzie voor een breder publiek toegankelijk te maken gaat Poetry in Motion op zoek naar verbanden tussen beeld, tekst en geluid'.

Boog is hofleverancier van de geanimeerde teksten. Van hem is bijvoorbeeld het gedicht 'Je maakt licht' te zien (althans: op 6 maart 2006 was het te zien...), dat eerst als 'klassieke' tekst verschijnt. Elke strofe is aanklikbaar, en als je dit doet, verschijnt er een animatie van dezelfde strofe. Daarbij vallen vooral de vreselijk cliché-

matige muziekjes op. De functie daarvan wordt duidelijk zodra de hele strofe op het scherm verschijnt en er, bij wijze van afsluiting, een reclameboodschap verschijnt ('a word from our sponsors'). Een interessante stijlbreuk met een ironie die op verschillende manieren uitgelegd kan worden.

Andere Booganimaties zijn interactief, wat erop neerkomt dat je als lezer het tempo bepaalt van de opvolging van de regels, of dat je met de muis over een veld van bewegende woorden zwenken kunt, zoals in 'Encyclopedie van de grote woorden'. Het gedicht 'Baken' ('Gebaseerd op ware feiten') verschijnt, met op de achtergrond Arabische muziek, onderaan het scherm als ondertitel: het gedicht is onderdeel van een C-film geworden.



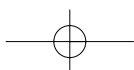
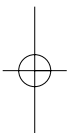
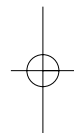
ten richten op interdisciplinariteit, artistieke *crossovers*, populaire cultuur en de veranderingen in ons literatuurbegrip. Dit alles naast het klassieke soort tekstbenadering dat we gewoon zijn te onderwijzen. Ik ga méér van mijn studenten vragen, en niet minder.

In hoeverre die vraag redelijk is, hangt af van de oplossingen die mijn collega's en ik vinden voor het tweede probleem. En dat is dat het academisch onderwijs in de afgelopen decennia sterk te lijden heeft gehad onder het economische en politieke verlangen naar *efficiency*. Studies zijn er niet zwaarder op geworden. Dit overigens óók tot leedwezen van mijn studenten. Op mijn uitnodiging hebben enkelen van hen begin 2006 een gretig manifest opgesteld waarin zij vragen om meer leeswerk en meer theoretische reflectie.

Er is dus reden tot optimisme. Maar laat dat een optimisme zijn dat de feiten onder ogen ziet. Het culturele profiel en de competenties van jonge lezers zijn veranderd. Wie daarover zwijgt of er niet naar handelt, doet pre-

Poëziekritiek en leescultuur

cies hetzelfde als wat de cultuurpauzen de afgelopen decennia gedaan hebben: terwijl het literatuuronderwijs op middelbare scholen door de herauten van de *efficiency* stelselmatig werd afgebroken, verschansten zij zich in hun literaire bastions – tijdschriften die door steeds minder jonge lezers gelezen worden, kranten die angstaanjagend snel terrein verliezen ten opzichte van de nieuwe media. ‘Alles gaat naar de verdoemenis, maar gelukkig hebben we de literatuur nog’, die houding. Maar het is deze struisvogelpolitiek die ervoor gezorgd heeft dat literatuur niet zo gek veel meer betekent in de wereld. Het is de hoogste tijd voor rigoureuze herstelwerkzaamheden.



Hoofdstuk 12

Was soll Lyrik heute?*Voor de toekomst van de poëzie*

Most people don't read poetry. Most of them wouldn't understand it if they did
 Randall Jarrell

Yet, despite the cross-fire in which it is situated, verse survives
 Jonathan Raban

Als er over de toekomst van de poëzie wordt geschreven is de toon vaak toberig. Aan het eind van het hoofdstuk *De traditie van de breuk* wees ik op een reeks van betrekkelijk recente publicaties essays met titels als ‘Was soll Lyrik heute?’ en ‘Can poetry matter?’. Een interessant aspect van dit laatste essay, waarin Dana Gioia de poëzie in inktzwarte termen als in zichzelf gekeerd ‘clubby network’ beschrijft, is dat de beschuldigende vinger van de auteur wijst in de richting van de academie. Rondom het (vooralsnog) typisch Amerikaanse verschijnsel van de academische schrijfopleidingen – het instituut ‘creative writing’ met zijn MFA-opleidingen – heeft zich volgens Gioia in de Verenigde Staten een middelmatig, ‘clubby network’ gevormd. In dat machtsveld zijn alle dichters belanghebbenden, te afhankelijk en bang om andermans werk eerlijk en, indien nodig, hard te beoordelen. Het produceert exclusief-poëtische, gespecialiseerde, maar geïsoleerde en voor de ‘gewone lezer’ oninteressante tijdschriften van en voor leraren en leerlingen poëzie. Terwijl de poëzie zich achter de muren van de campus verschanste, meent Gioia, wendden de kranten en de culturele tijdschriften zich voorgoed van de poëzie af: geen enkel landelijk dagblad volgt nog de poëzie. De dichters zijn gemarginaliseerd in de verre uithoekjes van enkele zondagse *Book Reviews*. Poëzie is een zaak geworden van een relatief kleine, geïsoleerde groep – in het hoofdstuk over de Dichter des Vaderlands zagen we dat die klacht ook in ons taalgebied geuit is: van wat er in de poëzie gebeurt, dringt maar zeer weinig door in de rest van de wereld. Er zijn geen belangstellende buitenstaanders meer, geen ‘gewone’ lezers.

Diagnoses als die van Gioia zijn om een aantal redenen problematisch. In de eerste plaats kun je je afvragen of de poëzie inderdaad een subculturele aangelegenheid *geworden* is, of dat ze dat altijd al was. Zeker: zoals in een vorige wereld ook voor de notaris, de huisarts en de leraar de hoed werd

Academisering?

De situatie die Gioia beschrijft, is nogal anders dan die in Nederland. Waar hier hoogwaardige literaire uitgevers als Querido, De Bezige Bij, Van Oorschot en Contact er een eer in stellen een mooi poëziefonds te onderhouden, is de publicatie van poëzie in Noord-Amerika een kwestie van academische uitgeverijen geworden: Welsey, Princeton, University of Pittsburgh, L.S.U., University of Georgia... Hetzelfde geldt voor de belangrijkste tijdschriften *Agni Review*, *Colorado Review*, *Epoch*, *Field*, *The Georgia Review*, *The Gettysburgh Review*, *The Iowa Review*, *Poetry East*, *Raritan Quarterly*, *Seneca Review*, *Sulfur*, *Willow Springs*: ze zijn allemaal 'campus-based'.

afgenomen, zo had de vroegere dichter meer 'status', 'aanzien', en cultureel kapitaal dan zijn hedendaagse collega. En wanneer iemand een eeuw geleden in beschaafde kringen verklaarde nooit poëzie te lezen, dan liep hij een aanzienlijk groter risico cultureel gesproken niet voor vol aangezien te worden dan iemand die dat nu verklaart. Maar deze veranderingen betreffen vooral de consecratiegraad van de poëzie, zoals Bourdieu dat noemde, en de waarde die buiten de kring van poëzielezers aan poëzie wordt toegekend. Toegegeven: het is buitengewoon treurig dat het niet meer vanzelfsprekend is dat middelbare scholieren met poëzie in aanraking worden gebracht (daar moet ook hoognodig wat aan worden gedaan, ik kom daar nog op terug), maar waren er ooit relevant veel meer mensen die 'de poëzie' volgen dan in deze tijd? Verschenen er in literaire en wetenschappelijke tijdschriften ooit meer gedegen beschouwingen over dichters en gedichten dan op dit moment? Worden klachten over de marginalisering van de poëzie niet gelogenstraft door de bloei van de vele weblogs over poëzie?

Toch is er wel reden tot bezorgdheid, maar die is van andere aard dan Gioia denkt. Het heeft te maken met een andere populaire misvatting over de huidige poëzie die bij hem (en vele anderen) aan te treffen is, namelijk de misvatting dat er een behoudende (al dan niet 'academische') elite is die de poëzie voor zichzelf meent te kunnen houden door haar zo ingewikkeld te maken dat ze nog slechts voor specialisten te begrijpen en waarderen is. Wie meent dat een 'clubby network' met hun voorkeur voor 'moeilijke', 'hermetische' en 'postmoderne' poëzie het grote publiek heeft weggejaagd, vergeet dat dat grote publiek er nooit is geweest. Er is ook helemaal niemand weggejaagd. Zeggen dat er een gestudeerde elite bestaat die bezit heeft genomen van de poëzie is een omdraaiing van de werkelijkheid, waarin die elite van cultuurpauzen de poëzie inderdaad ooit helemaal zelf bestierde, maar waarin vervolgens de deuren van de poëzie wijd opengeslagen zijn. Het

Essays over poëzie

In het Nederlands taalgebied is op dit moment een groot en bijzonder sterk peloton van poëzie-essayisten en -wetenschappers actief: Geert Buelens, Yra van Dijk, Gillis Dorleijn, Hans Groenewegen, Jos Joosten, Marc Kregting, Jan Lauwereyns, Patrick Peeters, Marc Reugebrink, J.H. de Roder, Dick van Halsema, Odile Heynders, Yves T'Sjoen, Dietlinde Willockx... En er dient zich ook duidelijk een nieuwe lichting aan: Bas Belleman, Gaston Franssen, Jeroen Mettes, Johan Sonnenschein... Het is een weelde die we in de wereld van het proza zeker niet kennen.

machtvacuüm dat daardoor in de tweede helft van de twintigste eeuw is ontstaan, brengt voor alle dichters grote onzekerheid met zich mee. Zéker ook voor de ‘moeilijke’, ‘hermetische’ en ‘postmoderne’ dichters die de prijzen krijgen en gerecenseerd worden, maar die tegelijkertijd constateren dat het cultureel kapitaal dat ze ermee vergaren niet meer zo waardevast lijkt te zijn. Resultaten uit het verleden bieden geen garantie voor de toekomst.

Geert Buelens heeft eens een tweedeling gemaakt tussen het ‘officiële’ poëziecircuit (gesitueerd rondom de traditierijke uitgeverhuizen en tijdschriften) en het circuit van de publiekspoëzie. In de oude machtsverhoudingen legden de vertegenwoordigers van dat tweede circuit het op alle fronten af tegen de gelauwerde en in landelijke kranten besproken collega's uit het eerste circuit. Zij kregen geen prijzen. Zij kwamen niet in bloemlezingen terecht. De recensenten merkten hún werk niet op... Maar er is een enorme inflatie opgetreden op al deze terreinen. Niet alleen omdat er aanmerkelijk meer (publieks)prijzen en bloemlezingen zijn dan voorheen, of omdat er op veel meer plaatsen kritische, journalistieke of commerciële mededelingen over dichters en gedichten gedaan worden (wie op de vele dichterssites de pagina's met ‘persstemmen’ bekijkt, ziet dat allerlei media zich bekommeren om de poëzie die de ‘officiële kritiek’ niet bespreekt), maar ook omdat er in de groter en heterogener geworden wereld van de poëzie mensen functioneren die niet zo gek veel belang hechten aan de prijzen en loftuitingen van wat ooit het ‘centrum’ van de poëzie was.

Poëzie was, als betrekkelijk impopulaire kunstvorm, altijd de ‘cultuur van de heersende klasse’: kunst met een geprivilegieerde status, waarmee je je afficheren kon om je van anderen te onderscheiden. Het was de kunst van de chique cultuurbijlagen, de traditierijke uitgeverhuizen en de professoren. Maar inmiddels gaat het in de cultuurbijlagen ook over massacultuur, jagen gevestigde uitgeverijen ook op bestsellerauteurs en geven de professoren ook college over niet-canonieke werken of bestuderen zij uitslui-

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

tingsmechanismen in de literatuurgeschiedschrijving. Zeker, er zijn nog altijd adepten van de officiële poëzie die klagen over het feit dat ‘hun’ poëzie veranderd is sinds de democratisering ervan. Maar die geloven waarschijnlijk ook nog in de ‘autonomie van het literaire veld’, waarover Bourdieu schreef in zijn analyse van de wereld van Flaubert en zijn tijdgenoten.

Een kunstvorm voor weinigen is poëzie nog steeds, maar die weinigen hoeven zich niet meer te verbeelden dat ze aan de exclusiviteit van hun passie een bijzondere status ontleen kunnen. Poëzie is, mede daardoor, niet meer de kunstvorm van de heersende klasse. Terwijl deze historische ontwikkeling zich voltrok, stelden dichters, poëziecritici en -essayisten zich vragen als ‘Was soll Lyrik heute?’, ‘Can poetry matter?’ en ‘Doet poëzie ertoe?’. Het zijn onzekere vragen, maar ook belangrijke vragen, die nieuwe antwoorden verdienen. Niet omdat de poëzie in haar oude, symbolische en oppervlakkige luister moet worden hersteld – de romantiek daarvan mag als voorbij worden beschouwd –, maar omdat vragen over de gedemocratiseerde poëzie van morgen ons ertoe dwingen antwoorden te formuleren op de vraag wat het precies is in poëzie waarvan we vinden dat het van belang is.

Wat is belangrijk en wie kan en wil daar uitspraken over doen? De voormalige poëtische elite oefent zich in bescheiden terughoudendheid. De criticus trekt zich terug in zijn zeker niet groter wordende wereld van gelijkgestemden en heeft het gezag niet meer om daarbuiten te kunnen voorschrijven wat er wel en wat er niet toe doet. Aan letterenfaculteiten wordt niet meer gezocht naar wetenschappelijke grondslagen voor evaluatie van literaire teksten en de leraren op school geven hun leerlingen geen bindende leesadviezen meer. Sinds de mensen van wie vroeger gezegd werd dat ze het weten konden (ze hadden er immers voor doorgeleerd) zich niet meer als autoriteit opwerpen, zijn andere, aanmerkelijk minder bescheiden, partijen zich in de strijd gaan mengen:

- Politici kunnen roepen dat de vaste boekenprijs een vloek is waarvan de markt verlost moet worden, omdat ze de gewone man (die detectives, puzzelwoordenboeken en Harry Potter koopt) de smaak van een zeer kleine minderheid laat financieren (‘moeilijke’ literatuur, poëzie);
- Literaire makelaars doen laatzinnig over schrijvers met kleine oplages en maken een weinig populair genre als poëzie ten overstaan van het grote publiek verdacht door te vertellen dat literatuur al veel te lang de obscure en eigenlijk ook enge liefhebberij voor een enkeling is geweest, en dat zij daar verandering in gaan brengen;

De wensen van het grote publiek

In een debatje met collega-uitgever Wouter van Oorschoot vindt Oscar van Gelderen in de zomer van 2005 dat het maar eens afgelopen moet zijn met het 'autisme' van de literatuur ('snobby televisieprogramma's over boeken, onleesbare analyses, voordrachten van auteurs die slechts het verlangen naar een winterlange coma oproepen'). De tijdgeest vraagt erom, weet hij in *Het parool* van 21 juli, want 'de demografische (lees)ontwikkelingen in Nederland zijn aan verandering onderhevig. Jonge lezers lezen *Spits!* en *Metro* en niet Kees Fens'. Van Gelderen doet alsof de literatuur veranderen moet omdat de lezers veranderd zijn. Maar hij draagt er geen bewijzen voor aan dat die lezers (van literatuur) ook inderdaad veranderd zijn. Zou het werkelijk zo zijn dat het type 'jonge lezers' dat nu *Spits!* en *Metro* leest in Fens' hoogtijdagen zijn *Volkskrant*-stukken wel lezen? Nee, natuurlijk. Het type literatuur waarvoor Van Gelderen Fens model laat staan, was nooit een kwestie van grote getallen. Het publiek waarop het overgrote deel van de commerciële ondernemingen van de wereld zich richt (het 'grote publiek') is niet geïnteresseerd in het soort literatuur waarvoor Van Gelderen Fens prototypisch acht. Maar in plaats van eenvoudigweg te constateren dat Fens' wereld hem te klein is, vindt Van Gelderen dat het afgelopen moet zijn. Uitgevers (ook Van Oorschoot) moeten hun 'bedompte kerk' verlaten en zich gaan richten op het grote publiek. De literatuur, zo vindt Van Gelderen, moet zich aanpassen aan de wensen van het grote publiek dat niet in literatuur geïnteresseerd is. Waar de autonomie van de literatuur in de twintigste eeuw voortdurend onder druk stond, daar draait Van Gelderen haar in de eenentwintigste eeuw radicaal om.

- Politiek correcte babyboomers onder de onderwijsbeleidsmakers en -adviseurs verkondigen dat 'de canon' een verwerpelijk instrument van onderdrukking is;
- Leesbevorderaars kunnen dat weer als argument gebruiken voor hún stelling dat wie er bij scholieren op aandringt eens een goed boek te lezen de 'ontlezing' in de hand werkt;
- Bibliothecarissen pleiten voor een aankoopbeleid dat gericht is op de vraag van de meerderheid ('waarom een dichtbundel op de schappen zetten als iedereen om Dan Brown en Nicci French vraagt?').

Het gevaar is reëel dat zulke gemakkelijk in het gehoor liggende geluiden de boventoon gaan voeren wanneer de oude poëtische elite, overigens om goede redenen, haar stem wat tempert. Dat, bij gebrek aan geldige criteria, in de literaire ruimte vooral de verraderlijke nietszeggende kwalificaties van de reclame galmen. Dat er steeds opnieuw voor het voetlicht wordt gehaald wat 'de mensen' verondersteld worden 'leuk' te vinden en wat ze al kennen. Of – want zo'n kwalificatie is niet nietszeggend en onschuldig – dat wat niet 'leuk' is van het toneel verdwijnt. En dat zou vervelend zijn, want poëzie is vaak niet 'leuk'. Veel literatuur onderzoekt nu juist wat we niet kennen, wat

DE POËZIE ZOALS ZE ZIJN ZAL

Vraag naar menhirs

'Je moet de markt niet opdringen waar de markt niet om vraagt'. Dat klinkt nobel, maar het is vals: het is nu juist de kunst de consument voortdurend nieuwe producten door de strot te duwen, en het is de gewoonste zaak van de wereld dat de vraag naar zulke producten er niet is, maar dat ze wordt gecreëerd. 'Op dit moment is de vraag naar menhirs praktisch nihil, we moeten dus naar wegen zoeken om een bepaalde vraag te creëren bij de potentiële consument', wist Caius Adolescentus al in Obelix & Co. Uderzo en Goscinny publiceerden hun hilarische parodie op de neoliberale vrijemarkteconomie in 1976, toen men in 'het Vrije Westen' er nog niet aan gewend was dat je 'de vrije markt zijn werk moet laten doen' en dat iedere 'inmenging' in de logica van de marktwerking als een vorm van paternalistisch moraliseren wordt beschouwd.



we verdringen, omzeilen, overschreeuwen – een mooie taak in een tijd waarin de taal functioneert onder wat Heidegger 'de dictatuur van het publieke' noemde, die op voorhand beslist wat begrijpelijk is en wat als onbegrijpelijk moet worden verworpen.

Om hetzelfde op een andere manier te zeggen: elke dichter heeft zijn winkeltje in de postmoderne Shopping Mall die de wereld van de poëzie vandaag is, maar geen enkel winkeltje kan claimen het belangrijkste te zijn. Er is geen *core business*. De vanzelfsprekende culturele status van de over het algemeen 'moeilijke' poëzie uit de traditie van de breuk kan als *passé* worden beschouwd. De criteria van voorheen zijn hun geldigheid kwijt; er zijn überhaupt geen universele kwaliteitsnormen meer. Daarvoor zijn, na de ontkenning van de neoliberale 'vrijemarkteconomie', de grijpbare criteria van de markt in de plaats gekomen. Is het rendabel? Hoe zit het met de vraag? Een claim op het culturele centrum mag ondenkbaar geworden zijn, de strijd om het *publicitaire* centrum ligt intussen volledig open, en koude cijfers liegen niet.

Het probleem van de poëzie van vandaag is niet, zoals Gioia en anderen denken, dat ze geen rol meer speelt in de wereld of dat ze is doorgeslagen in specialisatie, maar dat de inhoudelijk en cultureel georiënteerde 'kenners' van de oude poëtische elite niet slagvaardig gereageerd hebben op het machtsvacuüm dat in de tweede helft van de twintigste eeuw in de poëzie is ont-

De distantie van de wetenschapper?

Voor zover academische literatuurbeschouwers hun vroegere streven naar de wetenschappelijke fundering van waardeoordelen niet afgezworen hebben, hebben ze de hoop wel opgegeven dat zo'n fundering gevonden kan worden. We streven ernaar op metaniveau over teksten te spreken, niet op objectniveau. Sommigen van mijn vakgenoten gaan daarbij, in het voetspoor van *Literatuurwetenschap en cultuuroverdracht* van Douwe Fokkema en Elrud Ibsch (1991), zo ver dat ze vinden dat we ons niet in hetzelfde 'veld' horen te begeven als de personen en objecten die we bestuderen. Wetenschap, zeggen zij, produceert kennis, geen meningen. Het is de taak van de wetenschapper te verklaren en zo mogelijk te voorspellen, maar niet te sturen. Dit neemt niet weg dat we óók moeten beseffen dat volledige wetenschappelijke afzijdigheid in de artistieke disciplines een illusie is. Zelfs als je als wetenschapper uitsluitend vragen stelt over kwantificeerbare grootheden en niet over het kunstwerk zelf, dan nóg ken je impliciet kwaliteit toe aan de kunstenaar of de werken die je centraal stelt. Een proefschrift over Gerrit Kouwenaar vergroot de renomme van Kouwenaar, ook al spreekt de promovendus in kwestie zélf geen enkel oordeel uit over het object van onderzoek. Dit is een maatschappelijk effect van het werk dat binnen het literatuurwetenschappelijke bedrijf wordt verricht en het zou onzin zijn het te ontkennen of ervoor weg te lopen.

staan. Dát is de echte oorzaak van het crisisgevoel dat bij veel volgers van de poëzie heerst.

Wat gaan we hieraan doen? Over de poëziekritiek schreef ik in het vorige hoofdstuk al dat de toonaangevende literaire media hoognodig hun blik op de poëzie moeten verruimen. De kritiek moet haar verantwoordelijkheid nemen en gaan waar de poëzie gaat. Zich uitspreken. Oordelen vellen. Niet om iets vóór te schrijven of te verbieden, maar om ervoor te zorgen dat de makers van nieuwe poëzie en de deelnemers aan het debat daarover ertoe uitgedaagd worden om scherp en creatief te zijn en om over hun werk (en dat van anderen) na te denken in méér dan commerciële termen ('leuk', 'mooi', 'goed'...).

Verder zouden de vele goede en integere essayisten die we in ons taalgebied hebben op het gebied van de poëzie zich beter zichtbaar moeten maken in het publieke debat. Natuurlijk: zij gaan gewoon door met het schrijven van enthousiasmerende beschouwingen in tijdschriften als *Yang*, *Dietsche Warande & Belfort*, *Nieuw Zuid*, *De revisor*, *Parmentier*, *Tirade*, *Passionate*, *Awater*, *Krakatau* en in de prachtige, louter aan poëzie-essayistiek gewijde, boeken die in het Nederlands taalgebied nog steeds kunnen verschijnen (bij die prachtige uitgeverij in Nijmegen). Maar om het breed over de verschillende media en circuits uitgewaaierde poëziedebat blijvend te voeden, zou de serieuze essayistiek er goed aan doen daarnaast ook te zoeken naar vergro-

ting van haar bereik. Bijvoorbeeld door de redacteurs van de opiniepagina's vaker poëzie-gerelateerde kwesties voor te leggen als onderwerpen die ze écht niet mogen missen: laat zien dat poëzie discussies genereert die ertoe doen, óók voor een algemeen publiek. Maar het bereik van de poëziebeschouwing kan ook vergroot worden door internet als publicatiemedium serieus te nemen (redacties te vormen, subsidie te zoeken zodat auteurs kunnen worden betaald).

En de wetenschappers? Ook zij moeten het debat aangaan in en met het maatschappelijk veld. Over literaire teksten en wat ze voor ons kunnen betekenen (als het even kan liever niet alléén in *Nederlandse letterkunde* en *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*), maar ook op het vlak van de cultuurpolitiek. Bijvoorbeeld over het onderwijs in de literatuur en cultuur. Het is te gek voor woorden dat we aan de letterenfaculteiten al jaren constateren dat de instromende studenten niet de vereiste basiskennis en belezeneheid hebben om binnen vier à vijf jaar opgeleid te kunnen worden voor middenkaderfuncties in de complexe (literaire) cultuur van vandaag, maar dat wij tot op heden hebben nagelaten onze krachten te bundelen in een stevige lobby tegen de uitkleding van het middelbaar onderwijs op ons terrein – niet om de wereld van de jaren vijftig en het bijbehorende paternalistische *Bildungs*-ideaal te restaureren, maar om voor elkaar te krijgen dat het onderwijs belezeneheid en eruditie weer als nastrevenswaardige zaken presenteert.

De zorgelijk getoonzette 'Was soll Lyrik heute'-discussie gaat niet over de hedendaagse poëzie als zodanig. Daarover hoeven we ons geen zorgen te maken. Al twee eeuwen lang klinken zo nu en dan de voorspellingen van de dood van de poëzie, maar steeds weer blijken deze te kunnen worden gelogenstraft door nieuwe dynamiek. De discussie gaat over de plaats die in de cultuur en de samenleving van vandaag voor de poëzie bevochten wordt. Hoe belangrijk maken we het lezen van poëzie en welke argumenten gebruiken we daarbij? Welke impact wordt de dichters gegund? Bij zulke vragen is enige bezorgdheid wél gerechtvaardigd.

Tegengas voor de voortvarende vermarkting van de cultuur en voor de onstuitbare opkomst van literaire makelaars is noodzakelijk. Ik pleit dus voor een hernieuwde en stevige bemoeienis van de voormalige *happy few* van de literatuur met het maatschappelijke debat, opdat daarin de waarden die zij associëren met poëzie een rol blijven spelen. Niet met de opgeheven vinger en de zelfingenomen gezagsretoriek van voorheen, maar óók niet bevreesd om in de bres te springen voor wat blijvend van waarde is.

Noten

- 1 Doorman 1994b: 151.
- 2 Kelk 1948: 408.
- 3 Kalff 1912.
- 4 Anbeek 1990: 34, 11, 15.
- 5 Knuvelde 1976: 4.
- 6 Portegies & Rijghard 1999 zeggen weliswaar in hun inleiding dat ze de geschiedenis van de Nederlandse literatuur niet hebben willen beschrijven 'als een reeks generatieconflicten' (p. 8), toch barst het van de formuleringen als 'X deed stof opwaaien' en 'Y zette een stap naar een moderne stijl' et cetera. Het gaat steeds om conflicten.
- 7 Brandt Corstius & Jonckheere 1961.
- 8 De Schutter 2000: 14.
- 9 Abrams 1981: 27.
- 10 Vaessens 1998: 48.
- 11 Zie bv. Cronin 2000.
- 12 Gerard Reve, die in 1965 in het periodiek *Dialog* zijn 'Brief aan mijn bank' publiceerde, waarin de ikpersoon de liefde zegt te willen bedrijven met een als ezel op aarde teruggekeerde God, ging toen hij daarvoor werd aangeklaagd wél de discussie aan door zich te beroepen op zijn recht een eigen godsbeeld te creëren. Ook hij won.
- 13 Popelier 2000: 13-38
- 14 Van Duijnhoven 1997.
- 15 Van Duijnhoven 1997.
- 16 Van Gogh (red.) 1999: 6.
- 17 Van Duijnhoven 1999: 135.
- 18 Van Duijnhoven, Def P., Zwetsloot 1997: 8.
- 19 Van Duijnhoven 1999.
- 20 Van Duijnhoven e.a. 1997.
- 21 Idem.
- 22 Van Duijnhoven (red.) 1995: 13.
- 23 Van Duijnhoven 1997. Tot geëngageerd avant-gardistisch elan leidt deze houding bij Olaf Zwetsloot 2001: 77, die pleit voor 'een radicale analyse over de belangrijkste maatschappelijke onderwerpen van deze tijd'.
- 24 Nogal snel, maar niet uitsluitend. Zo heet het werk van Ouwens ontoegankelijk te zijn, maar wel degelijk authentiek.
- 25 Lanoye geciteerd in Vergeer 2000b: 84.
- 26 Consequentie is dat de dichter gezien wordt als de hoogste autoriteit in zijn eigen tekst. Zo meent Gerrit Komrij dat dichters zelf het allerbest in staat zijn hun werk voor te dragen: 'hoe slecht ze het ook doen, het is nog altijd beter dan de beste toneelspeler. Het is aan de dichter om zijn poëzie te ontsluiten. De dichter weet hoe hij de accenten moet leggen' (geciteerd in Vergeer 2000b: 84).

NOTEN

- 27 Van Duijnhoven 1999.
- 28 Komrij 2001: 127.
- 29 Wigman 2001.
- 30 Geciteerd in Van Erkelens 1996.
- 31 Van Duijnhoven 1997.
- 32 Boley 1994. Zie ook Nuchtelmans 2003.
- 33 Kuitert 2001b.
- 34 Zie hierover Meijer 1994.
- 35 URL: www.noyalearn.com/wol (geraadpleegd 7-8-1999).
- 36 Dit excurs beoogt geen inleiding op Bourdieus denken over literatuur te zijn. Beknopte Nederlandstalige inleidingen gaven Pelckmans 1994 (aan wie hier enkele formuleringen zijn ontleend) en Van Heusden 2001: 179-183.
- 37 Bourdieu 1994: 151.
- 38 Benschop geciteerd in Kagit 1985: 27.
- 39 Zie hiervoor Abbing 1989: 39-41.
- 40 Alle bedragen in dit excurs zijn (omgerekend) in euro's. Gegevens over subsidiebedragen zijn ontleend aan de FvdL-jaarverslagen van 2000, 2001, 2002 en 2003.
- 41 In de afgelopen jaren is een projectwerkbeurs ook wel eens hoger uitgevallen: H.C. ten Berge kreeg in 2003 € 75.000.
- 42 Van deze dichters kregen Vroman en Kouwenaar wel zogenaamde 'eregelden' (zie verderop) en voor Lampe, Huigen en Stitou was er in vier jaar in totaal minder dan € 10.000 subsidie.
- 43 Uitzondering is Serge van Duijnhoven, maar die kreeg zijn beide beurzen vooral om aan zijn (essayistisch) proza te werken.
- 44 Andere nieuwe dichters in de werkbeurzenlijst van 2004: Maria Barnas (25.000), Wouter Godijn (10.000), Rouke van der Hoek (20.000), Hilbrand Rozema (20.000), Alfred Schaffer (25.000), Albertina Soepboer (20.000), Peter Verhelst (20.000) en Cornelis van der Wal (12.500).
- 45 Voor dichters en prozaschrijvers die salaris genieten uit een betrekking geldt een inkomensgrens. Deze regel, ingesteld om ervoor te zorgen dat het subsidiegeld daar terecht komt waar het 't hardst nodig is, staat echter momenteel ter discussie. Zij zou, zo is de redenering van het fonds in zijn recentste beleidsplan, bij kunnen dragen 'aan het onjuiste beeld dat het fonds er is voor auteurs die door niemand gelezen worden' (*Kwaliteit kost geld. Beleidsplan 2005-2008*, p.17). Een regelrechte – en terecht – contra-attaque op de oratie van Lisa Kuitert (2002), dunkt me.
- 46 Tot nu toe is de 'regeling stimuleringsbeurzen auteurs' voor wat de poëzie betreft louter Vlamingen ten goede gekomen: bij de eerste gelegenheid in 2002 waren er 32 aanvragen, waarvan 2 voor poëzie. Geert Buelens kreeg een beurs van € 7.000. In 2003 zijn er 34 ingediend en van de 19 gehonoreerde aanvragen zijn er 2 voor dichters (Sascha Blé kreeg € 3200 en Sven Cooremans € 3200).
- 47 Zie Wils 1997: tabel 11.
- 48 Knulst & Kraaykamp 1996.

Noten

- 49 Kloek & Mijnhardt 1986.
- 50 Van Leeuwen 1998: 45-54.
- 51 Mathijssen 1987: 70.
- 52 Van Sas 1989, met name p.489.
- 53 Bank 1990: 20.
- 54 Van Ginkel 1999: 11.
- 55 Aerts 1990. Vgl. Leerssen 2004 en Nemoianu 2002.
- 56 Van den Berg 1989.
- 57 De Swaan 1991: 8.
- 58 Goedegebuure 1993b.
- 59 Govaert & Smink 1991: 32.
- 60 'Visie! Expliciteren! Nu!. Literatuurkritiek in de vaart van de massamedia'. In: Goedkoop 2004: 170-185. Citaat op p.175.
- 61 Zie hierover Mathijssen 1987 en Kuitert 2001a.
- 62 Dorleijn 2003: 11.
- 63 Aristoteles 1988: 176.
- 64 Frijhoff & Spies 1999: 546.
- 65 Cf. Compagnon 2004: 17.
- 66 Van Hamel 1973: 7.
- 67 Zie bv. Priestmans (1999: 7) verantwoording van zijn keuze alleen over *poëzie* te schrijven: 'I focus on it because, unlike such multivocal forms as prose fiction and drama, poetry has an acknowledged responsibility to be affirmative from a single subject position'.
- 68 Wieg (red.) 1988: 5.
- 69 Wieg in Kuipers 1988b.
- 70 Wieg in Van Erkelens 1996.
- 71 De Waard (red.) 1987: 11-12.
- 72 Ook Andeweg 1998 constateert dat de *poëtica*'s van de Maximalen en de Nieuwe Wilden sterk op elkaar leken: 'beide groepen vonden de *poëzie* te duf, te bloedeloos, te over-academisch'.
- 73 De Waard (red.) 1988: 119.
- 74 Het proefschrift van Meijer (1988) was hier het startschot voor levendige discussie en grote voortvarendheid in het literaire genderonderzoek.
- 75 Brassinga 1993.
- 76 Zie bv. Van Daalen 1994.
- 77 Van Haren 1988.
- 78 Soepboer in Neefjes 1999.
- 79 Peeters 2005.
- 80 Van Boven & Sicking 1993 constateren dat onder de groep schrijvers die zichzelf niet *poëticaal* profileren (en die daarom een geringere kans hebben in literatuurhistorische handboeken terecht te komen) relatief veel vrouwen zijn. Vgl. Vos 2003.
- 81 Pfeijffer 2000b.
- 82 Zo kan zijn hang naar het exuberante als kenmerk van een 'onzuivere' *poëtica* geïnter-

NOTEN

preteerd worden. In een toespraak bij gelegenheid van de presentatie van Pfeijffers tweede bundel, *Het glimpen van de welkwiek*, zei Zwagerman na tien jaar weer met dichten te zijn begonnen omdat hij aan Pfeijffers debuut kon aflezen hoezeer de Maximale idealen inmiddels verwezenlijkt waren. Zie het kadertje 'De vlag kan uit' op p. 156.

83 Zwetsloot 2001.

84 Droog 2001.

85 Van Erkelens 1999.

86 Van Duijnhoven (red.) 1995: 13.

87 Van der Vegt 2000a: 57. Vgl. in dit verband ook de observatie van Van der Vegt 2000b dat de meest canonieke dichters van dit moment (Herzberg, Kopland) die positie bereiken hebben zonder polemische stukken te schrijven, terwijl dat in het verleden (bv. bij de Vijftigers) wel anders was. Verzet tegen dergelijke visies is te vinden bij Kuijper 1986, die zich op historiografische gronden keert tegen het idee dat er geen vernieuwingen of groepen meer zijn in de poëzie.

88 Grüttemeier 1998: 368 neemt de 'skizzierte Diskrepanz zwischen dem postulierten Tod des Manifests einerseits und der Existenz von Manifesten in postmodernen Zeiten andererseits' tot uitgangspunt van een interessante beschouwing over postmoderne manifesten.

89 Van Gogh 1999: 9.

90 Zwagerman in Kuipers 1988a. Overigens zijn de frequentie en de verbeterheid waarmee Zwagerman ook na 1988 met zijn 'Maximale jaren' en de beeldvorming daarvan bezig blijft niet goed met deze uitspraak te rijmen.

91 Zwagerman 2001: 78-9.

92 Dalstra 1984. Zie voor het 'p-woord' bijvoorbeeld 'Postmodernism can make you blind' (een bijlage van *de Held* 4-2, 1988). Ruiter 1991: 269 signaleert naar aanleiding van dit manifest een ambivalente houding van de Maximalen ten opzichte van het postmodernisme.

93 Brems 1998: 152 benadrukt desalniettemin de overeenkomsten tussen de Vlaamse en de Nederlandse Tachtigers. Zowel bij Van Bastelaere c.s. als bij de Maximalen signaleert hij een verzet tegen 'de dictatuur van de geest' waar (aan beide zijden van de grens op verschillende manieren) een nieuwe 'levendigheid' tegenover geplaatst wordt.

94 Sim (ed.) 1999: 238.

95 Niemöller 1987.

96 Een overzicht van de hele affaire is te vinden op <http://www.epibreren.com/pfeijffer/plagiaat.html>. Het overzicht (gemaakt door Bart Droog, die nadrukkelijk partij is in de discussie en die Pfeijffer van plagiaat beschuldigde) geeft ook de gewraakte passage uit Rupert weer mét de brontekst uit *The Waste Land*.

97 Zie hierover Van den Akker 1994: 28.

98 Beekman & Grüttemeier 2005: 132-45, 196.

99 Bronzwaer 1983: 142.

100 Volgens NRC (20-3-2002) laat Droog het niet bij dit bericht. Hij zou ook een 'een open e-mail aan de pers' gestuurd hebben waarin hij het volgende meldt: 'Pfeijffer heeft het gedicht van Eliot "vertaald" en het zonder enige bronvermelding in zijn roman als eigen

Noten

werk gepresenteerd'. Daags daarna stuurt Droog een brief naar de redactie (opgenomen in het logboek dat Droog over deze kwestie bijhield, maar niet in *NRC*) waarin hij schrijft: 'de in uw artikel als "open e-mail aan de pers" gepresenteerde e-mail was geen open brief, maar een kennisgeving van de lopende berichtgeving op *Rottend Staal Online*'. Droog heeft ook nog 'een tip' voor *NRC*: 'neem eens contact op met de Londense uitgeverij Faber and Faber, die onlangs nog werk van T.S. Eliot heeft uitgegeven: <http://www.faber.co.uk/>, e-mail rights@faber.co.uk'.

101 Mailbericht van Droog aan de auteur, 19 april 2004.

102 Droog hanteert het argument op *Rottend Staal* van 25-3-2002 en hij verwijst erbij naar Steinz' bijdrage over de kwestie aan *NRC* van 22-3-2002.

103 Typerend voor zijn perspectief op literatuur en lezers is dat Droog er nog aan toevoegt: 'het valt [de recensenten] niet kwalijk te nemen. Niemand op deze planeet kan alles wat er sinds de uitvinding van de boekdrukkunst verschenen is, gelezen hebben'.

104 'Awater na vijftig jaar'. In: Sötemann 1985: 229-246.

105 *Trouw* 20-3-2002.

106 Beekman & Grüttemeier 2005: 143-44.

107 Vos 1996: 216.

108 Glazier 2001: 126.

109 Zie hierover Matthew Kirschenbaum, 'Machine visions: towards a poetics of artificial intelligence'. URL: <http://www.altx.com/ebr/ebr6/6kirschenbaum/6kirsch.htm> (27 juli 2004).

110 Zie <http://users.castel.nl/ffirooimo1/NLo.htm> (27 juli 2004).

111 Nelson geciteerd in Landow 1997: 3.

112 Aarseth 1997.

113 Landow 1997: 90.

114 'Introduction'. In: Ryan (ed.) 1999: 1-30.

115 Landow & Delany 1991: 11.

116 Györi 1996.

117 Abercrombie 1926.

118 De 'Bekende dichters top 200 2003 is terug te vinden op http://www.epibreren.com/pages/mainframe.html?../rs/rottend_staal.html (geraadpleegd 01-06-2005).

119 Het Nederlands literair verleden, dat in de negentiende eeuw werd geconstrueerd, is uiteraard niets anders dan een abstractie vanuit het moderne standpunt van de historicus. Van 'Nederland' was nog geen sprake toen 'Hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic enda thu wat unbidan we nu' aan het papier werd toevertrouwd.

120 Leerssen 2002.

121 Verstraete 2001: 19.

122 Van Leeuwen 1998.

123 Verboord 2003.

124 Zie Ruiter & Smulders 1992.

125 Harmens 2005.

NOTEN

126 Zie over Harmens ook de (anonieme) bijdrage over zijn werk op de site 'Dichters op het scherm' van de Koninklijke Bibliotheek: <http://www.kb.nl/dichters/harmens/harmens-01.html> (2-1-2005)

127 Janssen 1994: 55.

128 Van Dijk & Janssen 2002.

129 Buelens tijdens een discussieavond in Perdu, 'Beulen en Roeiers: Poëziebeschouwing tussen wetenschap, media en actualiteit', 25-11-2005.

Verantwoording

Gedeelten van hoofdstukken uit dit boek functioneerden eerder in een andere context.

Het hoofdstuk *De Dichter des Vaderlands en andere curiositeiten* verscheen in mei 2005 in een eerdere versie in het elektronische tijdschrift *Kiez21* (www.kiez21.org).

It's a wonderful world

'Alle zielen die haar liefhebben, worden door de poëzie tot vrienden gemaakt en met onverbreekbare banden gebonden. Zij mogen verder in hun eigen leven de verschillendste dingen zoeken, de éne mag volledig minachten wat de ander als zijn heiligste goed vereert, zij mogen elkaar miskennen, elkaar niet verstaan en eeuwig vreemd blijven, maar op dit gebied zijn zij door een hogere toverkracht verenigd en leven zij in vrede'.

Friedrich Schlegel, 'Gespräch über die Poesie' (1800).

Stukken uit het hoofdstuk *De romantische agenda van de leesbevordering* voeren terug op 'No time for poetry? "Leesbevordering" and the postmodern idea of poetry in The Netherlands' (in: Th. F. Shannon & J.P. Snapper (eds.), *Janus at the Millennium. Perspectives in Time in the Culture of the Netherlands*. University Press of America, Dallas etc. 2004, p.100-112). Zie aldaar voor een overzicht van de gebruikte leesbevorderingsdocumenten.

Het hoofdstuk *Anything goes?* is een bekorte bewerking van 'Een weg door het korenveld. Het Nederlandse poëziedebat sinds Maximaal' (in: *Nederlandse letterkunde* 7-4, 2002, p.343-372). Geïnteresseerde lezers kunnen daar terecht voor een uitgebreidere annotatie dan in het kader van dit boek wenselijk was.

Gedeelten uit de tekst van het hoofdstuk *Dichters op internet* zullen herkenbaar zijn voor lezers van C. Dauven, J. Koopmans & L. Kuitert (red.), *Publiceren: wat is dat? Een antwoord in dertien opstellen*. Amsterdam 2005 (waarin mijn bijdrage 'Dichters en schrijvers op internet: een sociologisch en literair fenomeen' is opgenomen) en van het elektronische studententijdschrift *Blind!* (mei 2005, www.ziedaar.nl).

In het hoofdstuk *Geen heimwee naar het centrum* zijn gedeelten te herkennen van mijn opstel 'Literatuurgeschiedschrijving 1' (in: *De Groene Amsterdammer Literatuur* nr.1, 2005, p.32-37).

DE POËZIE ZOALS ZE WAS

Het hoofdstuk *Buitengewesten en grensgebieden* voert terug op een tekst over poëziekritiek die verscheen in *NRC Handelsblad* van 21 januari 2006 en op een vervolg daarop in *Vrij Nederland* van 25 februari 2006.

Een deel van de feitelijke gegevens die in *Ongerijmd succes* gepresenteerd worden, verzamelde ik in het kader van een onderzoeksproject over 'Culturele identiteit en postmodern schrijven' van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO), waarbij ik tussen 1999 en 2003 betrokken was.

Thomas Vaessens

Geraadpleegde literatuur

- Aarseth, E.J., *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London 1997.
- Abbing, H., *Een economie van de kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*. Groningen 1989.
- , *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam 2002.
- Abercrombie, L., *The Idea of Great Poetry*. London 1926.
- Abrahams, F., 'Gedichten'. In: *NRC Handelsblad* 28-1-2000.
- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/Oxford/New York 1981.
- Abramson, S., 'The Sociology of Poetry: A Rant (Of Sorts)'. 17 december 2005. URL: <http://sethabramson.blogspot.com/2005/12/sociology-of-poetry-rant-of-sorts.html> (1-1-2006)
- Aerts, R., 'De nationale cultuur'. In: *Comenius* 38, 1990, p.236-255.
- Akker, W.J. van den, *Candlelight en de creativiteit. Hoe dichters dichten. Voordracht gehouden op 1 september 1984 [...]* te Utrecht. Utrecht 1984.
- , *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van M. Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam 1994.
- , & G.J. Dorleijn, 'Over de geschiedschrijving van de moderne Nederlandse poëzie. Problemen, getallen, suggesties'. In: *Nederlandse letterkunde* 1-1, 1996, p.2-29.
- Allison, J., 'Media, Poets and Politics'. In: Andrew Michael Roberts & Jonathan Allison (eds.), *Poetry and Contemporary Culture. The Question of Value*. Edinburgh 2002, p.10-20.
- Anbeek, T., *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam 1990.
- Andeweg, A., 'Born to be wild? Nederlandse dichters in de jaren tachtig'. In: *Literatuur* 15-1, 1998, p.36-42.
- Anheier, H.K. & J. Gerhards, 'Literary myths and social structure'. In: *Social Forces* 69-3, 1991, p.810-830.
- Anoniem, 'Poëzie over de gulden en de euro'. In: *de Volkskrant* 3-12-2001.
- Arensman, D.-J. & M. Somers, 'Kwaliteitsgraffiti. Nieuwe wegen voor de poëzie'. In: *Het parool* 28-1-2000.
- Aristoteles, *Poetica*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben & J.M. Bremer. Amsterdam 1988.
- Baartman, N. & G. Kamer, 'Woorden als kogels'. In: *de Volkskrant*, 29-8-1999.
- Balkt, H.H. ter, 'Plakkaat aan de paal wappert wel hard en schreeuwt Races!...' In: *De zingend- de zaag* 24/25, 1994, p.33-37.
- Ball, P.M., *The Central Self. A Study in Romantic and Victorian Imagination*. London 1968.
- Bank, J.Th., *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in de negentiende eeuw*. 's-Gravenhage 1990.
- Barthes, R., *Roland Barthes door Roland Barthes*. Vertaald door Michel J. van Nieuwstadt & Henk Hoeks. Nijmegen 1991.
- Bas, J. de, 'Gedichten als kleintje koffie bij hevige dorst'. In: *Trouw* 27-1-2000.
- Bastelaere, D. van, 'De tragiek van de epigoon'. *De Morgen*, 15-4-1999.
- , *Wuuwhhooosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen 2001.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Bauman, Z., *Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Cambridge 1987.
- Bawer, B., 'Poetry and the University'. In: Robert McDowell (ed.), *Poetry after Modernism*. Brownsville OR, 1998, p.114-128.
- Beach, C., 'Making poetry matter'. In: *Contemporary Literature* 39-4, 1998, p.669-679.
- Beekman, K. & R. Grüttemeier, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*. Amsterdam 2005.
- Bekkering, H. & A.J. Gelderblom (red.), *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis. Verslag studiedag Literatuurgeschiedenis Den Haag, 17 januari 1997*. Den Haag 1997.
- Berg, A. van den, 'Het stiefkind van de staatssecretaris'. In: *VuL-Bulletin* 2000-5, p.1-4.
- Berg, W. van den, 'Nationalisme, een rem op de romantiek'. In: *Spektator* 18-5, 1989, p.347-350.
- , en J.J. Kloek, 'Inleiding'. In: Willem Bilderdijk, *De kunst der poëzy*. Ed. W. van den Berg en J.J. Kloek. Amsterdam 1995, p.7-56. Zie ook <http://www.dbnl.org/tekst/bildoo2kunso1/index.htm> (15-10-2005)
- Bergh, T. van den, 'Nederlandse poëzie: hoe dichter, hoe beter'. In: *VPRO-Gids* 4-9-1999.
- Beryl, E. & F. Bomber, *Double Talk. Rap & poëzie*. Amsterdam/Antwerpen 1997.
- Beurskens, H., 'Niemand heeft ooit op een foto gestaan'. In: *De gids* 161-3, 1998, p.240-243.
- , 'Literaire kwaliteit en schrijversinkomen'. In: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 15-55, 2003, p. 52-55.
- Bindervoet, E. & R.-J. Henkes, 'Waarom zijn de gedichten van Anna Enquist zulke shitgedichten'. In: *dez., Waar wij voor zijn en tegen*. Amsterdam 1996, p.32-46.
- Block, F.W., 'Auf hoher Seh in der Turing-Galaxis. Visuelle Poesie und Hypermedia'. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 9, 1997, pp.185-202.
- Bloem, R., 'Pad op pad af... Dixhoorn aan het werk'. In: *Parmentier* 6-3, 1995, p.82-100.
- , 'De mythe van moeilijk'. In: *Parmentier* 7-2, 1996, p.67-70.
- Blokker, B., 'Des vaderlands'. In: *de Volkskrant* 28-8-1999.
- Blokland, H., 'Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving'. In: *Boekmanchiers* 2-5, 1990, p.227-244.
- , 'De opkomst van het marktdenken binnen de wereld der openbare bibliotheken'. In: *dez., Publiek gezocht. Essays over cultuur, markt en politiek*. Amsterdam/Meppel 1997, p.97-104.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 1973.
- Boeft, J. den e.a. (red.), *Denken over dichten. Dertig eeuwen poëtische reflectie*. Amsterdam 1994.
- Boley, L., *Schrijvers: hun uitgevers, hun inkomen, de kritiek en de boekenmarkt*. Amsterdam 1994.
- Bolter, J.D., *Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Baltimore/London, 1991.
- Bork, G.J. van & N. Laan, *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen 1986.
- Borking, S., 'Van runschoppen naar funshoppen. Het Amerikaanse winkelcentrum als Europees ideaal'. In: *De academische boekengids* 48, 2005, p.7-9.
- Boskma, P., 'Virus vormt'. In: *Virus* 1-4, 1985, p.2-3.
- Bourdieu, P., 'The Production of Belief: contribution to an economy of symbolic goods'. In: *Media, Culture and Society* 2, 1980, p.261-293.
- , *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Gekozen door Dick Pels*. Amsterdam 1989.

Geraadpleegde literatuur

- , *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam 1994.
- Bouwhuis, H. & C. Bok, 'De macht van de recensenten is tanend. Ronald Dietz over literaire kritiek'. In: *Voors* 13-3, 1995, p.63-66.
- Boven, E. van & J.M.J. Sicking, 'Zeggen en doen is twee. Kanttekeningen bij het gebruiken van literatuuropvattingen als uitgangspunt voor literaire geschiedschrijving'. In: F. Bernds en e.a. (red.), *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Groningen 1993, p.11-20.
- Braber, H. van den, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. Nijmegen 2002.
- Brandt Corstius, J.C. & K. Jonckheere, *De literatuur van de Nederlanden in de moderne tijd*. Amsterdam/Antwerpen 1961.
- Brassinga, A., *Hartsvanger. Zeer verspreide stukken*. Amsterdam 1993.
- Breedveld, K. & A. van den Broek, *Trends in de tijd. Een schets van recente ontwikkelingen in tijdsbesteding en tijdsordening*. Den Haag 2001.
- Brems, H., 'De Nederlandse poëzie sinds 1980'. In: H. Brems e.a. (red.), *Nederlands 200 jaar later*. Leiden 1998, p.136-155.
- , *Altijd weer die vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Amsterdam 2006.
- Broek, A. van den & J. de Haan, *Cultuur tussen competentie en competitie*. Amsterdam/Den Haag 2000.
- Bronzwaer, W., 'Commentaar bij *The Waste Land*'. In: dez. (red.), *T.S. Eliot, Gedichten*. Baarn 1983.
- , 'Wat niet thuishoort, hangt niet samen. Een spatiële lezing van Paul Bogaerts debuutbundel *Welcome hygiene*'. In: *De gids* 161-3, 1998, p.224-250.
- Bruijn, E. de, 'Somber? Schrijf geen poëzie!'. In: *NRC Handelsblad* 12-10-2004.
- Buelens, G., 'Van op de hoge brug. Enkele losse notities over Nederlandse poëzie en -geschiedenis, alsook de buitenlandse'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.37-42.
- , 'Yo Brother Pound! Dag kleine vis. Nog maar eens een Verdediging van de Poëzie'. In: *Yang* 2004-2, p.257-268.
- , 'Nederland vergeet dat universiteit moet streven naar excellentie'. In: *de Volkskrant* 30-12-2005.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Burghoorn, A., 'Hier wordt de nieuwe rust geboren'. In: *de Volkskrant* 12-9-1997.
- Burn, A.R., *The Lyric Age of Greece*. London 1978 (oorspr. 1960).
- Calinescu, M., *Five Faces of Modernity; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham 1987.
- Calis, P., F.P. Huygens & B.W.E. Veurman, *Het spel en de knikkers. Kernboek 2: literatuurgeschiedenis van 1880 tot heden*. Amsterdam 1977².
- Carey, J., *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. London 1992.
- Casteren, J. van, 'De Groene poëzie-enquête'. In: *De groene Amsterdammer* 21-7-2001, p.10-15.
- Compagnon, A., *Literature, Theory, and Common Sense*. Princeton/Oxford 2004.
- Cooper, J.X., *Modernism and the Culture of Market Society*. Cambridge/New York 2004.
- Cronin, R., *The Politics of Romantic Poetry, In Search of the Pure Commonwealth*. Basingstoke/New York 2000.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Cultuur meer dan ooit. Inleiding en sectoranalyses. Vooradvies Raad voor de Cultuur 2005-2008.
- Cusic, D., *The Poet as Performer*. Lanham 1991.
- D'Oliveira, E., '80 en '90 aan het woord. Gesprekken met Lodewijk van Deyssel [et al.]. Amsterdam 1966.
- Daalen, M. van, 'Het schrift van Galilei'. In: *De revisor* 21-5/6, 1994, p.62-66.
- Daan, T. & V. Schifferli, 'Ik ben als een eend met een onzichtbare rij pulletjes achter zich aan. Een vraaggesprek met Joost Zwagerman'. In: *Nymph* 2-1, 1990, p.16-26.
- Dalstra, K., *Maximale kunst. 200 stellingen*. Amsterdam 1984.
- Deahl, J., '[Review of] *Can Poetry Matter? Essays on poetry and American Culture* by Dana Gioia'. Canadian Poetry Association, <http://www.mirror.org/cpa/deahl.html> (2-1-2004).
- Delany, P. & G.P. Landow (eds.), *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge/London 1991.
- Diepeveen, L., *The Difficulties of Modernism*. London/New York 2003.
- Dijk, N. van, 'Een onverbidelijke bestseller! De promotie van literair werk in de twintigste eeuw'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 6, 1999, p.173-188.
- & S. Janssen, 'De reuzen voorbij. De metamorfose van de literaire kritiek in de pers sedert 1965'. In: J. Bardoel e.a. (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam 2002, p.209-235.
- Dijk, Y. van, 'Een angsthaas in een reuzenrad. Over Circulaire systemen van Paul Bogaert'. In: *Yang* 38-2, 2002, p.374-379.
- Doorman, M., 'De dichters zijn hun clubkleuren kwijt'. In: *de Volkskrant* 11-3-1994a.
- , *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam 1994b.
- , *De vrede graast zonder genade. Over literaire kritiek*. Amsterdam 2001.
- , *De romantische orde*. Amsterdam 2004.
- Dorleijn, G.J. & C.J. van Rees, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld*. 's-Gravenhage 1993. In een enigszins aangepaste vorm ook in *Spectator* 23-2, 1994, onder de titel 'Literatuuropvattingen in het literaire veld: over de integratie van twee benaderingen'.
- , 'Literatuuropvattingen in het literaire veld. Een toelichtende reactie'. In: *Spektator* 24-3/4, 1995, p.183-187.
- Dorleijn, G.J., 'De achterkant van de recente poëzie. De vsb Poëzieprijs 1993-2002'. In: *Nederlandse letterkunde* 7-4, 2002, p.389-429.
- , 'Voorwoord'. In: *De 100 beste gedichten van 2002*. Gekozen door Gillis Dorleijn. Amsterdam 2003, p.11-18.
- Driessen, F., *Leesbevordering in Nederland. Een onderzoek naar het leesbevorderingsbeleid en Stichting Lezen in de periode 1992-1997 in opdracht van het Ministerie van OCenW*. Utrecht 1998.
- Dronke, P., *The Medieval Lyric*. London 1968.
- Droog, B. (red.), 'Inleiding: not the end' en 'Epiloog'. In: *Reacties op de mythe Ilja Leonard Pfeijffer uit Epibreren*. www.epibreren.com, 28-5-2001.
- , '“Poëzie treedt buiten het boekje”. Reacties op Thomas Vaessens' artikel'. In: *Rottend Staal*, april 2004. URL: http://www.epibreren.com/rs/rs_frame.html?poezietreedt.html (12-05-2005).
- Duijnhoven, S. van (red.), *Aan iedere spijker een regel. Bloemlezing poëzie van jonge Nederlandse en Vlaamse dichters*. Amsterdam 1995. Speciaal nummer van *Millennium* 6, 1995.
- , 'De poëzie wordt de keel dichtgeknepen. Jonge dichters vind je niet in de boekenkast'. In: *NRC Handelsblad* 18-7-1997.
- , Def P. & Olaf Zwetsloot, *Eindhalte Fantoomstad. De Sprooksprekers*. Z. pl. [Eindhoven/

Geraadpleegde literatuur

- Amsterdam] 1997.
- , ‘Het offensief der zinnen. Poëzie en rap, taal en ontbinding’. In: *Streven*, februari 1999, p.127-138.
- , ‘Gedichtendag’. In: *De groene Amsterdammer* 26-1-2000.
- Dyck, P. van, ‘Het schrijven van geschiedenis. Het Vlaamse poëziedebat sinds *Twist met ons*’. In: G.J. Dorleijn, J. Joosten & T. Vaessens (red.), *Over de nieuwe poëzie*. Themanummer van *Nederlandse letterkunde* 7-4, 2002, p.373-387.
- Easthope, A., *Poetry as Discourse*. London/New York 1983.
- Ekkers, R., ‘Verdwijnen en aanwezig blijven’. In: *De poëziekrant* 26-3, 2002, p.64-70.
- Ellmann, M., *The Poetics of Impersonality*. T.S. Eliot and Ezra Pound. Cambridge 1987.
- Elshout, R., ‘Orgeltoon, of uw persoon? Over de poëzie van Joost Zwagerman’. In: *Bzzlletin* 218, 1994, p.22-28.
- , ‘Professor Zonnebloem en de poëzie. Lucas Hüsken versus Huub Beurskens’. In: *Bzzlletin* 249, 1997, p.65-73.
- Engler, B., *Poetry and Community*. Tübingen 1990.
- Enzensberger, H.M., *De stuurloze avant-garde*. Amsterdam 1974.
- Epstein, J., ‘Who killed poetry?’ In: *Commentary* 86-2, 1988, p.13-20.
- Erkelens, R. van, ‘De oudere jongeren dichten’. In: *De groene Amsterdammer* 22-5-1996.
- , ‘Sterretjes die springen’. In: *De groene Amsterdammer* 27-10-1999.
- Even-Zohar, I., ‘Polysystem Theory’. In: *Poetics today* 1-1, 2, 1979, p.287-310.
- Fens, K., *The gentle art of reading*. Nijmegen 1987.
- , *Een hand van de dichter. Wie heeft de criticus nodig?*. Amsterdam 1996.
- Fiedler, L., ‘The Death of Avant-Garde Literature’. In: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. New York 1971, Vol. II, p.454-461.
- Fokkema, D. & E. Ibsch, *Literatuurwetenschap en cultuurobverdracht*. Muiderberg 1992.
- Fokkema, R.L.K., *Het komplot der vijftigers. Een literair-historische documentaire*. Amsterdam 1979.
- , ‘4 juli 1953: Lucebert schrijft een “Open brief aan Bertus Aafjes”. Commotie rond de Beweging van Vijftig’. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, p.737-742.
- Fortuin, A., ‘De poëtische tegendraadsheid van Gerrit Komrij’. In: *NRC Handelsblad* 31-1-2000.
- Fraeters, V., ‘Medioneerlandistiek in context. Literair-historici op zoek naar Hermes en Philologia’. In: *TNTL* 120, 2004, p.298-308.
- Frijhoff, W. & M. Spies, *Bevochten eendracht*. 1650. Den Haag 1999.
- Gablik, S., *Has Modernism failed?* New York/London 1984.
- Gelder, H. van, *De rokende schoorsteen. Schrijvers in de reclame*. Amsterdam 1996.
- Geljon, C., ‘Het literatuuronderwijs in de Tweede Fase’. In: *Tijdschrift voor literatuurwetenschap* 2-1, 1997, p.59-63.
- Gerardts-Pinckaers, M.H., *Litteraire manifestaties. Verslag van een zoektocht*, Den Haag 2004.
- Gerbrandy, P., ‘De tijd der eenzijdige bewegingen heeft nooit bestaan’. In: *De revisor* 26-5, 1999, p.74-78.
- , ‘Komrij, keer op je schreden’. In: *De groene Amsterdammer* 6-1-2001.
- Ginkel, R. van, *Op zoek naar eigenheid. Denkbeelden en discussies over cultuur en identiteit in Nederland*. 's-Gravenhage 1999.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Gioia, D., 'Business and poetry'. In: Robert McDowell (red.), *Poetry After Modernism*. Story Line Press 1991, p.222-254.
- , 'Can Poetry Matter?' In: *The Atlantic Monthly*, 267-5, 1991, p.94-106.
- , *Can poetry matter? Essays on poetry and American culture*. Saint Paul (MI) 1992.
- , *Disappearing Ink. poetry at the End of Print Culture*. Saint Paul (MI) 2004.
- Glazier, L.P., *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*. Alabama 2001.
- Goedegebuure, J., '28 februari 1966: Poëzie in Carré. De literaire lezing'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993a, p.777-783.
- , '16 maart 1983. Eerste uitzending van het televisieprogramma 'Hier is Adriaan van Dis'. De invloed van de media op het literaire bedrijf'. In: M.A. Schenkeveld van der Dussen, e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993b, p.846-852.
- Goedkoop, H., *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam 2004.
- Gogh, R. van (red.), *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*. Utrecht 1999.
- , 'Het gedicht van binnenuit. Over het effect van de voordracht'. In: *Passionate* 2001. Geciteerd naar de versie van het essay dat terug te vinden is op <http://www.rubenvangogh.nl/index.html> (08-05-2005).
- Golding, A., 'Recent American Poetry Anthologies and the Idea of the Mainstream'. In: Andrew Michael Roberts & Jonathan Allison (eds.), *Poetry and Contemporary Culture. The Question of Value*. Edinburgh 2002, p.123-140.
- Goscinny, R. & A. Uderzo, *Obelix & Co*. Parijs 1999 (oorspronkelijk 1976).
- Goss, J., 'The Magic of the Mall: An Analysis of Form, Function, and Meaning in the Contemporary Retail Built Environment'. In: *Annals of the Association of American Geographers* 83-1, 1993, p.18-47.
- Gottlieb, K. & M. van Nieuwkerk, 'Pump up the volume! [Interview met Joost Zwagerman, René Huigen, Koos Dalstra e.a.]'. In: *Het parool* 9-6-1988.
- Govaert, C. & F. Smink, 'De uitgeverij. Boeken uitgeven is het publiek verleiden'. In: *Vooys* 10-1, 1991, p.32.
- Graña, C., *Bohemian Versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. New York/London 1964.
- Groeneveld, E., 'De maatschappelijke positie van den dichter'. In: *Het getij* 1918, p.261-267; p.294-298 en p.329-331.
- Groenewegen, H., 'Vanaf mijn tafelberg'. In: Y. T'Sjoen & K. Vergeer (red.), *De volksverheffing. Jaarboek voor poëzie*. Amsterdam 2005.
- Grüttemeier, R., 'Das Manifest ist tot – es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste'. In: H. van den Berg & R. Grüttemeier (Hrsgs.), *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam/Atlanta (GA) 1998, p.367-383.
- Györi, L.P., 'Virtual poetry'. In: E. Kac (ed.), *New Media Poetry. Poetic Innovation and new Technologies*. New York 1996, p.158-163.
- Hall, D., 'Poetry Readings'. In: *American Scholar*. Winter 1984/1985, p.63-77.
- , *Death to the Death of Poetry. Essays, Reviews, Notes, Interviews*. Ann Arbor 1994.
- Hamel, A.G., *Zeventiende-eeuwse opvattingen en theorieën over literatuur*. Utrecht 1973 (oorspr. 1918).
- Haren, E. van, 'Lielingsgedicht'. In: *de Held* 4-6, 1988, p.30-31.

Geraadpleegde literatuur

- Harmens, E.J., 'De ware volkspoëzie. Bij poetry slams verliest de poëzie het van effectbejag'. In: *Awater* 4-2, 2005, p.16-19.
- Hayward, F.H., *Professionalism and Originality*. Chicago 1917.
- Heijne, B., 'Aafjescomplex'. In: *Vrij Nederland* 10-9-1988.
- , 'Kunst'. In: *NRC Handelsblad* 2-2-2002.
- Heintz, K., 'An Incomplete History of Slam. A Biography of an Evolving Poetry Movement'. In: *E-Poets Online Library*, <http://www.e-poets.net/library/slam/index.html> (19 maart 2005).
- Hellemans, F., *Mediatisering en literatuur. Een moderne, mediavergelijkende literatuurgeschiedenis*. Leuven/Amersfoort 1996.
- Hemmerechts, K., 'De burcht van de literatuur. Verlangen naar een ouderwetse Dichter des Vaderlands'. In: *de Volkskrant* 17-2-2005.
- Herman, L., 'Hypertext en het tekstbegrip in de literatuurwetenschap'. In: *De Vlaamsche gids* 82-3, 1998, p.38-45.
- Hertmans, S., *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur*. Amsterdam 1999.
- Herzberg, J., *Het maken van gedichten en het praten erover*. 's-Gravenhage 1989.
- Hesse, C., 'Books in Time'. In: Geoffrey Nunberg (ed.), *The Future of the Book. With an Afterword by Umberto Eco*. Berkeley/Los Angeles 1996, p.21-36.
- Heumakers, A., 'Verweylezing II: De romantische greep'. URL: www.nrc.nl/print/1016517163578.html (25-9-2005).
- Heusden, B. van, *Litteraire cultuur: handboek*. Heerlen/Nijmegen 2001.
- Heynders, O., 'De toekomst van het poëtica-onderzoek: problemen van een reconstructieve-institutionele benadering'. In: *Spectator* 24, 1995, p.3-20.
- Heytze, I., 'Krabben en bijten'. In: *Utrechts nieuwsblad* 26-2-2005.
- Hofland, H.J.A., 'Het schrijversvak'. In: *NRC Handelsblad* 18-8-2000.
- Holmes, R., *The Romantic Poets and their Circle*. London 1997.
- Hopkins, J.S.P., 'West Edmonton Mall: Landscape of Myths and Elsewhereness'. In: *The Canadian Geographer* 43-1, 1990, p.2-17.
- Howe, I., 'The Idea of the Modern' (1967), geciteerd naar de herdruk onder de titel 'The Culture of Modernism'. In: Irving Howe, *Decline of the New*, New York 1970, p.3-33.
- Hughes, T., 'Subsidie voor poëzie'. In: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 15-55, 2003, p.29-32.
- Ikonen, T., 'Moving Text in Avant-Garde Poetry. Towards a Poetics of Textual Motion'. In: *Dichtung Digital* 2003-4. URL: www.dichtung-digital.com/2003/issue/4/ikonen/index.htm (31-3-2005).
- Itterbeek, E. van (red.), *Romantiek in de hedendaagse Europese poëzie. Essays en gedichten samengesteld en ingeleid door Eugene van Itterbeek. Vijfde Europees Poëziefestival 1983*. Gent 1983.
- , *Poëzie in cijfers. De situatie van de poëzie in de landen van de Europese Gemeenschap*. Leuven 1986.
- Jaeggi, A., 'Boskma voor DiDeVa'. In: *Het Parool* 08-07-2004.
- Jager, G. de, *Argumenten voor canonisering. De Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek 1949-1959*. Dissertatie Utrecht 1992.
- Janssen, S., *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum 1994.
- , 'Side-roads to success. The effect of sideline activities on the status of writers'. In: *Poetics* 25, 1998, p.265-280.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- , *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere Westerse landen na 1950*. Rotterdam 2005.
- Jarrell, R., *Poetry and the Age*. New York 1953.
- Jerome, J., *Poets Market '88*. Cincinnati 1988.
- Johnson, W.R., *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley/Los Angeles/London 1982.
- Joosten, J., 'Een gevecht tegen de vlakke, of: heeft Lucas Hüsken iets te zeggen?'. In: *De gids* 156-1, 1993, p.64-66.
- , 'De firma Machiavelli & Zn. Serge van Duijnhoven en Gerrit Komrij'. In: dez., *Onttachtiging. Essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*. Nijmegen 2003, p.75-88.
- , 'De regelkamer. Dichter des gehuchts'. In: *De standaard* 15-1-2005.
- , 'Kritiek op een keerpunt. Recenseren in tijden van Internet en weblog'. In: *Nieuw Zuid* 2006, te verschijnen.
- Jungmann, B., 'Laat ze hun moskeeën bouwen'. SCP-directeur Paul Schnabel pleit voor meer begrip voor Marokkanen'. In: *de Volkskrant* 6-11-2004.
- Kagie, R., *Gedichten. CPNB literaire boekengids najaar 1985*. Amsterdam 1985.
- Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Zevende deel (De Nieuwe Tijd)*. Groningen 1912.
- Kelk, C.J., *De Nederlandse poëzie. Van haar oorsprong tot heden. Gekeurd en geschetst door C.J. Kelk. Deel 2, sinds 1880*. Amsterdam 1948.
- Kellerhuis, T., 'Tussen rap en literatuur'. In: *HP/De tijd* 29-10-1999.
- Keyser, G., 'Shakespeare meets Lara Croft'. In: *De groene Amsterdammer* 15-7-2005.
- Kloek, J.J. & W.W. Mijnhardt, 'Het lezerspubliek als object van onderzoek. Boekaanschaf in Middelburg in het begin van de negentiende eeuw'. In: *De nieuwe taalgids* 79-1, 1986, p.14-32.
- Kloos, H., 'Om dat ...'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.50-52.
- Knulst, W. & G. Kraaykamp, *Van Vaudeville tot video. Empirisch-theoretische studie naar de verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig*. Rijswijk 1989.
- , *Leesgewoonten. Een halve eeuw onderzoek naar het lezen en zijn belagers*. Rijswijk 1996.
- Knuvelde, G.P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel IV*. Den Bosch 1976.
- Komrij, G., 'Van riedeltjes en roffeltjes. Jonge dichters'. In: *NRC Handelsblad* 12-6-1997.
- , *Lood en hagel. Schimpseuten en handtastelijkheden – een keuze*. Amsterdam 1998.
- , *Vreemd pakhuis. Verspreide stukken*. Amsterdam 2001.
- , 'Kost en inwoning. [Over 'Epitaphium Marijn de Jong' van Christine D'haen]'. In: *NRC Handelsblad* 7-2-2002.
- , 'Gedichten des Vaderlands [alle door Komrij in zijn hoedanigheid van Dichter des Vaderlands gepubliceerde gedichten]'. URL: http://www.kb.nl/kb/resources/frame-set_kb.html?/kb/dichters/komrij/gedichten/gdvo1.html
- Kopland, R., *Mooi, maar dat is het woord niet. Geschreven gesprekken met Esther Jansma, Frank Koenegracht, K. Michel, Tonnis Oosterhof en Martin Reints*. Amsterdam 1998.
- Kregting, M., 'Zo moet het; ik wil zo niet'. In: *De gids* 161-4, 1998, p.321-324.
- , 'Van god los maar niet heus. Over esthetisering'. In: *Parmentier* 9-2, 1999, p.32-44.
- , 'De titel is het bewijs. Rob Schouten en de beeldvorming rond recente poëzie'. In: *De poëziekrant* 23-3, 1999, p.10-15.

Geraadpleegde literatuur

- , 'Tot de kunstgreep verslapt. Over Kees Ouwens' Afdankingen'. In: *De gids* 162-12, 1999, p.377-382.
- , 'De vader in mijn god verdelgen. Over de poëzie van Henk van der Waal'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.116-127.
- , 'Ongrijpbaar als een stem'. In: *Yang* 36-4, 2001, p.512-518.
- , 'Wie zich een halve politicus waant'. In: *Yang* 2002-4, p.665-681.
- Kuijper, J., 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigen'. In: T. van Deel e.a. (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam 1986, p.182-195.
- Kuipers, W., 'Alles tussen maagd en moeder'. In: *de Volkskrant* 17-6-1988a.
- , 'Er moet iets gevoeld worden'. In: *de Volkskrant* 26-8-1988b.
- Kuitert, L., 'Schrijver van beroep. De professionalisering van de literaire auteur in de negentiende eeuw'. In: *Boekmancahier. Kwartaalschrift over kunst, onderzoek en beleid* 13-47, 2001a, p.23-33.
- , *Een schrijversleven. Alles wat u altijd al had willen weten over het leven van de schrijver, zijn uitgever, inkomen & ambities: zomerrapport*. Amsterdam, bijlage Vrij Nederland, 2001b.
- , *De waarde van woorden. Over schrijverschap*. Amsterdam 2002.
- Kusters, W., 'Maximaal postexperimenteel'. In: *Vrij Nederland* 9-7-1988.
- Laan, N., 'Het succes van Vijftig'. In: *Nederlandse letterkunde*. Te verschijnen.
- Labrie, A., 'De opstand van Prometheus. Geniecultus en nihilisme in Duitsland in de tweede helft van de 18e eeuw'. In: Martin Bloemers (ed.), *EDLW: Euride-Dokumentation für Literatur und Wissenschaft: genie, unicum et obscurum*. Z. pl., 2000, p.104-123.
- Lambert, J. & H. van Gorp, 'Geschiedenis, theorie en systeem. Valse dilemma's in de literatuurwetenschap'. In: *Spektator* 10-6, 1971, p.514-519.
- Landow, G.P., *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore & London 1997.
- Lanham, R.A., 'The Implications of Electronic Information for the Sociology of Knowledge', 1993. URL: <http://www.cni.org/docs/tsh/Lanham.html> (25-3-2004).
- Laurense, M.S., *Literaire intolerantie. Een onderzoek naar het hoe en waarom van het verschil tussen 'echte' en 'triviale' literatuur (en kunst) in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Th.W. Adorno en P. Bourdieu*. Groningen 1993.
- Lava, A., 'Het timbre van een tuinkabouter'. In: *de Held* 3-1, 1987, p.32-35.
- , 'L'aperitivo!'. In: *Maximaal. Werk van 11 Nederlandse en Vlaamse dichters gekozen en ingeleid door Arthur Lava*. Amsterdam 1988, p.11-14.
- Leader, Z., *Revision and Romantic Authorship*. Oxford 1996.
- Leerssen, J., *Nationaal denken in Europa. Een cultuurhistorische schets*. Amsterdam, 1999.
- , 'Identiteit en de literatuurgeschiedenis'. In: D. Perie (ed.), *Identiteit: literatuur, filosofie en maatschappij*. Delft 2002, p.77-83.
- , 'Literary Historicism: Romanticism, Philologists, and the Precense of the Past'. In: *Modern Language Quarterly* 65-2, 2004, p.221-243.
- Leeuwen, W. van, *Een boek is iets aangenaams. Uitkomsten van een onderzoek over het imago van het boek in Vlaanderen en Nederland*. Amsterdam/Antwerpen 1998.
- Lieske, T., 'Poëziekroniek: Maximaal und Moritz!'. In: *Tirade* 32, 1988, p.564-585.
- Logeman, H., 'Etymologie en classicisme'. In: *Neophilologus* 12-1, 1927, p.241-254.
- Lyotard, J.-F., *Het postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen. Met een nawoord van Dick Veerman*. Kampen 1998.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Maas, N., 'Tien hoofdstukjes uit de geschiedenis van het voorlezen'. In: Ewoud Sanders & Nop Maas, *Goed gelezen. 10 jaar Nationale Voorleesdag*. Amsterdam 2003, p.35-66.
- Mathijssen, M., *Het literaire leven in de negentiende eeuw*. Culemborg 1987.
- McClanahan, C., *European Romanticism. Literary Societies, Poets, and Poetry*. New York etc. 1990.
- McDowell, R. (ed.), *Poetry After Modernism*. Brownsville OR, 1998.
- McHale, B., 'Postmodern Lyric and the Ontology of Poetry'. In: *Poetics Today* 8-1, 1987, p.19-44.
- Meijer, M., *De lust tot lezen lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988.
- Meijer, R., 'Dichter in Holland'. In: *Elsevier* 12-2-1994.
- Menand, L., *Discovering Modernism. T.S. Eliot and His Context*. New York/Oxford 1987.
- Middag, G., 'Sirocco, storm, regen, orkaan. Jonge dichters in soorten'. In: *NRC Handelsblad* 9-12-1988.
- , 'Een goddelijk godvergeten Eden'. In: *Tirade* 40-363, 1996, p.183-195.
- Mijnhart, W.W., 'Het nut van cultuurspreiding'. In: *Boekmancahiers* 2-4, 1990, p.174-177.
- Miller, J.T., *Poetic License. Authority and Authorship in Medieval and Renaissance Contexts*. New York/Oxford 1986.
- Moorman, G., 'Koekoek! Inleiding'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.1-4.
- Mourits, B., *Zestig. Een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam 2002.
- Mul, J. de, *Cyberspace Odyssey*. Kampen 2002.
- Neefjes, A., 'De nieuwe marsmannetjes van de poëzie'. In: *Vrij Nederland*, 23-10-1999.
- Nemoianu, V., 'National Poets in the Romantic Age: Emergence and Importance'. In: Angela Esterhammer (ed.), *Romantic Poetry*. Amsterdam/Philadelphia 2002, p.249-256.
- Neubauer, J., 'Organicist Poetics as Romantic Heritage?' In: Angela Esterhammer (ed.), *Romantic Poetry*. Amsterdam/Philadelphia 2002, p.491-508.
- Niemöller, J., 'Tussentijdse bespiegelingen'. In: *de Held* 3-4, 1987, p.11.
- , 'Hermetisch'. In: *de Held* 4-2, 1988, p.20.
- Nieuwenhuis, E., 'www.luiletterland.nl. Internet biedt nieuw publicatiepodium'. In: *Schrijven mei/juni* 1999, p.12-15.
- Nijssen, P., 'Van alle markten thuis. De wegen van de multimediale schrijver'. In: *De gids* 1994, p.685-699.
- Nobel, J.H. & S. van Vlerken (red.), *Handboek voor schrijvers. Nieuwe editie*. Amsterdam 1998.
- NOC*NSF, *Ledental NOC*NSF over 2003*. URL: http://www.sport.nl/attachments/ledental-len_nocnsf_2003.pdf
- Nuchtelmans, A., 'Schrijfje rijk. De schrijver en zijn inkomen'. In: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* 15-55, 2003, p.127-130.
- Nunberg, G. (ed.), *The Future of the Book*. With an afterword by Umberto Eco. Berkeley/Los Angeles 1996.
- Ong, W.J., *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven 1977.
- Oorschot, W. van, *De vaste boekenprijs en de losse flodders van de Consumentenbond*. Pamflet. Amsterdam 1999.
- Oosterbaan Martinus, W., *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam 1985.

Geraadpleegde literatuur

- Oosterhoff, T., *Ook de schapen dachten na. Essays*. Amsterdam 2000, p.62-76.
- Os, P. van, 'Dichten zonder uitgever'. In: *De groene Amsterdammer* 21-7-2001.
- Ostaijen, P. van, 'Self-Defence'. In: *dez.*, *Verzameld proza. Besprekingen en beschouwingen*. Amsterdam 1979, p.324-340.
- Paz, O., *De kinderen van het slijk. Van de romantiek tot de avant-garde*. Amsterdam 1990.
- Peer, W. van, 'Literatuur als list'. In: R. Soetaert & L. Top (red.), *Een beeld van belezendheid. Over culturele geletterdheid*. Den Haag 1996, p.75-90.
- Peeters, H., 'Adieu avant-garde! Naar een onbevangen kritiek'. In: *Awater* 4-2, 2005, p.8-12.
- Peeters, P., 'Bewaar me niettemin mijn kind. Schuldsanering van Henk van der Waal'. In: *De poëziekrant* 25-5, 2001, p.22-24.
- Pelckmans, P., 'Pierre Bourdieu over de concurrentieslag literatuur'. In: *Streven* 61-2, 1994, p.141-150.
- Perloff, M., *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston 1990.
- Peters, A., 'Outlaws in een bedje gele rozen'. In: *de Volkskrant* 30-4-1993.
- , 'Een hofdichter die nooit een hofnar wordt'. In: *de Volkskrant* 8-2-2000.
- , 'Wie wordt Dideva?'. In: *de Volkskrant* 20-2-2004.
- Pfeijffer, I.L., *De Antieken. Een korte literatuurgeschiedenis*. Amsterdam 2000a.
- , 'De mythe van de Verstaanbaarheid'. In: *Bzzlletin* 274, 2000b, p.74-87.
- , *Het geheim van het vermoorde geneuzel. Een poëtica*. Amsterdam 2003.
- Pleij, H., *Het literaire leven in de middeleeuwen*. Leiden 1984.
- , 'Nieuws bij Anna Bijns'. In: B. Besamusca e.a. (red.), *Hoort wonder! Opstellen voor W.P. Gerrietsen*. Utrecht 2000, p.121-126.
- Ploeg, F. van der, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*. Den Haag 1999.
- Pluijm, C. van der, *Schrijven van gedichten en verhalen*. Hilversum 1998.
- Poggioli, R., *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge 1968.
- Popelier, P., 'Het gewicht van de vrijheid van meningsuiting. Een juridische benadering van de positie van de vrije meningsuiting in de democratische staat en de rechterlijke belangenafweging'. In: G. Buelens e.a. (red.), *De militanten van de limiet. Over censuur en vrije meningsuiting*. Leuven 2000, p.13-38.
- Portegies, A. & R. Rijghard, *Nederlandse literatuur in een notendop*. Amsterdam 1999.
- Priestman, M., *Romantic Atheism. Poetry and Freethought, 1780-1830*. Cambridge 1999.
- Puthaar, R., 'Een nieuw bruiloftslied. Iets over de Nederlandse poëzie in de twintigste eeuw'. In: *De gids* 163-5, 2000, p.327-337.
- Quint, D., *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*. New Haven 1983.
- Raban, J., *The Society of the Poem*. London 1971.
- Raessens, J., 'Playful Identities, or the Ludification of Culture'. In: *Games and Culture* 1-1, 2006, p.52-57. Te raadplegen via <http://gac.sagepub.com/cgi/reprint/1/1/52> (2-1-2006).
- Rainey, L.S., *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*. New Haven 1998.
- Rasula, J., *The American Poetry Wax Museum: Reality Effects, 1940-1990*. Urbana 1996.
- Rees, C.J. van & J. Vermunt, 'Event History Analysis of Authors' Reputation: Effects of Critics' Attention on Debutants' Careers'. In: *Poetics* 23, 1996, p.275-298.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Reugebrink, M., 'Anna Enquist: het omgekeerde doelpunt van de geboorte'. In: *De groene Amsterdammer* 16-3-1994.
- , 'Ik is mijn taal'. In: *De gids* 157-2, 1994, p.91-94.
- , 'De schaapskooi van de post-literatuur'. In: *Parmentier* 9-2, 1999, p.14-28.
- , 'Welkom in Babel. De spraakverwarring in de Nederlandse poëziekritiek'. In: *Bzzlletin* 274, 2000, p.3-23.
- , 'Sukkels gevraagd. Verzamelde stukken en nieuwe poëzie van Gerrit Komrij'. In: *De Morgen* 2-5-2001.
- , 'Gefouilleerd door de werkelijkheid. Over de poëzie van Arjen Duinker'. In: *Yang* 2002-1, p.77-89.
- , *De inwijkeling. Essays*. Amsterdam 2002.
- Ritzen, J.M.M., 'Over dichters en ministers'. 25 april 1998. URL: <http://www.minocw.nl/toespraken/1998/030.html> (10-05-2005)
- Roberts, A.M., 'Contemporary Poetry and the Question of Value'. In: Andrew Michael Roberts & Jonathan Allison (eds.), *Poetry and Contemporary Culture. The Question of Value*. Edinburgh 2002, p.1-10.
- Rodenko, P., *Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'. Verzamelde essays en kritieken [deel 11]*. Amsterdam 1991.
- Roegholt, R., *De geschiedenis van de Bezige Bij 1942-1972*. Amsterdam 1972.
- Roggeman, W., 'Sybren Polet'. In: dez., *Beroepsgeheim 2. Gesprekken met schrijvers*. 's-Gravenhage 1977, p.99-116.
- Rosenthal, M.L., *Poetry and the Common Life*. New York 1974.
- Rothuizen, W., 'J.M. Prange in de jungle der moderne kunst'. In: M. van Amerongen (ed.), *Het orgasme van Lorre. Nieuwe verhalen, gedichten en artikelen*. Amsterdam 1983, p.199-210.
- Rotterdam, R. van, 'Je moet elke tekst kunnen voordragen'. Jules Deelder eert vroegere reisgenoot met winnen Johnny van Doorn Memorial 1999' [interview met Jules Deelder]. In: *Arnhemse Courant* 2-11-1999.
- Rötzer, F., 'Für eine Ästhetik der elektronischen und digitalen Medien'. *Jahrbericht Siemens Kulturprogramm*, München 1991, p.39-48.
- Rovers, D., 'Er gaat je een boertje dwars'. In: dez., *Bunzing. Over land, literatuur en rijtjeshuizen*. Nijmegen 2005, p.107-112.
- Ruiter, F., *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*. Leuven/Apeldoorn, 1991.
- & W. Smulders, 'De demobilisatie van de moderne schrijver. Waarom de naoorlogse "grote drie" niet opgevolgd zullen worden'. In: *Maatstaf* 40-4, 1992, p.1-26.
- & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen 1996.
- Ruyters, D., 'Doe iets'. In: *Metropolis M*, 27-08-2004. Geciteerd naar de elektronisch beschikbare versie, URL: http://www.metropolism.org/page.php?node_id=104 (3-6-2005)
- Ryan, M.-L. (ed.), *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington & Indianapolis 1999.
- Sartorius, J., 'Was soll Lyrik heute? Vom Machen von Gedichten und von der Macht der Poesie'. In: S. Klücher & D. Scheck (Hrsg.), *Vom Schwierigen Vergnügen der Poesie*, p.54-58.
- Sas, N.C.F. van, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813'. In: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 102, 1989, p.471-495.

Geraadpleegde literatuur

- Scheepmaker, N. & A. van Zoest (red.), *Zondagsdichters. Zondagskinderen van de poëzie*. Amsterdam 1981.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A., e.a. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993.
- Schoofs, D., 'Webdichters. Poëzie op het Internet'. In: *De poëziekrant* 24-1/2, 2000, pp.26-29.
- Schoonenboom, M., 'Allemaal romantici en vrouwenverslinders'. In: *de Volkskrant* 9-12-2005.
- Schouten, R., 'Nieuwe geluiden en andere ouwe koek'. In: *Maatstaf* 1991-8/9, p.13-20. Ook in: dez., *Hoe laat is 't aan den tijd. Essays*. Amsterdam 1998, p.30-42.
- , 'Niet blij met de schuchtere rede allenig'. In: H. Bekkering & A. Zuiderent (red.), *Jan Campertprijzen 1998*. Nijmegen 1998, p.51-70.
- , 'Poëtenstrijd? Welnee!'. In: *Vrij Nederland* 18-12-1999.
- Schram, D., *Kracht van lezen*. Utrecht 1999.
- Schutter, F. de, *Het verhaal van de Nederlandse literatuur. De beweging van Tachtig. Van nu en straks. Interbellum*. Kapellen/Amsterdam 2000.
- Shetley, V., *After the Death of Poetry: Poet and Audience in Contemporary America*. Durham 1993.
- Sim, S. (ed.), *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge 1999.
- Singeling, C., *Gezellige schrijvers. Aspecten van letterkundige genootschappelijkheid in Nederland, 1750-1800*. Amsterdam 1991.
- Smith, H., 'Image, Text and Performance: Inter-artistic Relationships in Contemporary Poetry'. In: D. Murray (ed.), *Literary Theory and Poetry. Extending the Canon*. London 1989, p.149-166.
- Snoeien, M., 'Sylvana met boeken: ik ben een doorsnee lezer'. In: *NRC Handelsblad* 3-4-2004.
- Soetaert, R., *De cultuur van het lezen*. In samenwerking met André Mottart. Nederlandse Taalunie, Den Haag 2005.
- , 'Je t'adore'. In: *De Morgen*, 5-4-2006.
- & G. van Belle, 'Schermen met geletterheid. Versie 2.0'. In: R. Soetaert & L. Top (red.), *Een beeld van belezeneheid. Over culturele geletterdheid*. Den Haag 1996, pp.109-123.
- Sötemann, A.L., *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J van den Akker en G.J. Dorleijn*. Groningen 1985.
- Spinoy, E., 'Pump up the volume! Mogelijkheid en onmogelijkheid van het manifest in postmoderne tijden'. In: *De zingende zaag* 24/25, 1994, p.102-123.
- Starik, F., 'Stukken'. In: A. Lava (sam.), *Maximaal. Werk van 11 Nederlandse en Vlaamse dichters gekozen en ingeleid door Arthur Lava*. Amsterdam 1988, p.81-87.
- Stead, C.K., *The New Poetic. Yeats to Eliot*. London 1977.
- Steinz, P., 'Ambassadeur voor de hele poëzie. Gerrit Komrij over het Dichterschap des Vaderlands'. In: *NRC Handelsblad* 27-1-2000.
- , 'Komrij brengt publiek in verwarring'. In: *NRC Handelsblad* 29-1-2004.
- Stephenson, W., 'The Matter of Poetry'. In: *Athlantic Unbound, Poetry Pages* [The Atlantic Monthly, april 1996]. <http://www.theatlantic.com/unbound/poetry/poetint.htm> (27-7-2004).
- Stichting Schrijven, *Samenvatting Nipo-bevolkingsonderzoek 'Schrijvend Nederland' uitgevoerd in opdracht van Stichting Schrijven*. Amsterdam 1997 (zie Wils, *Onderzoek schrijvend Nederland*).

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Stiller, L., 'Over schrijven, opleiden en drogredenen'. In: *de Volkskrant* 20-8-2002. Ook elektronisch beschikbaar. URL: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-nl-0007/msg00036.html> (15-5-2005).
- Storey, M., *The Problem of Poetry in the Romantic Period*. New York 2000.
- Stouten, J., *Verlichting in de letteren*. Leiden 1984.
- Swaan, A. de, *Perron Nederland*. Amsterdam 1991.
- T'Sjoen, Y., 'De poëzie en haar kritiek. Een pleidooi voor traagheid'. In: dez., *De gouddevel. Over het lezen van poëzie*. Antwerpen 2005, p.9-19.
- Tongeren, P. van, 'Ethiek, literatuur en waarheid'. In: T. Janssen e.a. (eds.), *De lezer als burger. Over literatuur en ethiek*. Kampen 1994, p.26-37.
- Truijens, A., 'Schrijfgek Nederland'. In: *de Volkskrant* 31-10-2003.
- Vaessens, T., *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam 1998, p.106-121. Tekst elektronisch beschikbaar via www.thomasvaessens.nl.
- , 'De literatuur volgens Gumbah. Over de representatie van het dichterschap'. In: *Voors 18-3/4*, 2000 [=2001], p.6-17.
- & J. Joosten, 'Tonnis Oosterhoff en het probleem van de volmaaktheid'. In: Vaessens & Joosten, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen 2003.
- , 'Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Kritisch literatuur lexicon*, februari 2004. Tekst elektronisch beschikbaar via www.thomasvaessens.nl.
- Vandevoorde, H., 'Dé marges'. In: *Parmentier 7-1*, 1996, p.1-3.
- Vegt, H. van der, 'De eenzame barbaar'. In: *De Revisor 27-1*, 2000a, p.55-60.
- , 'Een vaag gezoem om het leven'. In: *De revisor 27-5*, 2000b, p.63-70.
- Verboord, M., *Moet de meester dalen of de leerling klimmen? De invloed van literatuuronderwijs en ouders op het lezen van boeken tussen 1975 en 2000*. Utrecht 2003.
- Verbrugge, A., 'Grenzen van de markt. De botsing van culturen en de vraag naar de verhouding tussen economie, ethiek en politiek'. In: dez., *Tijd van onbehagen. Filosofische essays over een cultuur op drift*. Amsterdam 2004, p.42-76.
- Vergeer, K., 'Knippen in de VARA-gids. Joost Zwagerman en het postmodernisme'. In: *Bzzlletin 24-218*, 1994, p.68-75.
- , 'Poëzie buiten de bladspiegel'. In: *Ons erfdeel 43-3*, 2000a, p.323-329.
- , *Poëzie in Vredenburg. Twintig jaar Nacht van de Poëzie in Utrecht*. Amsterdam 2000b.
- , 'Blijven bewegen. De poëzie van Peter Holvoet Hanssen'. In: *Ons erfdeel 45-2*, 2002, p.214-217.
- Verstraete, G., *Verstrooide burgers. Europese cultuur in een tijdperk van globalisering*. Amsterdam 2001.
- Vlerken, S. van, *Handboek voor schrijvers*. Amsterdam 1997.
- Vloet, C., 'Gedichtendag wil poëzie dichter bij publiek brengen'. In: *NRC Handelsblad 7-1* 2000.
- Vogelaar, K., 'Het nieuwe imago van de poëzie. De podiumkunst sinds de jaren zestig'. In: *Voors 19-3*, 2001, p.174-180.
- Voorde, T. van de, 'De poëzie als verjongingskuur'. In: *Yang 2004-2*, p.367-371.
- Vos, E., 'New Media Poetry – Theory and Strategies'. In: *Visible Language 30-2*, 1996, p.214-233.

Geraadpleegde literatuur

- , 'Elektronische literatuur: vijf invalshoeken en een mini-anthologie'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 1999/4, p.447-456.
- Vos, J., *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten*. Nijmegen 1999.
- Vos, L., 'De alleingang van vrouwelijke schrijvers'. In: *Boekman* 55, 2003, p.62-66.
- Vos, M. de, 'Brief over de Nederlandse poëzie'. In: *De gids* 163-5, 2000, p.338-345.
- , 'Kan poëzie de wereld redden?' In: *Ons erfdeel* 43-1, 2001, p.15-21.
- , 'Krachtig voorlezen'. In: *NRC Handelsblad* 5-7-2002.
- Vos, R. de, '“Een dichter is, dunkt me, eerder autistisch”. Meanderlezers stellen vragen aan Gerrit Komrij'. http://meander.italics.net/interviews/interview_a.php?id=1 (1-3-2005).
- Vries, G.J. de, 'Lazarus in de canon. De opzienbarende zaligverklaring van Jean Pierre Rawie'. In: *Maatstaf* 1996-1/2, p.126-140.
- , 'In Nederland gaat 88 miljoen om in leesbevordering'. In: *Boekblad* 27-11-1998.
- Vries, M. de, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*. Nijmegen 2001.
- Waard, E. de (red.), *De Nieuwe Wilden in de poëzie*. Amsterdam 1987.
- , *De Nieuwe Wilden in de poëzie 2*. Amsterdam 1988.
- , 'De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij'. In: *De revisor* 26-5, 1999, p.5-25.
- Walters, J.K., 'Slam-Bang Poetry'. In: *Biblio* 4-4, 1999, p.30.
- Wauters, K., 'Pump up the volume! De Maximale beweging in de Nederlandse poëzie'. In: *Literatuur* 95-5, 1995, p.250-258.
- Webeling, P., 'Interview met Hagar Peeters, Ilja Pfeijffer en Ingmar Heytze']. In: *de Volkskrant* 20-01-2001. Geciteerd naar de versie van deze tekst die te vinden is op www.heyitze.nl (06-05-2005).
- Wetering, G. van de, 'Berichten uit de Randstad (3). Renates recept voor een roman'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 2000-2, p.258-260.
- Wiedmann, A.K., *Romantic Roots in Modern Art. Romanticism and Expressionism: a Study in Comparative Aesthetics*. Old Woking 1979.
- Wieg, R. (red.), *Ieder hangt aan zijn gevallen toren. Jonge Vlaamse en Nederlandse dichters*. Amsterdam 1988.
- Wieringa, T., 'Thans breekt de zon door de wolken, de zon van Austerlitz'. In: *Vrijstaat Austerlitz* 1-1, 1997, p.4-8.
- Wigman, M., 'Geld en gratis drank'. In: *De groene Amsterdammer* 21-7-2001, p.36-37.
- Wils, J., *Onderzoek schrijvend Nederland. Wie schrijft en wat schrijft men in Nederland? Tabellenrapport*. Amsterdam 1997.
- Wolk, G. van der, 'Wat zit er in de naam? Een nietsontziend essay over poëzie'. In: *Krakatau* 29, 2004. URL: www.guidovanderwolk.nl/essays/watziterindenaam.htm (12-1-2005).
- Wonderen, R. van e.a., *Leesbevordering 1992-2002. Evaluatie 10 jaar leesbevorderingsbeleid*. Leiden 2003.
- Ziolkowski, T., *German Romanticism and its Institutions*. Princeton 1990.
- Zwagerman, J., 'Het juk van het grote Niets'. In: *de Volkskrant* 6-11-1987.
- , 'Opgepoetste overbodigheid. Over Marc Reugebrink'. In: *Vrij Nederland* 12-3-1988a.
- , 'Een afgunstige schoolfrik'. In: *NRC Handelsblad* 8-11-1988b.
- , 'De bard, de Barbaar, de Troubadour en de Goochelaar'. In: *de Volkskrant* 2-3-1990.
- , *Collega's van God. Portretten en polemieken*. Amsterdam 1993.
- , 'Er is helemaal geen probleem'. In: *De revisor* 28-4, 2001, p.75-79.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

–, 'Schaamteloos de kosmos in dichten. Honderdvijftig jaar om *Leaves of Grass*'. In: *Vrij Nederland* 2-7-2005.

Zwetsloot, O., 'Literatuur, emancipatie en engagement. Van volkspredikers tot Ice T en Ilja Leonard Pfeijffer'. In: *Bzzlletin* 227, 2001, p. 69-78.

Register

- Aafjes, B., 21, 22, 50, 167
 Aarseth, E.J., 185, 243
 Abbing, H., 88, 240
 Abdolah, K., 199
 Abercrombie, L., 189, 243
 Abrahams, F., 111
 Abrams, M.H., 41, 239
 Abramson, S., 207-210
 Aerts, R., 241
 Akker, W.J. van den 36, 115-116, 213, 242
 Alphen, H. van, 119
 Anbeek, T., 19-20, 239
 Andeweg, A., 241
 Anheier, H.K., 84
 Anker, R., 82, 98, 101
 Appel, K., 18
 Ariaans, S., 60
 Aristoteles, 137, 241
 Asscher, M., 144

 Balkt, H.H. ter, 59, 98, 99, 120, 159, 190
 Ball, P.M., 40
 Bank, J.Th., 129, 241
 Barnard, B., 99
 Barthes, R., 22, 164, 191
 Bas, J. de, 139
 Bastelaere, D. van, 101, 146, 160, 178, 242
 Baudelaire, C., 37, 96
 Bawer, B., 75, 76
 Beekman, K., 177, 242, 243
 Belleman, B., 175-176, 201, 215, 233
 Benali, A., 199
 Benschop, N., 88, 92, 120, 189, 240
 Benzakour, M., 199
 Berg, A. van den, 86, 96, 241
 Berg, W. van den, 241
 Berge, H.C. ten, 98, 99, 100, 240
 Bernlef, J., 71, 99, 149, 151
 Beurskens, H., 91, 101, 166
 Bijns, A., 17
 Bilderdijk, W., 32, 35, 218
 Blaauwendraad, C., 173
 Bloem, R., 161, 162, 163
 Blokker, J., 122
 Blokland, H., 136
 Blonk, J., 190
 Bloom, H., 23
 Boerljoek, D., 37
 Bogaert, P., 146, 166
 Boley, L., 81, 240
 Boog, M., 99, 100, 172, 217, 218, 228
 Bosboom-Toussaint, G., 83
 Bosch, A. van den, 190
 Boskma, P., 145, 148, 150
 Bouazza, H., 199
 Bourdieu, P., 37, 38, 91, 92, 150, 164, 232, 234, 240
 Boven, E. van, 206, 207, 241
 Braak, M. ter, 86, 221
 Braber, H. van den, 85
 Brakman, W., 178
 Brandt Corstius, J.C., 19, 20, 239
 Brassinga, A., 9, 99, 120, 153, 213, 222, 223, 241
 Brems, H., 146, 207, 214, 242

REGISTER

- Breukers, C., 173, 175
 Brodsky, J., 24
 Bronzwaer, W., 242
 Bruinja, T., 60, 63, 172
 Budé, F., 149
 Buelens, G., 12, 82, 101, 213, 219, 226, 227, 233, 240, 244
 Bürger, P., 17, 168
 Burn, A.R., 30
 Busken Huët, C., 221
 Butler, J., 63

 Cage, J., 187
 Calinescu, M., 16, 17
 Calis, P., 19
 Campert, R., 90, 93, 118
 Carey, J., 36
 Carmiggelt, S., 18
 Cats, J., 119
 Chlebnikov, V., 37
 Claus, H., 68, 176, 179
 Compagnon, A., 241
 Coninck, H. de, 88, 146
 Cooper, J.X., 37
 Corneille 18
 Cortázar, J., 182
 Coster, D., 97
 Couperus, L., 182, 200
 Cox, E., 173
 Cremer, J.J., 83
 Cronin, R., 239
 Cusic, D., 77

 Daalen, M. van, 184, 241
 Daan, T. 117, 120
 Dalstra, K., 148, 151, 154, 160, 242
 Declercq, M., 146
 Dee, D., 99, 173

 Deel, T. van, 149
 Deelder, J.A., 60
 Deken, A., 127, 213
 Delany, P., 243
 Demets, P., 146
 Derrida, J., 191
 Deyssel, L. van, 80
 Diepeveen, L., 10
 Dietz, R., 221
 Dijk, N. van, 244
 Dijk, Y. van, 233
 Dijksterhuis, E.J., 35
 Dis, A. van, 127
 Dixhoorn, F. van, 48, 59, 72, 162, 166
 Doorman, M., 17, 19, 21, 30, 40, 43, 82, 101, 145, 217, 226, 227, 239
 Dorleijn, G.J., 36, 137, 233, 241
 Dronke, P., 30
 Droog, B., 60, 66, 157, 173, 174, 175, 177, 178, 190, 242, 243
 Dros, I., 51
 Duijnhoven, S. van, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 145, 154, 155, 156, 157, 239, 240, 242
 Duinker, A., 159, 166, 222, 223
 Dyck, P. van, 146, 163

 Easthope, A., 10, 36
 Eco, U., 182
 Eijkelboom, J., 98
 Elburg, J., 18, 90
 Eliot, T.S., 37, 43, 86, 177, 178, 223
 Engler, B., 61, 62
 Enquist, A., 9, 82, 88, 89
 Enzensberger, H.M., 22, 23, 174, 218
 Erkelens, R. van, 66, 69, 70, 159, 240, 241, 242

Register

- Faverey, H., 10, 57, 68, 72, 148, 149
 Februari, M., 178
 Fens, K., 221, 226, 227, 235
 Ferron, L., 178
 Fiedler, L., 23
 Fokkema, D., 237
 Fokkema, R.L.K., 21, 45, 150, 158
 Fraeters, V., 213, 215
 Franssen, G., 233
 Frijhoff, W., 241
 Frost, R., 44
- Geertsema, S.M., 60
 Gelder, H. van, 90
 Gelderen, O. van, 235
 Gerbrandy, P., 64, 82, 99, 101, 122, 129, 158, 211, 217
 Gerhards, J., 84
 Gerlach, E., 99, 222, 223
 Ginkel, R. van, 241
 Giphart, R., 171
 Gioia, D., 25, 80, 231, 232, 236
 Glazier, L.P., 171, 180, 183, 185, 188, 243
 Goddijn, W., 99
 Goedegebuure, J., 241
 Goedkoop, H., 127, 176, 201, 241
 Gogh, R. van, 60, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 78, 99, 147, 157, 159, 160, 166, 172, 204, 239, 242
 Golding, A., 164
 Gorp, H. van, 198
 Govaert, C., 241
 Groeneveld, E., 86
 Groenewegen, H., 175, 213, 233
 Grunberg, A., 87
 Grüttemeier, R., 177, 242, 243
 Györi, L.P., 186, 243
- Hadewych, 51, 199
 Haerynck, J.P. den, 146
 Haft, L., 99
 Hall, D., 65
 Halsema, D. van, 233
 Hamel, A.G., 241
 Hamelink, J., 98, 99, 190
 Haren, E. van, 74, 153, 241
 Harmens, E.J., 60, 63, 69, 99, 211, 225, 243, 244
 Harmsen van der Beek, F., 98
 Hart, K. 't, 178
 Heaney, S., 24
 Heidegger, M., 236
 Heijne, B., 21, 139, 167
 Hellinga, W., 223
 Helmers, J.F., 119
 Herman, L., 191
 Hermans, T., 88, 120, 131
 Hermans, W.F., 28, 41, 42
 Hertmans, S., 22, 146, 160
 Herzberg, J., 88, 99, 242
 Hesse, C., 191
 Heusden, B. van, 240
 Heynders, O., 233
 Heytze, I., 60, 64, 66, 72, 75, 76, 77, 78, 87, 99, 104, 157, 172, 173
 Hirs, R., 190
 Hirsch, L.L., 60, 173
 Hof, T. van 't, 173
 Hofman, T., 63, 66, 157, 190
 Holmes, R., 27
 Holvoet-Hanssen, P., 146, 166
 Hoorne, P., 173
 Horatius, 31
 Howe, I., 24
 Hubers, S., 60, 69
 Hughes, T., 119

REGISTER

- Huigen, R., 99, 240
Hüsgen, L., 48, 58, 159, 162, 165, 166
Ibsch, E., 237
Isegawa, M., 199
Itterbeek, E. van, 10, 45, 89
Jaeggi, A., 122, 133
Jager, G. de, 18
Jans, E., 146
Jansen, T., 60, 66, 72, 78
Jansma, E., 99, 166
Janssen, S., 87, 204, 219, 244
Jekel, P.E., 60
Jellema, C.O., 99, 149, 151
Jerome, J., 79
Jespers, O., 201
Johnson, S., 225
Johnson, W.R., 30
Jonckheere, K., 19, 20, 239
Joosten, J., 49, 188, 203, 217, 226, 227, 233
Joyce, J., 177, 182
Kagie, R., 240
Kalff, G., 15, 19, 20, 239
Kat, J., 127
Kelk, C.J., 19, 20, 239
Keyser, G., 225
Kloek, J.J., 107, 241
Kloos, H., 159
Kloos, W., 20, 43, 83, 97, 218
Klug, J., 63, 157
Knulst, W., 107, 129, 136, 139, 240
Knuvelde, G.P.M., 19, 239
Koenegracht, F., 99
Komrij, G., 27, 45, 74, 87, 109, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 154, 155, 189, 239, 240
Kopland, R., 47, 72, 88, 99, 109, 118, 120, 131, 149, 151, 166, 242
Kousbroek, R., 99
Kouwenaar, G., 10, 18, 82, 90, 92, 98, 99, 118, 120, 131, 148, 149, 151, 163, 189, 204, 237, 240
Kraaykamp, G., 107, 129, 139, 240
Kregting, M., 82, 145, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 190, 233
Kristeva, J., 191
Kroetsjonich, A., 37
Krol, G., 99, 183, 187, 188
Kuhn, T., 21
Kuijper, J., 82, 149, 190, 242
Kuipers, F.C., 127
Kuipers, W., 148, 150, 241, 242
Kuitert, L., 81, 240, 241
Kusters, W., 49, 147, 149, 151
Labrie, A., 33
Lambert, J., 198
Lampe, A., 99, 240
Landow, G.P., 182, 185, 186, 243
Lanham, R.A., 182
Lanoye, T., 57, 74, 101, 239
Laroui, F., 101, 199
Lateur, F., 190
Lauwereyns, J., 146, 233
Lava, A., 145, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 161, 167
Leader, Z., 116
Leefflang, E., 145
Leerssen, J., 33, 51, 199, 241, 243
Leeuwen, W. van, 107, 241, 243
Leopold, J.H., 10, 189
Lieske, T., 152

Register

- Loots, C., 119
 Lucebert, 18, 21, 44, 45, 48, 49, 50, 57, 72, 76, 90, 147, 224
 Lyotard, J.-F., 152, 163

 Majakovski, V., 37, 149
 Mallarmé, S., 16, 45, 149, 186
 Marsman, H., 68
 Mathijssen, M., 241
 McClanahan, C., 48
 McDowell, R., 103
 McHale, B., 44
 Meijer, M., 206, 207, 241
 Meijer, R., 240
 Menkveld, E., 109
 Mettes, J., 173, 180, 233
 Michaelis, H., 98
 Michel, K., 98, 166, 190
 Middag, G., 151, 157
 Mijnhart, W.W., 107, 241
 Min, N.M., 99
 Mirck, H., 173
 Monach, G., 183, 187, 188
 Moorman, G., 159
 Mourits, B., 71, 93, 145
 Mul, J. de, 182
 Mulisch, H., 171, 199
 Multatuli, 83, 224
 Mutsaers, C., 178

 Nahon, A., 85, 88
 Né, Y., 153
 Neefjes, A., 64, 241
 Nemoianu, V., 241
 Niemöller, J., 160, 242
 Nijhoff, M., 16, 35, 36, 43, 44, 85, 86, 88, 177, 208, 218, 223
 Nijmeijer, P., 149, 151
 Nijssen, P., 94, 96, 101
 Nooteboom, C., 178
 Nuchtelmans, A., 240

 Ohlsen, R., 60, 65, 66, 69, 157
 Oorschot, W. van, 136, 235
 Oosterhoff, T., 82, 99, 120, 145, 166, 172, 187, 188, 190, 191, 222, 223, 224
 Ostaijen, P. van, 16, 36, 41, 43, 44, 48, 68, 73, 85, 88, 90, 96, 147, 177, 185, 199, 201, 208, 224
 Otten, W.J., 59
 Ouwens, K., 9, 10, 98, 166, 190, 239
 Ovidius, 31, 177
 Ozon, D., 60, 172, 173, 190

 P., Def, 239
 Paemel, M. van, 127
 Paz, O., 17, 35, 170
 Peer, W. van, 141
 Peeters, C., 226, 227
 Peeters, E., 190
 Peeters, H., 60, 78, 99, 153, 157, 241
 Peeters, K., 178
 Peeters, P., 233
 Pelckmans, P., 240
 Perk, J., 20, 218
 Perloff, M., 158
 Perron, E. du, 218
 Peters, A., 122
 Pfeijffer, I.L., 27, 53, 59, 76, 77, 82, 99, 100, 101, 118, 157, 172, 177, 178, 211, 217, 241, 242
 Phaedrus, 31
 Plath, S., 113
 Pleij, H., 17
 Ploeg, F. van der, 135

REGISTER

- Pluijm, C. van der, 190
 Poggioli, R., 18, 165
 Pointl, F., 127
 Polet, S., 45, 85, 182, 187
 Pollet, F., 190
 Popelier, P., 42, 239
 Portegies, A., 19, 20, 239
 Pound, E., 149
 Prange, J.M., 18
 Priestman, M., 241
 Pynchon, T., 182

 Queneau, R., 182
 Quint, D., 31

 Raban, J., 37
 Raessens, J., 225
 Rawie, J.P., 27, 46, 79, 120, 127
 Reints, M., 101, 166
 Rensburg, J.K., 97
 Reugebrink, M., 149, 162, 163, 165,
 233
 Reve, G., 28, 42, 83, 199, 213, 239
 Rigolle, P., 190
 Rijghard, R., 19, 20, 239
 Rimbaud, A., 73, 148, 149, 150, 153,
 177
 Risee, O., 173
 Ritzen, J.M.M., 140, 141
 Robbers, H., 16
 Rodenko, P., 61
 Roder, J.H. de, 75, 233
 Roland Holst, A., 116, 189
 Rosenthal, M.L., 143
 Ruiters, F., 170, 206, 207, 221, 243
 Ruyters, D., 63
 Ryan, M.-L., 185, 243

 Saint-Simon, C.H. de, 16
 Sas, N.C.F. van, 241
 Schaffer, A., 82, 99, 240
 Schenkeveld-van der Dussen M.A.,
 206
 Schippers, K., 44, 45, 71, 93, 99, 160
 Schoofs, D., 176
 Schouten, R., 59, 82, 98, 101, 145,
 151, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 217
 Schram, D., 141
 Schutter, F. de, 20, 239
 Selfkicker, J. the [ps. J. van Doorn],
 61
 Shelley, P.B., 24, 116, 189
 Sidney, P., 24
 Sim, S., 242
 Singeling, C., 32
 Slee, C., 171
 Sleutelaar, H., 93
 Smulders, W., 170, 206, 207, 221, 243
 Soepboer, A., 66, 153, 172, 240, 241
 Soetaert, R., 191, 210, 212
 Sonnenschein, J., 233
 Sötemann, A.L., 73, 149, 150, 156,
 243
 Spies, M., 241
 Spinoy, E., 68, 146, 160
 Starik, F., 165, 173
 Starink, G., 99, 166
 Steinz, P., 178, 243
 Stephenson, W., 172
 Stitou, M., 99, 199, 240
 Stouten, J., 32
 Stuiveling, G., 95
 Swaan, A. de, 119, 241
 Swarth, H., 97
 Symonds, J.A., 31

Register

- T'Sjoen, Y., 224, 233
 Tellegen, T., 99
 Tentije, H., 98, 149, 151, 190
 Tollens, H., 83, 119
 Tongeren, P. van, 140
 Toorn, W. van, 99, 101, 118, 190
 Truijens, A., 109, 200
 Tuinman, V., 67, 109

 Vaandrager, C., 93, 95
 Valéry, P., 149, 223
 Vandevoorde, H., 146
 Vasalis, M., 72
 Vegt, H. van der, 159, 164, 165, 242
 Verboord, M., 243
 Verbrugge, A., 10
 Vergeer, K., 57, 217, 239
 Vergilius, 31
 Verhagen, H., 93
 Verhelst, P., 99, 160, 172, 178, 182, 187, 240
 Verstraete, G., 199, 243
 Vinkenoog, S., 57, 61, 90, 92, 98, 118, 130, 154, 189
 Vogelaar, K., 65
 Vogels, F., 101
 Voorde, T. van de, 175
 Vos, E., 183, 243
 Vos, J., 141
 Vos, L., 241
 Vos, M. de, 82, 99, 153, 213
 Vroman, L., 98, 99, 240

 Waal, H. van der, 166
 Waard, E. de, 98, 99, 100, 113, 153, 158, 161, 163, 241
 Weinberger, E., 164
 Wiedmann, A.K., 40
 Wieg, R., 153, 241
 Wieringa, T., 66, 157
 Whitman, W., 149, 150, 156
 Wigman, M., 66, 74, 240
 Wijnberg, N., 59, 72, 82, 99, 120, 190
 Willockx, D., 233
 Wils, J., 240
 Winkel, J. te, 15
 Wissen, D. van, 9, 119, 131, 132
 Witte, A., 66, 157
 Wolff, B., 127, 213
 Wolk, G. van der, 173
 Wonderen, R. van, 140
 Woolf, V., 51, 199
 Woudsma, C., 113

 Zeeman, M., 122, 129, 165, 226, 227
 Ziolkowski, T., 34
 Zonderland, P., 149
 Zuiderent, A., 99
 Zwagerman, J., 49, 50, 73, 87, 101, 131, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 242
 Zwetsloot, O., 60, 61, 66, 67, 99, 157, 239, 242

