

‘Moderne onrust in klassieke maat?’

De poëzieopvatting van Hubert van Herreweghen (1943-1950)

Dirk de Geest

Abstract

Deze bijdrage bestudeert de manier waarop de jonge dichter Hubert van Herreweghen op korte tijd een belangrijke stem wordt in de Vlaamse literatuur. Daarbij wordt aandacht besteed aan de totstandkoming van zijn literaire werk, maar vooral aan de diverse essays en kritieken die Van Herreweghen op uiteenlopende plaatsen publiceert. Een nauwgezette analyse van die teksten laat zien hoe zijn eigen poëtica gaandeweg verder uitgewerkt wordt, maar vooral hoe de dichter op zoek gaat naar een volstrekt eigen positie in het debat tussen modernisten en traditionalisten dat in die jaren in steeds toenemende mate het literaire forum gaat beheersen. Is Van Herreweghen aanvankelijk een medestander van Jan Walravens in diens pogingen om de literatuur te vernieuwen, dan groeien hun wegen op korte tijd uit elkaar en bekleden zij in het debat tegengestelde posities. Of toch weer niet helemaal?

Abstract

The present article analyses the way in which the young poet Hubert van Herreweghen becomes a prominent spokesman in post-war Flemish literature. More specifically, the emergence of his literary work is reconstructed and in this respect his essays and literary reviews are discussed extensively. A close reading of this corpus, which is almost entirely ‘forgotten’, reveals how Van Herreweghen gradually develops his own, personal poetics, but also how he takes part in the ongoing debate between so-called ‘modernist’ and ‘traditionalist’ poets. At first, Hubert van Herreweghen co-operates intensively with Jan Walravens, a literary critic who attempted to realise an innovative, experimental literature, both thematically and formally. However, after a short period of time, both critics seem to occupy diverse, even opposite positions and Van Herreweghen is considered a conservative, even reactionary poet and literary critic.

1. EEN DICHTER IN ZIJN TIJD

In de Vlaamse literatuur bekleedt Hubert van Herreweghen sinds jaar en dag een vooraanstaande plaats. Daarvan getuigt onder meer de monumentale editie van zijn verzamelde gedichten die in 2020 het licht zag. Eerder publiceerde de dichter diverse malen zijn verzameld werk tot dan toe (Van Herreweghen, 1977; 1986), en een bloemlezing verscheen in de reeks ‘Dichters van nu’ waarin het poëtische oeuvre van onder meer Guido Gezelle, Paul van Ostaïen en Karel van de Woestijne werd voorgesteld (Van Herreweghen, 1999). Die positie in de canon heeft ontegensprekelijk mee het beeld bepaald dat van de dichter werd en wordt uitgedragen. Bovenal geldt Van Herreweghen als een enigszins aparte figuur, iemand die nooit is meegegaan met de literaire modes van zijn tijd. Zijn oeuvre lijkt daardoor organisch op zich te staan, met de toch wel opmerkelijke omslag van een klassieke naar een meer modern aandoende lyriek, van een grenzeloze tragische ernst naar een milde, relativerende kijk, van lange strofische gedichten naar magistrale, vaak speelse miniaturen. Dat algemeen gangbare beeld heeft er zelfs toe geleid dat de bundels voor *Aardewerk* (1984) gaandeweg steeds minder aandacht hebben gekregen en zelfs grotendeels uit het blikveld van hedendaagse lezers zijn verdwenen.

Zo’n beeld, hoe overtuigend en handig het ook voor lezers mag zijn, gaat echter vrijwel geheel voorbij aan de specifieke literair-historische context waarin dat oeuvre tot stand kwam. Hubert van Herreweghen is namelijk niet enkel een dichter van klassieke vormen en universele allures, maar ook (en misschien zelfs vooral) een dichter van zijn tijd, een dichter die met beide voeten in de wereld stond. Verder onderzoek zal ongetwijfeld aantonen hoe veel van zijn verzen een concrete aanleiding hadden in zijn leven en dat van zijn bekenden; de bijdrage van Stefaan Evenepoel aan deze bundel geeft daarvan alvast een voorsmaakje. Het bijzonder omvangrijke archief van de dichter, dat momenteel door Anne van Herreweghen wordt geordend en geïnventariseerd, zal alleszins een nieuw licht werpen op de ontstaansgeschiedenis en de tekstgenese van dat imposante poëtische oeuvre. Maar meer nog wordt Van Herreweghen door de studie van het archief, die in feite nog een aanvang moet nemen, teruggeplaatst in de context van het naoorlogse literaire Vlaanderen. Zijn omvangrijke correspondentie laat zien hoe uitgebreid zijn netwerk al snel is en hoezeer hij daardoor als dichter mee wordt gevormd. Daarnaast stelt men vast dat de activiteiten van Van Herreweghen veel verder reiken dan enkel het geduldig schaven aan een eigen dichterlijk oeuvre. Hij werkt, zeker in zijn eerste jaren als literator, actief mee aan diverse literaire tijdschriften en

andere bladen, als dichter maar ook als criticus en columnist; hij is betrokken bij allerlei literaire initiatieven; hij is overal aanwezig waar het er in de schrijverswereld toe doet; hij bouwt belangrijke vriendschappen en contacten uit. Later zal die publieke dimensie zich vooral concentreren op radio en televisie, waardoor zijn individuele zichtbaarheid minder prominent wordt en ten dienste staat van de geïnterviewde of geportretteerde schrijvers. Nog opmerkelijker is echter dat dit brede netwerk geenszins beperkt blijft tot een kring van gelijkgezinden en bekenden. Hubert van Herreweghen onderhoudt in die jaren bijvoorbeeld stimulerende contacten met een aantal Nederlandse auteurs, maar ook met poëticaal en levensbeschouwelijk 'andersdenkenden' als Jan Walravens en Hugo Claus.

Voor zover het werk van Van Herreweghen literair-historisch gesitueerd wordt, vallen daarbij veelal termen als 'bezettingsgeneratie' en 'neoclassicisme', maar die zijn uiterst vaag. Soms worden etiketten als 'oorlogsgeneratie' (tegenwoordig vaker 'naoorlogse generatie') en 'bezettingsgeneratie' in verband gebracht met dichters die in feite al vroeger debuteerden, en omgekeerd worden een heel aantal dichters die tijdens de bezetting publiceerden niet (expliciet) tot die poëtische generatie gerekend. Het bestaan van een dergelijke 'oorlogsgeneratie' is trouwens al meteen na de oorlog een belangrijk punt van discussie in de literaire bladen, en ook Van Herreweghen relativeert meer dan eens een dergelijke karakterisering. Die vaagheid is nog sprekender als het gaat om dat vermeende 'neoclassicisme'. In feite wordt dat label vooral gebruikt in modernistische (of experimentele) kringen om er een verfoeilijke tegenstander mee aan te duiden, maar die negatieve beeldvorming is mettertijd ook doorgedrongen tot de officiële geschiedschrijving. 'Neo-klassiek' is, anders gezegd, alles wat de vernieuwende poëzie niet wil zijn. Een dergelijke strategische notie is echter normatief geladen en gaat daarenboven helemaal voorbij aan de dynamiek die binnen dat 'traditionele' kamp op dat ogenblik merkbaar is. Sterker nog, de verschillen en de meningsverschillen die hier bovendrijven hebben nauwelijks aandacht gekregen, terwijl ze wel bepalend zijn voor wat er in de literaire tijdschriften en de literaire kritiek gebeurt. Zo zijn de beschouwende bijdragen van Hubert van Herreweghen allereerst bedoeld voor de 'eigen' kerk van klassieke poëten (en vooral would-be-poëten) en veel minder voor het kamp van modernisten dat zich na enkele jaren zal groeperen rond het tijdschrift *Tijd en Mens*. Maar zelfs dat verhaal behoeft, in het licht van een nauwgezet onderzoek van de beschikbare documentatie, heel wat nuancering en correctie.

Deze bijdrage wil enkel een eerste aanzet geven tot een dergelijk onderzoek door schetsmatig in te gaan op de complexe constellatie waarbinnen Hubert

van Herreweghen als dichter debuteert en zijn ideeën over literatuur geleidelijk aan vormgeeft. Ik beperk mij daarbij tot enkele episodes van dit nog verder te schrijven verhaal, hoofdzakelijk aan de hand van de diverse kritische en essayistische bijdragen die Van Herreweghen in de jaren onmiddellijk na de Wereldoorlog her en der publiceert.

2. EEN DICHTER DEBUTEERT

Hoewel Hubert van Herreweghen pas na de Tweede Wereldoorlog als schrijver op de voorgrond treedt, is hij al vroeger intens bezig met literatuur. Zijn debuutbundel, *Het jaar der gedachtenis*, was al in 1943 verschenen als een aflevering van de *Bladen voor de Poëzie*. Dat visitekaartje kon gelden als een stevige binnenkomer, want de reeks genoot op dat ogenblik een aanzienlijk prestige in literaire kringen. René Verbeeck had in 1937 het initiatief genomen voor de *Bladen voor de Poëzie*, een reeks poëzieplaquettes (aanvankelijk losbladig) in navolging van het succesvolle Duitse tijdschrift *Das Gedicht* van Heinrich Ellerman. Het maandblad kon van bij het begin rekenen op de medewerking van gevestigde dichters, al werd bewust gestreefd naar een afgewogen combinatie van gevestigde waarden en jong literair talent. In de oorlogsjaren bracht René Verbeeck zijn reeks onder bij uitgeverij Steenlandt. Die uitgeverij had tijdens het interbellum een belangrijke reputatie opgebouwd met haar literaire fonds, ook als uitgever van poëzie, maar tijdens de bezetting was Steenlandt verzand in de collaboratie. Wel blijven de *Bladen* (grotendeels) hun onafhankelijkheid behouden binnen het fonds, met René Verbeeck als verantwoordelijke lector (Simons, 2013, pp. 380-381, 392-393; Bilcke en T'Sjoen, 2014).

Hoe dan ook laten die oorlogsjaargangen een merkwaardige combinatie zien van volksverbonden teksten naast bewust apolitieke gedichten. Het feit dat in dezelfde jaargang als Van Herreweghen ook werk verschijnt van de politiek onbesproken Albert Westerlinck – die het zelfs aandurfde de volkse theorieën van Wies Moens in volle bezetting aan te vallen – laat zien hoe lang niet alle dichters op de hoogte waren van de politieke tribulaties van Steenlandt en in de overtuiging verkeerden dat hun poëziepublicaties een ‘zuiver’ literair karakter hadden. In het geval van Westerlinck ging het overigens om zijn tweede bundel, nadat zijn debuut *Bovenzinnelijk verdriet* ook al bij Steenlandt was verschenen, toen nog in politiek onverdachte tijden. Het prestigieuze uitgevershuis, van katholieke en Vlaamse huize, had voor de oorlog immers

werk van André Demedts, Albe, Luc Indestege en tal van andere dichters uitgebracht.

Ook in het geval van de debuutbundel van Hubert van Herreweghen is er sprake van een specifieke voorgeschiedenis. Uit het archief van de dichter blijkt dat hij al voor het uitbreken van de oorlog het manuscript van een dichtbundel naar René Verbeeck had opgestuurd met de vraag om die eventueel op te nemen in zijn uitgeverfonds. Uit het antwoord valt af te lezen dat Verbeeck die inzending nog prematuur achtte maar dat hij wel talent genoeg onderkende om in de nabije toekomst een nieuw manuscript met belangstelling tegemoet te zien. Het ligt voor de hand dat Van Herreweghen daarom enige tijd later zijn jaarkrans aan Verbeeck heeft toegestuurd; het geringe aantal gedichten (het gaat om een jaarkrans) past trouwens uitstekend bij het concept van de *Bladen voor de Poëzie*.

Tijdens de bezetting heeft Hubert van Herreweghen daarnaast ondertussen kennisgemaakt met andere aspirant-schrijvers rond het kleine tijdschrift *Podium* (1943-1944). Het tijdschrift, dat twee jaargangen telt, is een van de weinige bladen met een exclusief literaire inslag. Het presenteert zich eerst als een bloemlezing (allicht om de censuur te ontlopen) en vervolgens als een 'Letterkundig tijdschrift der jongste generatie', zoals de ondertitel van de tweede jaargang luidt. De facto biedt *Podium* vooral onderdak aan dichters, al onderneemt de redactie nadrukkelijk pogingen om ook plaats te bieden aan andere literaire genres; dat blijft echter zeer occasioneel (een verhaal of een fragment van een theatertekst), met uitzondering van enkele kritische bijdragen over pas verschenen boeken. *Podium* wil, zoals de ondertitel aangeeft, allereerst een forum bieden aan jong literair talent; de concrete aanleiding voor de oprichting van het blad lag overigens in de verschijning van de bloemlezing *Heksenketel* (1942), een bundeling jongerenpoëzie waarin het volgens de redactie ontbrak aan elementaire literaire kwaliteit.

Opmerkelijk is alleszins de brede draagwijdte van het blad, dat auteurs uit het Gentse en uit het Brusselse samenbrengt. Oorspronkelijk bestaat de kernredactie uit de Oost-Vlamingen Frank Meyland, Gerard van Elden en Luc van Geertsom, maar het jaar daarop neemt een Brabants team de fakkel over, met Jozef (Jos) de Haes als hoofdredacteur en Hubert van Herreweghen en August Vanistendael als mederedacteurs. Ook al kent het tijdschrift maar een beperkt aantal nummers en een kleine oplage, waardoor het slechts in zeer beperkte kring circuleert, dat neemt niet weg dat *Podium* een belangrijke katalysator lijkt te zijn geweest voor jongeren die in de bezettingsjaren op zoek waren naar gelijkgestemden. Het blad kiest daarbij nadrukkelijk voor de voortzetting

van de klassieke poëtica en weigert resoluut stelling te nemen in de maatschappelijke debatten van die tijd (al is die bewuste apolitieke houding vanzelfsprekend ook een ideologische keuze). In *Podium* denkt Van Herreweghen mee na over poëzie bij de beoordeling van inzendingen, en hij publiceert er zelf ook diverse gedichten. De kritische bijdragen laat hij liever over aan anderen, onder wie Jos de Haes, met wie hij al snel een innige band krijgt. In een aflevering van de 'Kroniek der poëzie' bespreekt De Haes overigens Van Herreweghens debuut, welwillend maar zeker niet onkritisch. Hij prijst de diepgang en de taalvaardigheid van de debutant, maar waarschuwt toch voor dissonanten als 'stroefheid, duisterheid en gewrongen beweging': 'En we durven er den dichter op wijzen, dat hij, naar ons gevoelen, de geschapen atmosfeer soms neerhaalt, waar hij met een flagrant beeld wilde verbluffen. Dat gebeurt als hij aan zijn zucht voor (getemperde) ruwheid toegeeft' (De Haes, 1943, p. 16). De klassieke premissen van een helder, soepel taalgebruik en een symbolische sfeerschepping zijn op dat ogenblik voor De Haes duidelijk nog axioma's waaraan in geen geval te tornen valt.

3. VERDERE VERKENNING VAN DE LITERATUUR: VAN *PODIUM* NAAR *DE SPIEGEL*

Als *Podium* na de oorlog zijn activiteiten staakt, gaan enkele medewerkers meteen aan de slag om, op basis van de opgedane ervaring, zo snel mogelijk een nieuw forum voor de publicatie van recente poëzie tot stand te brengen. Ze zijn ondertussen niet alleen op elkaar ingespeeld als team, maar hebben al een zeker literair netwerk waarop ze kunnen terugvallen, en bovenal: de omstandigheden voor zo een initiatief zijn nu veel gunstiger. De bevrijding heeft niet alleen gezorgd voor een politieke ommekeer, op het vlak van de cultuur is het een bloeiende (zij het ook wel broeierige) periode. De papierschaarste treft vooral publicaties in boekvorm. Tijdschriften schieten daarentegen als paddenstoelen uit de grond, al kennen de meeste van die bladen slechts een kortstondig bestaan. Her en der wordt gereflecteerd over de nieuw te schrijven literatuur, en algemeen heerst er de hoop op een fundamentele breuk met het verleden. Daarbij denkt men vanzelfsprekend aan de drukkende oorlogsjaren en de dwang van een volksverbonden literatuur. In dit verband leeft er bij heel wat, vooral oudere auteurs de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog, toen het humanitaire expressionisme zorgde voor een ongeziene golf van vernieuwing en vooral vitalisme in de Vlaamse literatuur. De zoektocht naar dergelijke revolutionaire vonken – die zijn neerslag vindt in de discussies rond

het zogenaamde ‘jongerenprobleem’ in de literatuur – blijkt evenwel aanvankelijk weinig overtuigende resultaten op te leveren (Brems 1988; Van Steen, 2020; De Geest, 2021). De hoofdmoot van de dichters blijft opteren voor de veilige omgeving van een neoklassieke poëzie met een gestileerd en enigszins verheven idioom en een vaste dichtvorm die door een metrum wordt gedragen.

Hubert van Herreweghen vat in die context, samen met Marcel Coole en Paul de Ryck, het plan op voor een eigen ‘maandschrift voor poëzie’. *De Bladen voor de Poëzie* zijn immers stopgezet bij de bevrijding; Steenlandt is gedwongen zijn uitgeversactiviteiten stop te zetten, en René Verbeek zit haast twee jaar vast omwille van zijn activiteiten tijdens de bezetting. De succesvolle formule van zijn initiatief wordt evenwel voortgezet met *De Spiegel*, een reeks maandelijks plaquettes in tijdschriftvorm waarin het jongste werk van zowel gerenommeerde als debuterende dichters wordt voorgesteld. Het enige selectie criterium voor de redactie is de literaire kwaliteit van de inzendingen. Om de aantrekkelijkheid van de bundels te verhogen – de *Bladen voor de Poëzie* golden niet meteen als hoogstandjes van typografische verzorging – voorziet een jonge tekenaar, Marc Neels (die later veel bekender zal worden als Marc Sleen, de vader van de legendarische stripreeks *Nero*), elke aflevering van een getekend portret van de betreffende dichter.

De formule slaat aan, want geïnteresseerden hebben een lange periode van geestelijke schaarste achter de rug: al snel telt *De Spiegel* haast 500 abonnees, en tal van dichters staan graag recent werk af voor het sympathieke initiatief. Zo verschijnen het eerste jaar bundeltjes van onder meer dichters als Ad. Herckenrath, Julia Tulkens, Marcel Coole, Paul de Ryck en Hubert van Herreweghen, maar ook van de Nederlander Pierre H. Dubois. Het daaropvolgende jaar brengt gedichten van onder meer Karel Jonckheere, Johan Daisne, Jan Vercammen, Anton van Wilderode, Frank Meyland, Jozef de Haes en de Nederlandse K.H.R. de Josselin de Jong. Elke jaargang wordt afgesloten met een extra aflevering voor de abonnees, *Poëziespiegel*, een boekje waarin de beste gedichten worden gebundeld die het afgelopen jaar in literaire tijdschriften zijn verschenen. (Het is een formule die Hubert van Herreweghen overigens vanaf de jaren 1960, eerst met Jos de Haes en later met Willy Spillebeen, zal hernemen voor het Davidsfonds.)

Met de publicatie van *Poëziespiegel 1946* neemt de redactie echter onverwacht afscheid van de lezers. Nochtans is dit jaarboek nog gedrukt op 500 exemplaren (al is dat maar de helft van het eerste jaarboek). Commercieel en institutioneel is *De Spiegel* nog steeds rendabel, maar de redactie geeft er zelf

de brui aan. Die keuze om te stoppen wordt verantwoord door de manier waarop elk redactielid zich in het jaarboek afzonderlijk tot de lezers richt. Marcel Coole kiest daarbij voor de sentimentele scène van een afscheid in een station: zonder toeters of bellen verlaten de partners elkaar, want wat hem betreft is de fascinatie over: ‘Het zijn goede maanden geweest, want ze waren vol schoonheid. Mijn vrienden en ik kunnen u thans nog bitter weinig geven, en daarom is het beter dat we adieu zeggen’ (Coole, 1947, p. 5). Paul de Ryck geeft een uitvoeriger motivatie, waarin hij in feite de spreekbeurt herneemt die hij op de Vlaamse Poëziedagen in Merendree in de zomer van dat jaar heeft gehouden. Hij heeft het over een veelvuldig ‘gemis van enthousiasme’, bij jonge dichters, maar ook bij uitgevers, recensenten en lezers. Dat ongunstige naoorlogse klimaat treft volgens hem bij uitstek de poëzie, commercieel maar ook poëticaal. De Ryck geeft aan dat de oogst aan inzendingen voor *De Spiegel* weliswaar erg groot was, maar omgekeerd evenredig met de kwaliteit en in alle opzichten teleurstellend ten opzichte van de grote verwachtingen na de bevrijding. Na twee jaar werken is het vet van de soep, zelfs al zwakte de redactie snel haar oorspronkelijke verwachtingen af en stelde ze reeds zich tevreden met ‘enkele leesbare gedichten’ (De Ryck, 1947, p. 9): ‘de vloed van handschriften, die wij ter inzage ontvingen, bracht ons niet het werk waarvan het gehalte ons bevredigen kon. Hebben wij alles bij elkaar twee niet onaardige jaargangen van “De Spiegel” aangeboden, het leek ons niet gewenst het experiment nog voort te zetten. Men kan immers niet blijven experimenteren, vooral wanneer geen resultaat in het verschiet wenkt’ (De Ryck, 1947, p. 10).

Hubert van Herreweghen ten slotte neemt nog het minst een blad voor de mond. Hij vergelijkt de redactie van *De Spiegel* met handelsvertegenwoordigers die zich gedwongen zagen minderwaardige producten aan te smeren: ‘Daar de Naamlooze Vennootschap der Vlaamsche Poëten, tot wier representant wij onszelf hadden benoemd, ons verplichtte onze geachte cliënteel hoe langer hoe meer minderwaardig werk aan te bieden, staken wij onze bedrijvigheid op dat gebied’ (Van Herreweghen, 1947, p. 11). Dat gebrek aan waardevolle inzendingen acht hij symptomatisch voor de Vlaamse poëzie als zodanig: ‘Het komt mij inderdaad voor dat het een doode tijd is voor de Vlaamsche poëzie. Uit de jongste generatie hebben er tijdens den oorlog enkele namen een niet ongunstigen klank verworven, maar na hun debuut zwegen deze dichters volkomen, ofwel bleek uit een paar verzen in tijdschriften dat zij half-was bleven steken.’ (Van Herreweghen, 1947, p. 11). De enige gunstige uitzonderingen zijn voor hem Nic van Beeck, Anton van Wilderode en Jos de Haes. Voor het overige heeft hij het over een zwakke nabootsing van de ou-

dere generaties, in tegenstelling tot de echt vernieuwende beeldenstormers van Tachtig, Van Nu en Straks en het expressionisme: zij ‘startten met een scalpendans. Zij hadden het geloof, zij hadden de innerlijke zekerheid dat zij een nieuwe kunst zouden scheppen.’ (Van Herreweghen, 1947, p. 12). Ook Van Herreweghen verkeert op dat ogenblik blijkbaar nog in de overtuiging dat een nieuwe generatie moet vertrekken van een tabula rasa met het verleden en van een innovatief programma. Vooral in dat laatste opzicht schieten de jonge dichters fundamenteel tekort; hun kunst is niet alleen artistiek een zwakke kopie van wat al eerder door anderen is gedaan, inhoudelijk geven hun gedichten doorgaans enkel blijk van ‘een ontstellend gebrek aan persoonlijkheid, een gemis aan geestelijke betekenis’ (Van Herreweghen, 1947, p. 12). Aan het eind van zijn provocerende beschouwing strooit Van Herreweghen bovendien nog wat extra zout in de wonde. Het beste gedicht van het afgelopen jaar – uiteraard geselecteerd voor opname in deze *Poëziespiegel* – verscheen volgens hem in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (van een levensbeschouwelijk conflict is in het eerste jaar na de bevrijding nog geen sprake, ook het vers van Van Herreweghen zelf in de bloemlezing verscheen eerder in dat ‘socialistische’ blad), maar het is wel van de hand van een tijdgenoot van Karel van de Woestijne: het vers ‘Trampschip’ van Firmin van Hecke. Als slotwoord van een maandschrift dat zich expliciet wilde richten tot jong talent, kan dat wel tellen.

4. EEN VOORAANSTAAND LITERAIR FORUM: *DIETSCH* *WARANDE EN BELFORT*

Op amper een paar jaar tijd is de poëtische visie van Hubert van Herreweghen in een stroomversnelling geraakt. Dat komt deels door de manier waarop hij in de toenmalige literaire wereld snel vaste grond aan de voeten heeft gekregen. Via *Podium* en *De Spiegel* heeft hij een aantal uiteenlopende dichters leren kennen en, meer nog, hij heeft bijzonder veel poëzie gelezen. Niet alleen heeft hij de gedichten van generatiegenoten beoordeeld en veelal te licht bevonden, hij heeft zich ondertussen ook verdiept in de grote klassieken uit de Nederlandse letterkunde. Voorts voert hij regelmatig gesprekken met Jos de Haes en de Nederlander Michel van der Plas, generatiegenoten en collega’s uit de katholieke hoek die even belezen als gedreven zijn.

Na het verdwijnen van *De Spiegel* valt Hubert van Herreweghen dan ook alerminst in een zwart gat. Integendeel, hij schrijft op dat ogenblik al geregeld voor het algemene weekblad *De Spectator* en hij is ondertussen aangezocht

door Albert Westerlinck om deel uit te maken van de verjongde redactie van *Dietsche Warande en Belfort*, dat nog steeds geldt als het gezaghebbende literaire tijdschrift in katholieke kringen. Westerlinck werkt in versneld tempo aan een generatiewissel in de redactie nadat hij het redactiesecretariaat heeft overgenomen van August van Cauwelaert. De nieuwe redactiesecretaris gaat daarbij vooral op zoek naar auteurs die zijn open christelijke houding genegen zijn: Westerlinck staat niet principieel afkerig van het werk van andersdenkenden – een verdraagzaamheid die hem in radicalere kringen meermaals wordt aangewreven – want voor hem primeren bij de beoordeling van literair werk esthetische categorieën. Alleen al in dat opzicht is de ‘matante’ (zoals het blad smalend door jongeren wordt genoemd) in de naoorlogse jaren aan verjonging en verbreding toe. Daarbij komt dat enkele redactieleden ‘onbeschikbaar’ zijn omdat ze ernstige problemen ondervinden met de overheid vanwege hun politieke en/of culturele engagement tijdens de bezettingsjaren; sommigen zitten zelfs enkele jaren in de gevangenis.

Van Herreweghen zegt zijn medewerking toe, maar na amper enkele jaren lijkt hij al uitgekeken op zijn rol als recensent. (Zijn functie als beoordelaar van ter publicatie voorgelegde gedichten zal hij daarentegen decennialang enthousiast vervullen.) Hij heeft ondertussen een aantal kortere kritische stukken in *De Spectator* op zijn actief. In *Dietsche Warande en Belfort* krijgt hij weliswaar meer speelruimte om het werk van debutanten en generatiegenoten te bespreken, maar na een tweetal afleveringen houdt de criticus het reeds voor bekeken. Voortaan legt Van Herreweghen zich vooral toe op de realisatie van zijn eigen poëzie, terwijl hij professioneel aan de slag gaat bij de radio en wat later de televisie. Recenseren is voor hem geen roeping maar veeleer een last, en na enige tijd steekt hij er niet veel meer van op, zo lijkt het.

Dat neemt niet weg dat die enkele recensies ons heel wat leren over de denkbeelden van Hubert van Herreweghen als dichter en ook over zijn waardering van collega-dichters. Dat wordt met name duidelijk in de eerste stapelrecensie, die in 1948 in *Dietsche Warande en Belfort* verschijnt en commentaren op het werk van een aantal jongeren samenbrengt (Van Herreweghen, 1948). ‘Werk van jongeren’ presenteert niet alleen een kritische kijk op enkele recent verschenen bundels die de zogenaamde ‘jongere generatie’ moeten vertegenwoordigen, het essay is retorisch opgebouwd met een spel van contrasten en geconstrueerd volgens een haast dialectisch schema, naar een hoogtepunt toe. En vooral, Van Herreweghen brengt er een aantal elementen bij elkaar die tonen hoe hij ondertussen zijn poëtische visie systematisch en integraal heeft ontwikkeld. Een artikel als dit kan daarom gelezen worden als een indirecte

handleiding bij zijn eigen poëzie, zoals die enige jaren later met de bundel *Gedichten* (1953) definitief gestalte zal krijgen.

In zijn kritische beschouwing spaart Van Herreweghen, zoals te verwachten viel, de roe niet, ook al neemt hij retorisch herhaaldelijk zijn toevlucht tot bescheidenheidsfrasen die zijn eigen gezaghebbende stem ogenschijnlijk relativeren. Dat hangt samen met zijn visie op literatuur, waarin niet zozeer de persoon van de schrijver of de criticus als wel de kwaliteiten van het literaire werk zelf centraal horen te staan. Die overtuiging komt al meteen naar voren in de manier waarop A.K. Rottiers met de grond gelijk gemaakt wordt. De veel te productieve (en dus te weinig selectieve) dichter zet bij de promotie van elke nieuwe bundel van zijn hand het netwerk van zijn omgeving in gang. Zijn eerdere bundel werd nochtans, aldus Van Herreweghen, enkel uitvoerig lovend besproken in *Het Handelsblad*, waar Rottiers de leiding voert over de cultuurbladzijden. Zijn nieuwe bundel, *Het Moeras* (1947), gaat bovendien vergezeld van een aanbevelingsbrief van de uitgeverij, die vooral de klemtoon legt op ‘oneigenlijke’ aspecten van het dichterschap: Rottiers’ medewerking aan tal van tijdschriften en zijn journalistieke arbeid in Engeland tijdens de oorlogsjaren. Het is een institutionele reclame waarvoor Van Herreweghen niet de geringste waardering kan opbrengen: ‘De litteraire titels van de heer Rottiers kunnen van uit een artistiek-critisch standpunt niet imponeren en de rechtvaardiging van deze publicatie zou enkel in de eventuele waarde van de verzen mogen te vinden zijn. Het zijn toch eigenlijk de verzen en alléén de verzen die tellen voor de waardebeoordeling van een dichter.’ (Van Herreweghen, 1948, pp. 490-491). Van Herreweghen beroept zich hier op het principe van de ‘litteraire autonomie’, een van de basisprincipes van de literatuuropvatting die het naoorlogse *Dietsche Warande en Belfort* huldigt (of althans zegt te huldigen). Het is een poëtische overtuiging, maar het is tegelijk een vernietigende kritiek op de vergoelijkende mentaliteit van ‘ons kent ons’ waartegen Van Herreweghen zich wel vaker verzet omdat die naar zijn mening enkel de productie van middelmatige, om niet te zeggen overbodige poëzie in de hand werkt.

Die middelmatigheid wordt in het geval van Rottiers uitvoerig onderstreept. Deze poëzie staat bol van de ‘duistere woorden-reeksen’, ‘een verward en vaak zin-loos gestamel’, ‘onoverbrugbare hiaten’ en een ‘onmogelijke beeldspraak’. Wat ontbreekt is daarentegen de noodzaak van die duisterheid, die de lezer moet voeren naar een diepere betekenis, want ‘De gevoelens- en gedachten- en beeldenassociaties [moeten] in een gedicht organisch [...] groeien’ (Van Herreweghen, 1948, p. 491). De complexiteit van Rottiers’ teksten is, met andere woorden, geenszins functioneel verantwoord maar uitslui-

tend het gevolg van het ‘wel willen maar niet kunnen’ van de would-bedichter.

Lijnrecht daartegenover staat de bundel *Gebed voor de kraaien* (1948) van Remy C. van de Kerckhove, die Van Herreweghen onterecht een ‘debuut’ noemt; blijkbaar is hij niet op de hoogte van de twee vooroorlogse bundels van de dichter. Ook ditmaal veroordeelt Van Herreweghen de ‘opgang’ die deze dichter in een bepaalde pers geniet, en in die context valt de naam van het tijdschrift *De Vlaamse Gids*: voor insiders staat het echter buiten kijf dat hiermee specifiek Jan Walravens wordt gevisieerd, de essayist die in zijn artikelen en lezingen steevast de Mechelaar naar voren schuift als een toonbeeld van de nieuwe poëzie waarop men na de oorlog wacht. Tegenover dat al te persoonlijke pleidooi voor een nauwe kennis onderstreept Van Herreweghen dat zijn eigen betrokkenheid zijn kritische oordeel niet in de weg staat, hoewel hij maandenlang met de dichter heeft samengeleefd in het kader van zijn legerdienst: ‘Maar de waarheid en de poëzie zijn mij meer waard (helaas misschien, want is de vriendschap eigenlijk niet een veel kostbaarder goed?)’ (Van Herreweghen, 1948, p. 493).

Sloeg in het geval van Rottiers zijn kritiek vooral op de drang om moeilijk en zo literair mogelijk te schrijven, Van de Kerckhove wordt vooral gedreven door ‘een sterke fantasie en een gewarig gevoel voor de geheimzinnigheid, de absurditeit, de treurigheid, het meelijwekkende en de doelloosheid van het menselijk bestaan’ (Van Herreweghen, 1948, p. 493). Het betreft hier een merkwaardige combinatie van het existentialistische absurdisme met een fascinatie voor het bevreemdende: ‘persoonlijk’ zijn staat daardoor voor hem, aldus Van Herreweghen, gelijk aan ‘eigenaardig’ zijn. Het gevolg op stilistisch vlak is een volstrekte ‘chaos’ van beelden en indrukken, die net het tegenovergestelde realiseert van wat een dichter zou moeten beogen: ‘Om een goed en een schoon vers te maken (het is tenslotte dat, wat men van een dichter verlangt) is veel méér goede smaak, veel méér gevoel voor maat en zin voor evenwicht, veel meer orde en ordening, veel meer begrip voor de waarde van de woorden en beelden nodig. [...] Een dichter moet orde scheppen in zijn gedachten en gevoel, of zo men wil, het vers moet dat doen.’ (Van Herreweghen, 1948, pp. 493-494). Zoals de laatste opmerking aangeeft, gaat het Van Herreweghen in laatste instantie om het gedicht zelf, de verwoording en de compositie van de tekst, ook al spreekt daaruit onlosmakelijk de persoonlijkheid van de maker. Die klemtoon op orde impliceert niet noodzakelijk dat het vers uitsluitend een harmonieuze boodschap en een gladde vorm zou mogen hebben. In dat verband verwijst Van Herreweghen naar het spraakmakende poëziedebuut van Bert Decorte, *Germinal*: in die bundel was evenzeer sprake

van chaos en een sterk associatieve, weinig logische gedachtestroom, maar daarbinnen 'heerste de orde van het gedicht', en stilistisch werd de poëzie gedragen door 'een prachtig rythme en doorlicht met beelden als bliksems' (Van Herreweghen, 1948, p. 494). Zowel formeel als thematisch overheerste zo uiteindelijk de tucht van de dichter, die als het ware zelf besliste om dat dragende harmonieprincipe deels met voeten te treden. In het specifieke geval van Van de Kerckhove gaat het echter veeleer om onmacht, of sterker nog: de weigering om die essentiële poëtische uitgangspunten te respecteren. Die negatieve ingesteldheid beïnvloedt ontgensprekelijk zijn dichterschap, dat enkel omschreven kan worden in termen van 'fantasie' en niet in termen van een betekenisvolle missie. Weliswaar maakt Van Herreweghen een uitzondering voor het intieme vers 'Lied voor Paul van Ostayen', dat hij gedeeltelijk citeert, maar zelfs hier geldt dat uitsluitend de eerste vijf regels, waarna de recensent zich eens te meer stoort aan de 'gewone, onbegrijpelijke en ongenietbare, beeldentaal'. (Nochtans is de poëzie van Van de Kerckhove, net als die van Rottiers, veel minder onbegrijpelijk dan Van Herreweghen zijn lezers laat geloven).

Na die beide te mijden uitersten, het gevolg van de machteloosheid van zowel de classicistische epigoon als de modernistische beeldenstormer, eindigt Van Herreweghen zijn overzicht met een volstrekt ander debuut waarin hij 'een genot en zelfs een openbaring' onderkent: 'Eindelijk een dichter! Men kan de dichter bij de eerste slag van zijn lied herkennen, haast al terwijl hij zijn instrument nog stemt.' (Van Herreweghen, 1948, p. 494). Die eigen persoonlijkheid heeft Erik van Ruysbeek, want om diens debuut *Weerklank* (1947) gaat het hier, niet gerealiseerd door revolutionair te breken met de traditie, maar integendeel in een vruchtbare dialoog met voorgangers en generatiegenoten. Van Herreweghen ziet met name een grote verwantschap met de poëzie van Jonckheere, al vindt hij de debutant 'hartstochtelijker, feller van gemoed, pathetischer' (Van Herreweghen, 1948, p. 495) dan zijn grote voorbeeld (over wie Van Ruysbeek trouwens net tevoren een uitvoerig essay heeft geschreven). Minstens even belangrijk is echter de manier waarop de debutant een eigen weg heeft gezocht in de groep jonge dichters rond het tijdschrift *Arsenaal* waarvan hij deel uitmaakt; dat tijdschrift heeft overigens ingestaan voor de publicatie van zijn dichtbundel. Van Herreweghen heeft nochtans zijn bedenkingen bij het 'geblaseerd cynisme' van de groep, dat hij verbindt met een 'uitgesproken morbied pessimisme, bitter nihilisme en geestelijk miserabilisme' (Van Herreweghen 1948, p. 495). Het gaat de criticus daarbij niet zozeer om de negatieve levenservaring op zich, maar vooral om het cultiveren van die existentiële crisis in plaats van op zoek te gaan naar een

louterende uitweg. In de gedichten van Van Ruysbeek blijft daarentegen permanent de zoektocht naar de zin van het leven doorklinken, zelfs op de meest negatieve momenten, en net dat creëert de meerwaarde van zijn poëzie: 'Van Ruysbeek zoekt naar die zin met tragische onvoldaanheid, die hem verzen in de pen geeft, waarin hij vruchteloos en zonder weerklank roept op een onvindbare God, en waarin hij het leven zelfs als kwaadaardige onzin vervloekt. Maar hij doet dat in een samenkrimpen van zijn angst, en met een plechtig, bezwerend rythme dat ons vaak op eenzelfde bezieling meetrillen doet, al kan men soms de indruk niet van zich afzetten dat bepaalde verzen aan een gemaniëreed pessimisme laboreren (dat zou dan een Arsenaal-kenmerk zijn).' (Van Herreweghen, 1948, p. 495). Het klinkt als een credo van Van Herreweghen zelf, die als dichter volop zijn eigen weg zoekt in confrontatie met het werk en de ideeën van anderen.

Het jaar daarop publiceert Hubert van Herreweghen in *Dietsche Warande en Belfort* nog een soortgelijk overzicht, maar alleen al uit de titel daarvan spreekt zijn verregaande ontgoocheling over het peil van de jonge poëzie. Het zal meteen ook zijn laatste poëziekroniek worden. De bijdrage heet veelzeggend 'Vluchtige parade', en van bij de aanvang vraagt de recensent zich af welk selectie criterium hij in hemelsnaam nog moet hanteren aangezien termen als 'gedichten' en 'poëzie' op dat ogenblik wel een bijzonder ruime lading dekken: 'Oude waarheden, zeker, die even een beetje actueel worden als men zich afvragen gaat wat in een kroniek der poëzie besproken moet worden? Al wat zich, om met onze vaders te spreken, in 'gebonden vorm' aan de lezer en de recensent presenteert, dus al wat door eender welk onguur element op berijmde of onberijmde maat wordt gezet, hoe onhandig ook, of enkel de bundels waarin het critisch oog, tussen veel ernst misschien tenminste enkele aders of enkele kostbare sterren ziet gloeien? Ware het niet beter, eenvoudig over sommig werk te zwijgen, liever dan hard te moeten zijn tegen iemand, die weliswaar een stuntelig rijmelaar is, maar overigens een voortreffelijk en innemend man, of misschien een beklagenswaard geëxalteerde, die eerder zijn werk aan een psychiater dan aan een criticus moest voorleggen?' (Van Herreweghen, 1949, p. 231). In het bestek van amper enkele bladzijden bespreekt de recensent aansluitend niet minder dan acht recente publicaties, maar geen enkele daarvan kan hem ook maar enigszins bekoren. Hubert van Herreweghen is duidelijk uitgekeken op de magere poëtische oogst in Vlaanderen. Hij stoort zich voortdurend aan de vele stilistische onhandigheden en dissonante beelden die de eenheid en de harmonie van het vers fundamenteel in het gedrang brengen. Daarbovenop is er de onmacht om de naoorlogse mentaliteit en de persoonlijk doorleefde tragiek adequaat uit te drukken op

een nieuwe, eigentijdse wijze. Rond zich ziet de criticus enkel het goedbedoelde, maar stuntelige en zelfingenomen geknutsel van de gemiddelde literaire debutant.

Deze twee kronieken laten zo niet alleen zien hoe Van Herreweghen in die jaren denkt over het lyrische werk van anderen, maar ook (en zelfs vooral) hoe hij zijn eigen visie over waardevolle poëzie verder ontwikkelt en tracht toe te passen. Zijn kritieken lijken een soort van omweg om dat eigen poëtisch credo uit te spreken en te toetsen, om op zoek te gaan naar de vele valkuilen die de poëzie in haar eigen kwaliteit kunnen bedreigen. Het gevaar van een slaafs epigonisme en een al te esthetiserende schriftuur, in aansluiting bij bepaalde stromingen uit het interbellum, is alleszins nooit ver weg. Tegelijk echter staat Van Herreweghen huiverig tegenover verregaande experimenten die de principes van een eeuwenoude klassieke poëtica naast zich neerleggen. In de ongebreidelde vormloosheid van het expressionisme en de baldadige beeldspraak van het surrealisme ziet hij evenmin heil. Vooral de regelrechte aanval op Remy C. van de Kerkhove moet in dat licht begrepen worden.

Daarmee kiest Hubert van Herreweghen nadrukkelijk positie in de tweespalt tussen een klassieke en een modernistische poëtica die in die jaren in een versneld tempo gestalte krijgt. De dichter weet overigens uit de eerste hand waarover hij het heeft. Rond 1947 heeft hij een tijdlang intens contact met Jan Walravens en Hugo Claus, twee voorvechters van die revolutionaire poëtica (Joosten, 1996, 2018). Het duo maakt namelijk concreet plannen voor een nieuw tijdschrift dat (alweer) jong talent een uitgelezen publicatiekans wil geven: de overvloed aan klassieke tijdschriften en jongerenbladen (waaraan ze occasioneel hun medewerking verleend hebben) kan hen niet langer bekoren. In eerste instantie is hun project breed georiënteerd: zowel meer modernistische als vitale klassieke schrijvers moeten zich in dat nieuwe forum kunnen herkennen. Misschien omwille van die toch wel opmerkelijke tweespalt krijgt hun tijdschrift-in-wording de titel van de tweehoofdige Romeinse god Janus, die zowel naar het verleden als naar de toekomst kijkt. Claus en Walravens zoeken alvast geschikte medestanders in het klassieke kamp, en zo komen ze terecht bij Hubert van Herreweghen, die zijn ongenoegen over het epigonale neoclassicistische geknutsel van veel amateur-dichters en van de voorgaande generatie niet onder stoelen of banken heeft gestoken. Van Herreweghen is geïnteresseerd in het initiatief, maar hij dringt aan op het gezelschap van prozaschrijver Piet van Aken (die nog heeft meegewerkt aan *Podium*) om niet alleen te staan als vertegenwoordiger van de traditie.

Al snel, na enkele maanden, vallen de plannen voor het tijdschrift echter in duigen. Dat hangt deels samen met praktische kwesties: vader Claus, die als drukker *Janus* zou uitgeven, raakt dermate in conflict met zijn zoon Hugo dat die het huis uitgezet wordt. Dat spoor loopt dus op niets uit, en een andere drukker vinden voor het zoveelste jongerenblad is geen sinecure. Probleematischer is echter de dubbele Januskop. Waar Jan Walravens aanvankelijk geloofde in een algemeen vitalistisch elan, raakt hij er steeds meer van overtuigd dat de klassieke poëtica niet langer het aangewezen middel is om aan het verwarde naoorlogse levensgevoel gestalte te geven. Hugo Claus was hem in die wending al voorgegaan, want na een debuutbundel met sonnetten (*Kleine reeks*, 1947) had hij in zijn daaropvolgende plaquette, *Registreren* (1948), al de rijmschema's en de metrische patronen overboord gooid. Mede op grond van zijn vertrouwdheid met de recente Franse avant-gardepoëzie kiest ook Walravens voor een radicaal modernisme. Ging hij in zijn eerste naoorlogse lezingen en artikelen nog op zoek naar tekenen van vernieuwing bij uiteenlopende poëtische strekkingen (ook bij katholieke en klassieke dichters), dan propageert hij na enige tijd vooral de nieuwe expressionist Remy C. van de Kerckhove en de surrealist Albert Bontridder als gangmakers van wat hij de 'moderne poëzie' noemt en later als 'experimenteel' zal karakteriseren. In die gewijzigde constellatie voelt Hubert van Herreweghen zich al spoedig in het defensief gedrongen, en ook bij hem verhardt daardoor het standpunt. In zijn briefwisseling met Walravens bepleit hij, nadrukkelijker dan voorheen, de primauteit van de klassieke literaturopvatting, met haar geloof in de eenheid van vorm en inhoud en bijgevolg ook het respecteren van de vaouds gangbare voorschriften inzake strofebouw en metrum.

De scherpe uithaal van Van Herreweghen naar Van de Kerckhove in *Dietsche Warande en Belfort* moet allicht in het perspectief van die discussie begrepen worden. Omgekeerd laat de verwijdering tussen de klassieke dichter-criticus en Jan Walravens evenzeer sporen na. Zo staat in het eerste nummer van *Tijd en Mens*, de opvolger van het ter ziele gegane *Janus*-project, een kort manifest dat niet meer dan een paar vage opmerkingen bevat over te volgen literaire richting. De onverwachte sneer naar de neoklassieke dichters kan echter als een polemische reactie op Van Herreweghens uitlatingen gelezen worden: 'Van de poëzie zullen wij opnieuw de intuïtieve kenmerken opzoeken, met uitsluiting van het huidig Vlaams geknutsel, dat men als neo-classicisme wil doen doorgaan' (*Tijd en Mens*, 1949, p. 1). En voor wie daaraan nog mocht twijfelen: achteraan in hetzelfde nummer is een reeks korte 'Nota's' opgenomen met commentaren over de toenmalige literatuur van de hand van diverse

medewerkers. De eerste daarvan, geschreven door Geo Bruggen, kreeg de titel ‘Doodspoëten’ mee en vangt aan met de programmatische mededeling: ‘Wij kennen allen het oude deuntje: er is een nieuwe lente maar geen nieuw geluid. Ik kan dit bezwaarlijk als een critiek op de nieuwste dichtersgeneratie aanvaarden. Een groep jongeren is nog maar pas aan het woord gekomen en tracht zich een weg te banen. Veel ligt nog in de lade, misschien zeer waardevol werk, misschien het nieuwe geluid. Daarom is het nog te vroeg om een oordeel te vellen’ (Bruggen, 1949, p. 36). Ook dat is voor insiders een niet mis te verstane aanval op Van Herreweghen, zo zal blijken.

5. EEN NIEUWE LENTE MAAR GEEN NIEUW GELUID: TUMULT IN MERENDREE

In de zomer van 1949 – kort voor de verschijning van het eerste nummer van *Tijd en Mens* – heeft Hubert van Herreweghen zijn veilige schrijftafel nog eens verlaten voor het publieke forum. Hij heeft erin toegestemd een lezing te verzorgen tijdens de Vlaamse Poëziedagen, een druk bijgewoonde manifestatie die pastoor Basiel de Craene elk jaar in het park bij zijn pastorie in Merendree organiseert (De Geest, 2016). De Craene is daarvoor op zoek naar een gezaghebbende stem die het woord kan voeren namens de jonge dichtersgeneratie; zijn initiatief wordt namelijk in groten getale bijgewoond door aspirant-dichters en hij wil hun niet alleen een ontspannend maar ook een leerzaam programma bezorgen. Zijn voorkeur gaat onmiskenbaar uit naar katholieke sprekers, maar de pastoor stelt zich in die moeilijke jaren opvallend ruimdenkend op. Op zijn manifestatie hoedt hij er zich bijvoorbeeld voor om het weinig verdraagzame, militant-katholieke *Nieuwe Stemmen* van de jezuïeten al te veel spreektijd te geven, en omgekeerd krijgen andersdenkenden als de socialistische minister Camille Huysmans en Jan Walravens (die zijn geloof heeft verloren) probleemloos de microfoon.

In Hubert van Herreweghen ziet De Craene een vooraanstaand dichter maar tegelijk een kenner die met gezag over poëzie kan spreken. Daarnaast hoopt hij vanzelfsprekend dat zijn eigen manifestatie kan profiteren van de kanalen die zijn spreker ter beschikking heeft; tot dan toe zijn de Vlaamse Poëziedagen immers nauwelijks aan bod gekomen in *Dietsche Warande en Belfort* en *De Spectator*, ook al waren de redacteurs van die bladen meermaals aandachtige toeschouwers. De tekst van Van Herreweghens lezing zal inderdaad enkele weken later verschijnen in *De Spectator* en zo een grotere zichtbaarheid (en ruchtbaarheid) genereren.

De titel van de lezing is in ieder geval programmatisch: 'Een nieuwe lente, maar een oud geluid'. Van Herreweghen vertrekt, net als Jan Walravens twee jaar eerder, van een pessimistische vaststelling: 'het gaat niet goed met de poëzie in Vlaanderen' (Van Herreweghen, 1949a, p. 9). Die diagnose klinkt lezers die vertrouwd zijn met zijn eerdere uitspraken ongetwijfeld bekend in de oren, maar voor het gros van de argeloze toehoorders is die mededeling ronduit stuitend. Dat negatieve oordeel geldt, zo gaat Van Herreweghen verder, zowel jongere als reeds gevestigde dichters, maar de vorige generatie laat hij onbesproken omdat volgens hem een meer individuele beoordeling hier wenselijk is. Wat betreft de jongeren citeert Van Herreweghen uitvoerig uit zijn tekst voor de *Poëziespiegel 1946*, aangezien wat hij op dat ogenblik schreef drie jaar later nog steeds onverminderd geldt. Toen had hij het al over een 'dode tijd' voor de Vlaamse poëzie en over een generatie met een groot gebrek aan 'ziel', of liever 'bezieling'. Ook in deze lezing vermeldt hij slechts een handvol verdienstelijke dichters die hem hoopvol kunnen stemmen: met name in het werk van Jos de Haes, Anton van Wilderode en Nic van Beek onderkent hij wel degelijk de contouren van nieuwe geluiden. Voor het overige is zijn betoog opnieuw één lange klaagzang.

Van Herreweghen onderstreept allereerst hoe het algemene naoorlogse klimaat niet meteen gunstig is voor een poëtische heropleving. De 'materialistische euphorie waarin ons betrekkelijk welvarend land sedert enkele jaren verzinkt' heeft immers geresulteerd in de 'cynische afbraak van hogere levenswaarden, een negatie van de rechten van de geest, een geblaseerde skepse voor hogere cultuurvormen' (Van Herreweghen, 1949a, p. 9). In zo'n oppervlakkige, slechts op winst en genot gebaseerde samenleving krijgen hogere waarden, zoals de poëzie, het steeds moeilijker om zich te handhaven. Nog problematischer is evenwel dat de jonge dichters daartegen geen enkel weerwerk bieden. In de ogen van de criticus blijven ze geheel steken in het verleden en komen ze niet verder dan een verfoeilijk epigonisme, onmiskenbaar een leidmotief in Van Herreweghens beschouwingen sedert de bevrijding: 'De stem der dichters heeft geen echo meer; zij zijn aangetast door deze algemene geestelijke inertie, door dat gevoel van onmacht en lusteloosheid. Er is, schreef ik, een gebrek aan ziel, in elk geval aan bezieling. Hoevele gedichten, mat en slordig van rythme, zijn geen pointillistische anecdotiek op quasi cynische of geblaseerde toon? Zelfs niet het echte, bittere cynisme, dat engageert de dichter te veel. En vooral geen engagement!' (Van Herreweghen, 1949a, p. 9).

In de contemporaine poëzie herkent Van Herreweghen vooral een (vrij inspiratieloze) doorwerking van zowel de romantische als de realistische tenden-

sen van het interbellum. Het ontbreekt de jonge dichters daarbij aan het noodzakelijke poëtische elan, maar ook aan de wil om aansluiting te zoeken bij het actuele levensgevoel: ‘De poëzie wordt in het maatschappelijk leven, en vooral in Vlaanderen, steeds meer en meer teruggedreven naar een besloten gebied, een reservaat, zonder verbinding met de buitenwereld.’ (Van Herreweghen, 1949a, p. 9). De meeste recente gedichten wekken daardoor een anachronistische indruk. In die context wijst de criticus op de afwezigheid van enige noemenswaardige verzetspoëzie in Vlaanderen. Hoewel hij niet eist dat alle gedichten voortaan rechtstreeks inspelen op het tijdsgewricht – dat zou haaks staan op het geloof in een ‘eeuwige’ poëzie –, verbaast hij zich toch over de verregaande ‘kloof tussen poëzie en leven’ die hij bij vrijwel alle jongeren aantreft: ‘Ik vraag aan geen enkel dichter in het bijzonder dat hij direct zou reageren op het tijdsgebeuren, zelfs op gebeurtenissen als die wij beleefd hebben tijdens de tien laatste jaren. Maar als een ganse generatie-dichters – ik noem er hier de ouderen bij – voortgaat met haar belangstellingsobjecten te verminderen, af te slijpen en [t]e versmallen, terwijl de wereld davert op haar grondvesten en cultuur en beschaving in de smeltkroes worden geworpen, dan is er iets niet in orde met de poëzie. Ik heb niets tegen de enfileurs de perles, maar als er te veel dat ambacht uitoefenen, loopt het mis.’ (Van Herreweghen, 1949a, p. 9). Die laatste opmerking lijkt niet alleen een verwijzing naar een frivole musichall-hit van Léo Sandrey, maar ook een wat venijnige allusie op de esthetisch gerichte bundel *De parelvischer* (1946) waarmee de oudere Jan Vercammen op een eerdere editie van de Vlaamse Poëziedagen zoveel succes oogstte.

Aan het eind van zijn lezing pleit Van Herreweghen dan ook voor een radicale herbronning van de poëzie op thematisch vlak. Zijn klemtoon op een expliciete aansluiting bij het moderne levensgevoel is onmiskenbaar mee ingegeven door zijn gesprekken met Jan Walravens, die al langer aandringt op een meer eigentijdse invulling van de poëzie. Tegelijk echter blijkt uit de behoedzame formulering van dat programma hoe al te grote risico’s op formeel vlak vermeden moet worden. De gedichten van Remy C. van de Kerckhove hebben immers getoond dat een ongebonden lyriek uitmondt in heilloze experimenten:

Verruiming van de poëtische belangstelling, dus van de themata, du[s] van het poëtisch en geestelijk levensbesef, en een vollediger, roekelozer inzet van de persoonlijkheid, zonder het dilettantistisch spel dat de dichter niet engageert en dus de lezer ook niet aangrijpen en zelfs niet boeien kan, dat zijn de moeilijke maar enige remedies opdat onze generatie voor onze tijd en in de literaire historie gestalte zou krijgen.

De dichter moet zich uitspreken in de problemen van de moderne tijd en van de moderne mens; hij moet formules en verstarringen, geestelijke en formele, doorbreken en trachten woorden te spreken die niet klinken als de uitstervende echo's van voorgaande generaties, maar zinrijke en persoonlijke strofen, waarin hijzelf leeft, hoopt, gelooft en liefheeft met gans zijn wezen. Dan zal men naar hem luisteren.

(Van Herreweghen, 1949a, p. 9)

Hoe dan ook valt op hoe Van Herreweghen in deze lezing, meer dan vroeger, ruimte laat voor een nieuwe, specifiek naoorlogse poëzie. De stijl en de taal daarvan vormen voor hem niet meteen een wezenlijk probleem, zo lijkt het: het komt er wel op aan niet te vervallen in de clichés en de vaagheden van de al te esthetische *Vormen*-poëzie uit het interbellum, maar al evenmin te zweven bij een cynische, haast prozaïsche ontmaskering van de werkelijkheid en de mens. Het geloof in de continuïteit met de formele verworvenheden van het verleden blijft in die zin intact; er is alleszins geen reden om, zoals de generatie van het humanitaire expressionisme, destructief afstand te nemen van de klassieke poëtica. Inhoudelijk wordt het tijdeloze humanisme best wel geïnjecteerd met een dosis eigentijdse bekommernissen, maar ook dat voorstel blijft rijkelijk vaag. Op datzelfde ogenblik werkt Jan Walravens een mensvisie uit die helemaal in de lijn ligt van het Franse existentialisme van Sartre en zijn medestanders.

6. EEN LAATSTE PERSOONLIJKE GETUIGENIS

Het lijkt erop dat Hubert van Herreweghen na Merendree alles verteld heeft wat hij te zeggen had. De recensies die hij publiceert in kranten en tijdschriften worden schaarser en veel korter, en de lezingen die hij her en der verzorgt gaan vaker over zijn eigen poëtische zoektocht dan over het wel en wee van de naoorlogse poëzie. De dichter concentreert zich op zijn persoonlijke traject en dat wordt meer gedragen door het werk en de contacten met enkele intimi (onder wie Jos de Haes een bevoorrechte plaats inneemt) dan door de literaire discussies die in de tijdschriften worden uitgevochten. Die verschuiving betekent echter niet dat Hubert van Herreweghen van het publieke forum verdwijnt, wel integendeel. Als medewerker aan de radio (en later de televisie) is hij meer dan ooit actief bij het promoten van programma's over literatuur, maar hij neemt daarbij meer de rol op zich van organisator en gesprekspartner dan dat hij uitgesproken meningen formuleert over het werk van collega's.

Toch schrijft Van Herreweghen in 1950 nog een tekst die op de meest systematische wijze zijn zoektocht en zijn inzichten over poëzie samenvat. Het gaat veelzeggend alweer om een gelegenheidsbijdrage. Het Vlaams Economisch Verbond, een organisatie van bedrijfsleiders die ook willen wegen op de maatschappij en het politieke bestel, heeft het besluit genomen om een speciale aflevering van zijn *V.E.V.-Berichten* te wijden aan cultuur. Voorzitter Pieter Delbaere heeft het in zijn woord vooraf over de ‘culturele taak’ die de organisatie zich heeft gesteld. Concreet vertaalt zich dat in het opzet van speciale ‘verlofnummers, één per jaar, waarin onze Vlaamse geleerden en kunstenaars, welwillend onze leden en belangstellende vrienden vertrouwd zullen maken met al wat schoon en goed is en geopenbaard verdient te worden in het Vlaamse land’ (Delbaere, 1950, p. 7). Dat eerste nummer verschijnt in 1950, niet toevallig ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van het overlijden van Guido Gezelle, die (ook om niet-literaire redenen) hét monument van de moderne Vlaamse letteren blijft. Voor de samenstelling van de bundel *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle* is René F. Lissens aangezocht, een gezaghebbende (katholieke) literaire criticus die na de oorlog enigszins op een zijspoor is beland, omwille van zijn medewerking aan Zender Brussel en zijn publicaties tijdens de bezetting. Dat neemt niet weg dat hij (deels onder pseudoniem) meewerkt aan *De Spectator* en ondertussen verbonden is aan uitgeverij Elsevier.

Lissens wil een zo breed mogelijk panorama bieden in meer dan een opzicht. De medewerkers zijn gelieerd aan verschillende levensbeschouwelijke zuilen (al is de katholieke inbreng dominant), met academici en literatuurhistorici naast prominente recensenten, en de onderwerpen behandelen alle belangrijke genres en facetten van de Vlaamse literatuur. Vanzelfsprekend is er aandacht voor Gezelle en de ‘West-Vlaamse koppen’, maar daarnaast zijn er opstellen over de vernieuwing van *Van Nu en Straks* en haar belangrijkste vertegenwoordigers (Streuvels en Van de Woestijne), essays over Van Ostaijen en Timmermans, en diverse overzichtsstukken over poëzie, proza en toneelliteratuur tijdens het interbellum. In alle gevallen ligt de klemtoon op de literaire waarde, maar ook op de humane inbreng van de besproken auteurs. De specifieke politieke problemen van de collaboratie in de twee Wereldoorlogen worden daarentegen enkel omfloerst benaderd.

Aan het eind van die literair-historische essays worden enkele prominente jonge stemmen aan het woord gelaten met een ‘Getuigenis 1950’ over het heden, expliciet geschreven vanuit een persoonlijker standpunt. Voor het proza is daartoe Hubert Lampo aangezocht, voor het theater Jan Grootaers (recensent van *De Spectator*, onder het pseudoniem J. Vermeer). Voor de poëzie

schrijft Hubert van Herreweghen een getuigenis. Die bijdrage is een kort maar in alle opzichten belangwekkend essay, dat ons een uitgelezen inkijk verschaft in Van Herreweghens poëtische overtuiging, maar ook in zijn visie op de naoorlogse poëzie en zijn verhouding tot de literaire traditie. Deze tekst is, met andere woorden, een synthese en de voltooiing van zijn denken als dichter.

Samensteller Lissens introduceert Van Herreweghen als ‘een van de markantste jonge Vlaamse dichters’. Die superlatief neemt niet weg dat de dichter een opvallende afwezige vormt in een van de eerdere hoofdstukken, waarin André Demedts een overzicht schetst van de recente poëzie. Die synthese was weliswaar hoofdzakelijk toegespitst op de poëzie tijdens het interbellum, maar aan het eind legt Demedts toch het verband met het jonge naoorlogse talent. In die context bespreekt hij (veelzeggend) uitsluitend het werk van katholieke dichters – Marcel Brauns, Anton van Wilderode en Reninca –, figuren die allen naadloos aansluiten bij de gevestigde literaire traditie, maar bovenal blijkt geven van een onwrikbare religieuze overtuiging. Ik kan mij niet van de indruk ontdoen dat Van Herreweghen, samen met Jos de Haes en andere jongeren, in de ogen van de essayist onvoldoende aan die strakke criteria van vorm én levensbeschouwing beantwoordt.

Van Herreweghens bijdrage aan de bundel is, zoals gezegd, een getuigenis in zijn persoonlijke naam, waarin hij zijn eigen standpunten vertolkt maar tegelijk toch optreedt als de spreekbuis van de naoorlogse dichtersgeneratie. Typerend in dit verband is de toon van het essay, die heen en weer laveert tussen algemene, objectief-lijkende vaststellingen in de derde persoon enerzijds en subjectieve meningen in de eerste persoon anderzijds. Dat ‘ik’ duikt vooral indirect op, bij wendingen die verwijzen naar het schrijfsproces of die wat beweerd wordt relativeren door het als een persoonlijke indruk te kaderen (met frasen als ‘ik denk’, ‘het lijkt mij’, ‘ik weet het wel’ of ‘ik som op’...). Het is de typische bescheidenheidstopos van de redenaar, die her en der in zijn betoog de lezer herinnert aan zijn eigen aanwezigheid en zijn persoonlijke stem, maar niet veel meer dan dat. Enkel aan het eind van zijn tekst – die de persoonlijke aanhef weerspiegelt – is er even sprake van een meer anekdotisch-persoonlijke toon, wanneer Van Herreweghen het heeft over beloftevol literair werk dat hij de jongste tijd ter beoordeling kreeg voorgelegd. Voor het overige is bijvoorbeeld er geen enkele verwijzing naar zijn persoonlijke levensgeschiedenis of naar zijn literaire loopbaan.

‘Getuigenis 1950’ kan daarom op verschillende niveaus gelezen worden. Het essay is tegelijk een poëtische reflectie en een summier legitimering van zijn

eigen poëziepraktijk (die op dat ogenblik in volle evolutie is, met de belangrijke bundel *Gedichten* in wording), een perspectief op het naoorlogse literaire klimaat, een beknopte kijk op de literatuurgeschiedenis en de evolutie van de Vlaamse poëzie, en niet te vergeten een minitraktaat over poëzie in het algemeen. Aan de ene kant formuleert deze getuigenis een hartstochtelijk pleidooi voor het blijvend geloof in de beginselen van de klassieke poëtica. De eeuwenoude traditie heeft de stabiele waarde daarvan overtuigend aangetoond, terwijl de pogingen om die principes revolutionair met de grond gelijk te maken, bitter weinig blijvende lyriek hebben opgeleverd. Aan de andere kant echter wijst Van Herreweghen, explicieter dan in zijn vorige teksten, op de noodzaak om die klassieke recepten te herbronnen in het licht van de naoorlogse problemen en bekommernissen. Formeel kan de traditie misschien gehandhaafd blijven, maar op inhoudelijk vlak zijn dringend nieuwe, meer actuele klemtonen nodig. Zeker in dit opzicht is overduidelijk de invloed merkbaar van de opvattingen van Jan Walravens, ook al zijn hun wegen ondertussen gescheiden. Datzelfde geldt overigens voor de toegenomen aandacht voor generaties en de manier waarop Van Herreweghen de jongeren karakteriseert. Het feit dat hij in die context meer dan eens zijn toevlucht neemt tot de collectieve ‘wij’-vorm is al veelzeggend.

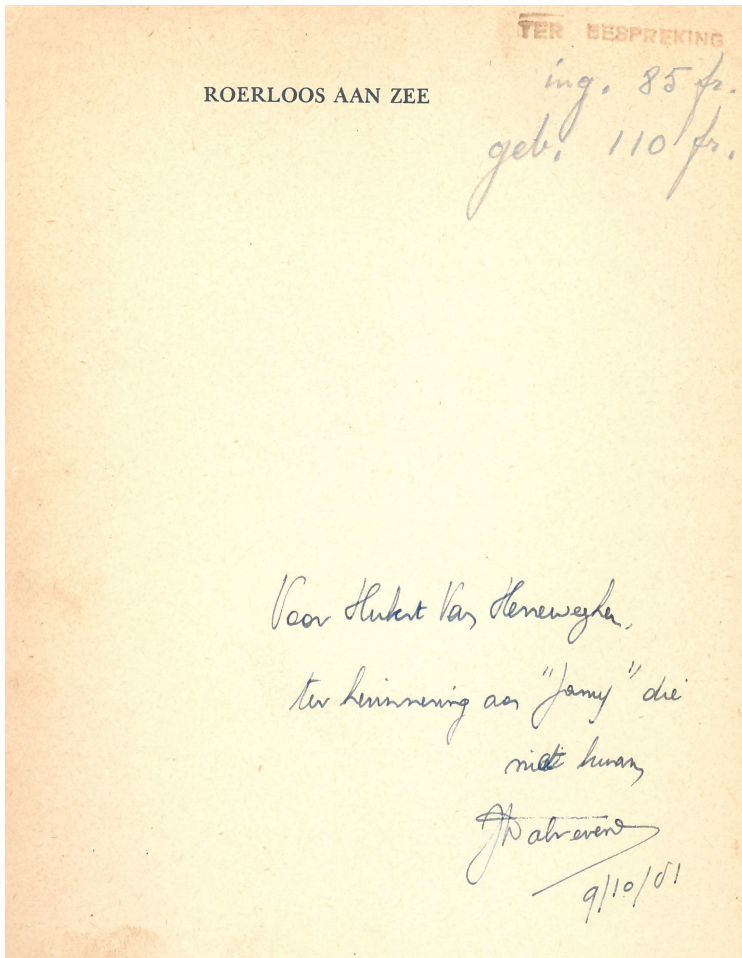
In zijn vroegere beschouwingen had Hubert van Herreweghen al een onderscheid geponoerd tussen de jongere en de oudere generaties, maar dat was vooral een praktische kwestie om het daarna over de actuele poëzie te kunnen hebben. In feite was het verschil tussen beide generaties niet zo groot, aangezien de meeste debutanten in de sporen van hun voorgangers trachtten te lopen. In zijn ‘Getuigenis 1950’ ligt dat toch anders. Van Herreweghen heeft, uit eigen ervaring maar ook door de contacten met Walravens en anderen, ingezien hoe diepgaand de impact van de oorlogsjaren is geweest. Daardoor is de continuïteit met het verleden veel minder vanzelfsprekend dan hij eerder leek aan te nemen, en misschien zelfs niet eens de meest adequate manier om met die traumatische periode om te gaan. De band tussen literatuur en leven lijkt hem zo essentieel dat hij een radicale breuk constateert tussen de vooroorlogse en de naoorlogse periode. Dat heeft onmiskenbaar ook zijn weerslag op de poëzie, of liever: wat poëzie zou moeten zijn, ook al hebben veel dichters in zijn ogen de fundamentele impact van de oorlog nog steeds niet begrepen waardoor ze in een anachronistische opstelling blijven steken.

Elke literaire generatie legt misschien haar eigen poëtische accenten, maar in dit specifieke geval is er volgens Van Herreweghen sprake van een ware aardverschuiving. De vroegere geruststellende harmonie en het basisvertrouwen in het leven lijken definitief verloren. Het levensgevoel bij de jongeren is fun-

damenteel ontwricht, en Hubert van Herreweghen stelt zelfs onomwonden: ‘Men kan het spijtig vinden, maar het existentialisme is de leer – of het *geloof* – die het *levensgevoel* van deze tijd rauwst maar trouwst formuleert, de geestestoestand die Albert Camus misschien het scherpst heeft gevat in een paradoxaal raccourci: “Il n’y a qu’un problème qui compte: le suicide.”’ (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Het is de eerste maal dat hij zo ongezoeten zijn mening geeft over de levensvisie na de oorlog, en het is duidelijk dat hij hier schatplichtig is aan de her en der door Jan Walravens geformuleerde stellingen. Walravens is op dat ogenblik bij uitstek de woordvoerder van het Franse existentialisme, maar Van Herreweghen is zo mogelijk nog radicaler: er is niet alleen de verwijzing naar Camus’ provocerende uitspraak over zelfmoord als enige acute probleem, er is ook veelzeggend de correctie van ‘leer’ met ‘geloof’. In zeker opzicht heeft het existentialisme het aloude optimisme van de katholieke godsdienst verdrongen; het feit dat hier niet Sartre maar de katholieke Camus wordt geciteerd, lijkt dat te beamen. Van Herreweghens hele betoog is overigens doordrongen van de modieuze existentialistische terminologie: hij heeft het onder meer over ‘een absurde wereld’, over een ‘lichamelijke en metafysische angst voor de onbegrijpelijke existentie’, over ‘de walg van de geest voor een onwaardig bestaan’, over ‘verlatenheid’ (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Dat alles is veel explicieter en veel radicaler dan de weinigzeggende opmerkingen over een ongunstig maatschappelijk klimaat in zijn vorige teksten.

Die schokkende, volstrekt nieuwe ervaring heeft tot een unieke generatiekloof aanleiding gegeven: ‘Oorlogsjaren tellen mentaal dubbel, maar 1940-1945 telt vijfddubbel’ (Van Herreweghen, 1950, p. 83). Het gevolg op literair vlak is even ingrijpend. Ook al doet de poëzie van sommige jongeren nog steeds denken aan het werk van vorige generaties, de breuklijn is in feite onoverbrugbaar: ‘De opvattingen over poëzie en poëtië van hen die vóór 1940 publiceerden, de geest en de houding van hun werk tegenover het leven zijn bekend en behoren, in literairhistorisch opzicht, reeds tot een verleden’ (Van Herreweghen, 1950, p. 83). Met die stelling neemt Van Herreweghen radicaal afstand van oudere dichters en critici die nog steeds de continuïteit proberen te beklemtonen en daartoe het trauma van de oorlog verzwijgen of minimaliseren. In die context heeft het volgens hem zelfs geen zin meer de kwaliteit van die eerdere poëzie te willen onderzoeken of zelfs bekritisieren, ze is gewoon gedateerd doordat ze uit een andere constellatie stamt. Daarin ligt een zeker verschil met Jan Walravens, die net in de doorwerking van de kleinburgerlijke anekdotiek van de vooroorlogse poëzie een van de belangrijkste oorzaken ziet voor de huidige crisis. Daaruit spruit overigens Walravens’ plei-

dooi voort om resoluut te breken met de klassieke poëtica, net zoals de humanitaire expressionisten dat na de vorige oorlog deden om hun absolute 'vrijheid' te herwinnen. Van Herreweghen blijft daarentegen, als een bewuste erfgenaam van de klassieke traditie, een stuk voorzichtiger in het afschrijven van dat literaire verleden, ook al is zijn enthousiasme voor de vorige generatie bijzonder gering.



Opdracht van Jan Walravens in zijn roman *Roerloos aan zee* (1951): 'Voor Hubert Van Herreweghen, ter herinnering aan "Janus" die niet kwam.'

NEGATIEF

Voor Hubert,
die het misschien niet eens zal zijn
met de vragen van Jan, maar die
ze zeker begrijpen zal.

Jan Walravens

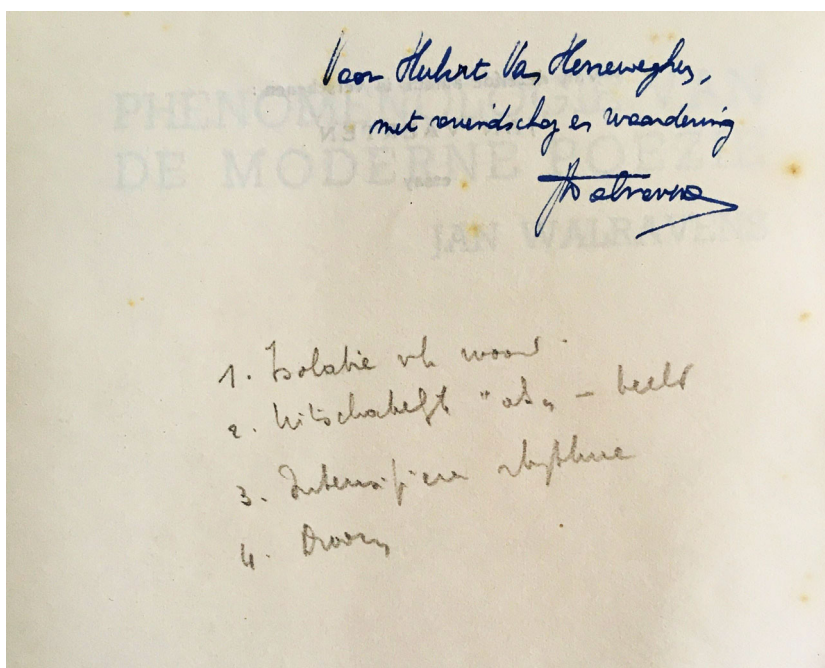
Opdracht van Jan Walravens in zijn roman *Negatief* (1958): 'Voor Hubert, die het misschien niet eens zal zijn met de vragen van Jan, maar die ze zeker begrijpen zal.'

Het grootste verwijt in dat verband is niet enkel een gemis aan kwaliteit, maar het feit dat de vorige generatie er niet in geslaagd is een bruikbare erfenis na te laten, dat ze nauwelijks een stimulerende invloed heeft op de jongste poëzie. De enige uitzonderingen die Van Herreweghen terloops vermeldt, zijn Paul van Ostaijen – weliswaar met de relativerende toevoeging 'Een der Paul

van Ostaijen's!' (Van Herreweghen, 1950, p. 85) – en Jan van Nijlen, een vooraanstaande klassieke dichter. In zijn 'Getuigenis' gaat Van Herreweghen wel veel dieper in op die tekorten van de vorige generatie. Zijn bezwaar is allereerst van stilistische aard. De voorgangers 'zijn zó reeds volkomen onleesbaar geworden' (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Dat hangt samen met hun cultus van de schoonheid, het verregaande estheticisme dat resulteert in een poëzie die vooral 'weelderig' en 'decoratief' is. Het aloude beeld van de dichter als zanger klinkt in het huidige klimaat hopeloos gedateerd: 'De stem der (beste) dichters in deze tijd klinkt meer gedepouilleerd, naakter, bewust van de ijdelheid der woordfranjes en fiorituren, alhoewel niet zorgeloos voor de schoonheid van het vers' (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Tegenover de doorgeslagen cultus van de schoonheid en de vorm (de poëtica van *l'art pour l'art*, die hij negatief karakteriseert als een 'methode') stelt Van Herreweghen de voorrang van de inhoud en de ethiek: 'thans geldt in de eerste plaats de houding tegenover het leven en de fenomenen, de *inhoud*, als men wil. En hier sluit 1950 gedeeltelijk aan bij het expressionistisch humanitarisme van 1918; niet met dezelfde idealen (alleen het woord ideaal heeft reeds een heel andere betekenis) maar door de aard der aandacht: het ethische primeert (ook en vooral bij degene[n] die ogenschijnlijk op de ethiek schimpen). De huidige poëzie is (hoe fysisch soms ook) metafysisch gericht' (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Op grond daarvan wordt de lyriek uit het interbellum afgedaan als 'oppervlakkig' en een vrijblijvend 'spel'. Van Herreweghen wijst erop dat het lang heeft geduurd vooraleer sommige jonge dichters dat idioom hebben verlaten, wat meteen ook verklaart waarom hij zich in zijn recensies zo vaak druk heeft gemaakt over een al te esthetiserende en vage schrijfstijl.

In deze tekst gaat Hubert van Herreweghen echter een stap verder. Herhaaldelijk onderstreept hij hoe elke stijl in feite de weerspiegeling vormt van een levensvisie. Daarom is het noodzakelijk dat de volstrekt nieuwe kijk op het bestaan, die enkel gevat kan worden in existentialistische termen, gepaard gaat met een andere manier van literatuur schrijven. In plaats van de mooischrijverij en het geloof in dichters als 'een soort godenkinderen [...] met hogere vermogens en hogere zintuigelijkheid' (Van Herreweghen, 1950, p. 84) verdedigt Van Herreweghen een ontmanteling van de literaire retoriek als zodanig, want zelfs de existentialistische wanhoop loopt het risico dat ze verwordt tot een (modieuze) retoriek (iets wat de recensent eerder bij onder meer Remy C. van de Kerckhove al signaleerde): 'Dit gevaar kan slechts ontweken worden door een volstrekte afkeer van het litteraire, door een uiterst voorzichtig behandelen der beeldspraak, door een critische cultus van het gedepouilleerde, naakte woord. *Rehabilitatie van het woord.*' (Van Herreweghen, 1950, p. 85).

De wereldvreemde religie van de literatuur maakt plaats voor de trauma's van het daadwerkelijke leven. Het zijn ideeën die haast woordelijk doen denken aan de belangwekkende *Phenomenologie van de moderne poëzie*, het essay waaraan Jan Walravens al geruime tijd werkt, zij het dat hij zich in zijn tekst veel positiever uitlaat over de poëtische waarde van het irrationele beeld. Wel onderstreept Van Herreweghen hoe dat programma op zijn beurt dreigt te verzanden in een normatief maar uiteindelijk steriel stramien, net zoals dat vorige generaties overkwam. Aan het slot van zijn betoog stelt Van Herreweghen dan ook tegenover de 'poëzie die [...] een demonstratie is van de methode en de poëtiëk' een waarachtige lyriek die net het omgekeerde betracht, 'waar de methode eenvoudig de poëzie demonstreert. Dus dient.' (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Het talent van de individuele dichter primeert in laatste instanties boven alle beloftevolle programma, of wat modieuzer: *the proof of the pudding is in the eating*.



Het exemplaar van *Phenomenologie van de moderne poëzie* (uitgave Tijd en Mens) dat Jan Walravens aan Hubert van Herreweghen toestuurde. De opdracht luidt: 'Voor Hubert Van Herreweghen, met vriendschap en waardering'. Op de titelpagina heeft Van Herreweghen zijn samenvatting van Walravens' betoog neergeschreven: '1. Isolatie van het woord; 2. Uitschakeling 'als' – beeld; 3. Intensifiëren rhytmie; 4. Droom'.

catie van eeuwige maar hier tamelijk on-efficiënte waarden als minne, natuur en kinderglimlachjes. En inderdaad, uit menig vers van de strekking, die wij in onze inleiding gekarakteriseerd hebben, treedt een toon naar voren, die identiek is aan deze die we thans zullen trachten te beschrijven. Hetgeen afdoende bewijst, dat deze toon niet integraal eigen is aan de moderne kunstvorm.

Een derde reserve weze nog gemaakt : geen enkel waarachtig dichter streeft er naar uitdrukking te geven aan gedachten en gevoelens, die exclusief tot zijn tijd behoren. Langs het tijdelijke om viseert hij steeds het eeuwige (wij behoren tot degenen, die menen dat er geen andere weg is en dat het « uitsluitend naar God gerichte oog » een der grootste aardse illusies is). Bij bepaling zelf is dat eeuwige even goed van gisteren als van vandaag en van morgen. In het moderne gedicht komen dus een groot aantal gedachten, gevoelens en sensatie's tot uitdrukking, die van alle tijden zijn (de eenzaamheid van de mens bijvoorbeeld) en die men bezwaarlijk zou kunnen bestempelen als volstrekt eigen aan de hedendaagse kunst. Waar de opgave die wij ons gesteld hebben, luidt : hoe doet het MODERNE gedicht zich voor, daar zullen we ook minder aandacht schenken aan deze algemene karaktertrekken, die we wel zullen aanstippen maar die niet specifiek tot het moderne gedicht behoren.

Deze reserves over de relativiteit van de term « moderne poëzie » gemaakt zijnde, kunnen wij onze expeditietocht aanvangen met een... negatie : in haar essentie heeft de hedendaagse poëzie geen uitstaans met wat men in Frankrijk « poësie pure » heeft genoemd en in Vlaanderen « woordspel » heet. Poëzie voor en door het woord is een dier aberraties van de moderne strekking, zoals wij er reeds aangetroffen hebben in de techniek van het automatisch schrift en in het systeem der lettristen. Men zou ze best vergelijken met het cubisme in de schilderkunst en het twaalf tonen-stelsel in de muziek, experimenten die de komst van een nieuwe stijl grotelijks in de hand gewerkt hebben, maar waartoe deze stijl zich toch niet beperkt.

33

In de marge van Walravens' opmerking over God als illusie heeft Van Herreweghen veelzeggend gnoteerd: 'Geen illusie maar betrachtning'.

Bijgevolg hoeft het niet te verbazen dat het sluitstuk van Van Herreweghens poëtica niet ligt in de taal en al evenmin in een strak collectivistisch programma voor de nieuwe generatie – aspecten die bij Walravens veel aandacht krijgen –, maar uiteindelijk nog steeds in de individuele persoonlijkheid van de dichter, die op exemplarische wijze weerspiegeld wordt in het geslaagde gedicht. Die dichter is echter niet langer het centrum van het heelal, maar een buitenstaander, een machteloze observator van het bestaan: 'Wij weten dat het leven speelt met ons!' (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Daarenboven wordt het in die precaire context extra moeilijk om nog te gewagen van een 'gemeenschap' of een 'generatie' in de gangbare betekenis van dat soort termen. In tegenstelling tot de optimistische expressionistische beweging die volgde op de Eerste Wereldoorlog overheerst nu het besef van de geworpenheid in een fundamenteel absurde en onmenselijke wereld, 'radeloos en red-deloos in een doof heelal' (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Iedere mens is, veel meer dan vroeger, teruggeworpen op zichzelf, maar net in die verre-

gaande individuele ervaring ligt wat alle jonge mensen met elkaar verbindt: ‘in die verlatenheid ziet men lotgenoten: en het is minder het idee van een gemeenschap, dan van het hele mensdom, de “condition humaine” zelf die de dichter aangrijpt. Zo is deze poëzie tevens individualistisch en collectivistisch’ (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Of nog: ‘Minder dan ooit is de dichter een aparte, al ondergaat hij apart, en al moet hij apart getuigen. Zijn individualiteit, wil zij zich eerlijk en waarachtig uitspreken, zal enkel deel zijn en facet van een gemeenschap.’ (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Op die manier verbindt Van Herreweghen het individuele dichterschap, een onbetwiste hoeksteen van de klassieke poëtica, met een algemeen-existentialistische dimensie. Net in die relatie ligt de authenticiteit van de huidige poëzie.

Het feit dat dichters vandaag, nadrukkelijker dan hun voorgangers, met beide voeten in de wereld staan en zich intenser bewust zijn van dat precaire bestaan roept ten slotte de vraag op naar de betrokkenheid van poëzie bij de werkelijkheid. Van Herreweghen had zich die vraag al in Merendree gesteld, maar toen bleef het antwoord nog vaag. Ook nu argumenteert hij op een algemeen niveau. Dat poëzie in de naoorlogse constellatie blijk moet geven van ‘tijd- en levensverbondenheid’ (Van Herreweghen, 1950, p. 85) lijkt voor zich te spreken: wereldvreemde lyriek heeft immers geen enkele aantrekkingskracht en levensvatbaarheid voor lezers meer. Toch pleit Van Herreweghen geenszins voor een algemene dienstbaarheid van de poëzie, laat staan voor een verplichte interactie met de urgente actualiteit op thematisch vlak. Die algemene vraag naar de functionaliteit van poëzie wordt plots wel opvallend concreet verwoord: ‘Ik wens helemaal geen gedicht over Hiroshima (tenzij het een goed is), maar voor Goethe’s gebod van gelegenheidspoëzie valt, met nuances altijd, veel te zeggen’ (Van Herreweghen, 1950, p. 85). Dat de naam van de canonieke Goethe valt om te onderstrepen dat elke poëzie in feite gelegenheidspoëzie is (want organisch gegroeid uit het leven van de betreffende dichter), is niet zo verwonderlijk; het is haast een topos om aan te geven dat een waardevol gedicht tegelijk in en buiten de tijd staat waarin het oorspronkelijk tot stand kwam. Opmerkelijker is de verwijzing naar Hiroshima – voor Van Herreweghen niet onontkoombaar als dwingend thema, maar tegelijk ook niet uitgesloten als poëtische inspiratie –, tenminste voor wie niet weet dat in het eerste nummer van het experimentele tijdschrift *Tijd en Mens*, dat kort daarvoor is verschenen, van de hand van de door de essayist gecontesteerde Remy C. van de Kerckhove vooraan vier gedichten zijn opgenomen met als cyclustitel ‘De vier zustersteden’, waarvan het eerste gewijd is aan, jawel, Hiroshima. Die cyclus wordt gepresenteerd als een perfecte illustratie van het programma dat Jan Walravens met zijn tijdschrift voor ogen staat, en dat moet Van Herreweghen toch een doorn in het oog zijn

geweest. Zijn alternatieve canon is al even voorspelbaar, want hij vermeldt een vers van Anton van Wilderode over het Heilig Jaar en een reeks gedichten van Jos de Haes over vrouw en kind: een breed maatschappelijk vers én een intieme tekst, geheel geschreven volgens de voorschriften van de klassieke poëtica, maar rechtstreeks voortgevloeid uit de persoonsgebonden beleving van het heden.

7. BESLUIT

Om dat alles is het Van Herreweghen in laatste instantie zelf ook te doen. De nieuwe tijd vergt weliswaar een nieuwe visie op de mens en het bestaan (met absurditeit en existentialistische wanhoop als sleutelwoorden), maar dwingt dichters niet noodzakelijk om hun heil te zoeken in een volstrekt nieuwe vorm, laat staan om radicaal komaf te maken met het literaire erfgoed. Zo'n revolutionaire opstelling resulteert in vormeloosheid en onbegrijpelijke associaties, maar ook in een pathos dat al snel een zoveelste holle formule dreigt te worden. Net in een chaotische tijd hebben kunstenaars (en lezers) bij uitstek behoefte aan de geruststellende ervaring van vaste vormen en regels. Die principes heeft Van Herreweghen in zijn correspondentie met Walravens meermaals aangestipt, en uiteindelijk ontstaat net op dat vlak de belangrijkste breuklijn tussen beiden. Door die toegenomen polarisatie zal de experimentele poëtica van *Tijd en Mens* in het neoclassicisme haar belangrijkste vijand zien, en omgekeerd zal Van Herreweghen zich profileren als een bij uitstek klassiek dichter. Als gevolg van die dynamiek is de veelkantigheid van die klassieke poëzie in de literatuurgeschiedenis grotendeels miskend, en daarbovenop is de rol van de klassieke poëtica zelfs teruggedrongen tot die van een vrij steriele sparringpartner van het heersende experimentalisme.

Het mag duidelijk zijn dat zo'n visie voorbijgaat aan de heel eigen, moderne én klassieke plaats die Hubert van Herreweghen in de naoorlogse poëzie inneemt. Samen met Jos de Haes fungeert hij daarin feitelijk als een 'binnenstaande' buitenstaander. Wat hij in zijn 'Getuigenis 1950' gevat formuleert namens zijn hele generatie, is dan ook allereerst op hemzelf van betrekking: 'De dichters gevoelen een zekere weerzin en angst om zich aan het absolute lyrisch gevoel over te geven. Zij staan er kritischer tegenover. Daardoor wordt vaak nerveuzer, abrupter geschreven en herkent men in typische gedichten van deze tijd een gestyleerde wanorde, een spel van tonen en tegentonen, moderne ontucht in klassieke maat.' (Van Herreweghen, 1950, p. 84). Het is een credo dat de dichter tot op het laatst zal blijven inspireren, vele decennia lang.

Literatuurlijst

- Bilcke, M. & T'Sjoen Y.** (2014). Een geschiedenis van 'Bladen voor de poëzie': René Verbeeck als initiator van een poëziewerk in Vlaanderen (1937-1944). In: Lensen, J., Stynen, L. & T'Sjoen, Y. (red.), *De stekelige jaren. Literatuur en politiek in Vlaanderen 1929-1944* (pp. 76-103). Gent: Academia Press.
- Brems, H.** (1988). *Analyse van een malaise. Het jongerenprobleem in de Vlaamse poëzie 1945-1950*. Antwerpen, Houtekiet.
- Bruggen, G.** (1949). Nota's. Doodspoëten. *Tijd en Mens*, I, 1, 36.
- Coole, M.** (1947). Tot afscheid I. *Poëziespiegel 1946* (p. 5). Hoogstraten: Moderne uitgeverij / De Spiegel.
- De Geest, D.** (2016). *Gij zijt allemaal welgekomen. Basiel de Craene en de Vlaamse Poëziedagen*. Gent: Poëziecentrum.
- De Geest, D.** (2021). Literaire dynamiek, anders bekeken. De heropstanding van de poëzie in Vlaanderen na de Tweede Wereldoorlog. *Neerlandica Wratislaviensia*, 32, 105-121.
- De Haes, J.** (1943). Kroniek der poëzie. *Podium*, 2/1, 13-16.
- De Ryck, P.** (1947). Tot afscheid II. *Poëziespiegel 1946* (pp. 6-10). Hoogstraten: Moderne uitgeverij / De Spiegel.
- Delbaere, P.** (1950). Waarom dit nummer? In: Lissens, R.F. (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle* (p. 7). Brussel: Vlaams Economisch Verbond (V.E.V.-Berichten, speciaal nummer).
- Joosten, J.** (1996). *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen: Vantilt.
- Joosten, J.** (2018). *De verdeelde mens. Jan Walravens [1920-1965], schrijver, ijkpunt, avant-gardist*. Nijmegen: Vantilt.
- Simons, L.** (2013). *Het boek in Vlaanderen sinds 1800. Een cultuurgeschiedenis*. Tiel: Lannoo.
- Tijd en Mens** [Walravens, J.] (1949) [Inleiding]. *Tijd en Mens*, I, 1, 5.
- Van Herreweghen, H.** (1947). Tot afscheid III. *Poëziespiegel 1946* (pp. 11-12). Hoogstraten: Moderne uitgeverij / De Spiegel.
- Van Herreweghen, H.** (1948). Kroniek der poëzie. Werk van jongeren. *Dietsche Warande en Belfort*, 93, 490-496.
- Van Herreweghen, H.** (1949). Kroniek der Vlaamse poëzie. Vluchtige parade. *Dietsche Warande en Belfort*, 94, 231-234.
- Van Herreweghen, H.** (1949a). Een nieuwe lente maar een oud geluid. *De Spectator*, 12 augustus 1949, 9.
- Van Herreweghen, H.** (1950). Getuigenis 1950: De Poëzie. In: Lissens R.F. (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle* (pp. 83-85). Brussel: Vlaams Economisch Verbond (V.E.V.-Berichten, speciaal nummer).

- Van Herreweghen, H.** (1977). *Verzamelde gedichten*. Nijmegen/Brugge: Gottmer/Orion (De gulden veder).
- Van Herreweghen, H.** (1986). *Verzamelde gedichten*. Tiel: Lannoo.
- Van Herreweghen H.** (1999). *Bloemlezing uit de poëzie van Hubert van Herreweghen*. Samenstelling en inleiding door Dirk de Geest. Gent: Poëziecentrum (Dichters van nu).
- Van Herreweghen, H.** (2020). *Verzamelde gedichten*. Leuven: P.
- Van Steen, M.** (2020). Vlaamse naoorlogse literaire tijdschriften (1944–1950): van institutioneel overzicht naar discursieve verdieping. *Handelingen Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 72, 83–101.

