

Willem Wilmink op zoek naar de verloren tijd Over bronnen en thematiek van Wilminks liedjes en gedichten*

W.P. Gerritsen, Universiteit Utrecht; buitenlands erelid van de KANTL

Samenvatting

Uitgangspunt van dit artikel is de (weinig-bekende) ‘mini-opera’ *Hoffmanns verhalen* die in 1996 ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van de dichter Willem Wilmink (1936-2003) werd uitgevoerd. In het door hemzelf geschreven libretto van dit op Offenbachs opera *Les contes d’Hoffmann* gebaseerde werk had hij herinneringen aan zijn jeugd- en studentenjaren verwerkt. Van de bundel *Goejanverwellesluis* van 1971 af blijkt de thematiek van de herinneringen aan Wilminks Twentse jeugd een aanzienlijk deel van zijn poëzie te hebben beheerst. Kenmerkende eigenschappen van zijn poëzie, zoals de melancholie en de humor, maar bijvoorbeeld ook zijn zeldzaam talent om zich te verplaatsen in de denkwereld van kinderen, hangen met dit centrale thema samen.

Abstract

This article takes the relatively unknown mini-opera *Hoffmanns verhalen* as its basis. The opera was staged in 1996 on the occasion of the 60th birthday of the poet Willem Wilmink (1936-2003) who also wrote the libretto. In the opera, based on Offenbachs *Les contes d’Hoffmann*, Wilmink revisited his memories from childhood and from his time as a student. From the publication of *Goejanverwellesluis* (1971) onwards, the memories of his youth in Twente appear to have been a main theme in much of his poetry. Other characteristics of his poetry such as melancholy and humour but also his rare talent to understand and voice how children think are akin to this central theme.

Correspondentie

W.P. Gerritsen,
Obbinklaan 125,
3571 Utrecht, NL

Email

W.P.Gerritsen@
uu.nl

* Een eerdere versie van dit artikel had de vorm van een lezing in het kader van het Willem Wilmink Festival in Rijksmuseum Twenthe te Enschede op 7 juni 2009.

1. HOFFMANN'S VERHALEN

Op een avond ergens rond het jaar 1955 zag een student in de Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam in de studentenbioscoop Kriterion een film, gebaseerd op de opera *Les contes d'Hoffmann* van Jacques Offenbach en diens librettist Jules Barbier. De film maakte diepe indruk op hem en hij verliet de bioscoop met – zoals hij later zou zeggen – het ‘vage vermoeden’ dat het verhaal dat de film hem getoond had, iets met hem te maken had. Dit vermoeden liet hem niet los; het leek door veel wat hij in de hieropvolgende jaren meemaakte steeds opnieuw bevestigd te worden. Veertig jaar later – de Amsterdamse student had intussen landelijke bekendheid gekregen als de dichter Willem Wilmink – besloot hij van Offenbachs opera een vrije bewerking te maken en in die Nederlandse versie zoveel mogelijk van zijn eigen levensverhaal te verwerken. Het resultaat was een ‘mini-opera’, getiteld *Hoffmanns verhalen*, die in 1996 ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag met groot succes werd opgevoerd in de Twentse Schouwburg in Enschede. Nog in hetzelfde jaar verscheen een boekje waarin het libretto van de opera was opgenomen, gevolgd door de tekst van een interview dat Wilmink voor Radio Almelo had gegeven. (Wilmink, 1996)

De ontstaansgeschiedenis van Wilmink's ‘mini-opera’ *Hoffmanns verhalen* biedt een goed uitgangspunt voor een onderzoek naar bronnen en thematiek van zijn liedjes en gedichten. Ter wille van de filologische zuiverheid is het van belang vooraf vast te stellen op welke versie van Offenbachs opera Wilmink zijn bewerking van rond 1996 heeft gebaseerd. De film die hij in de jaren vijftig van de vorige eeuw in de Amsterdamse bioscoop Kriterion had gezien en die hem altijd was bijgebleven, was vrijwel zeker de Britse operafilm *The Tales of Hoffmann*, een verfilming van Offenbachs opera door de filmmakers Michael Powell en Emeric Presburger uit 1951. Van deze operafilm is eind jaren negentig een DVD gemaakt, die ik in de Utrechtse gemeentelijke bibliotheek heb kunnen lenen.

Toen Wilmink in 1996 of kort daarvoor aan zijn mini-opera werkte, was deze versie op DVD hoogstwaarschijnlijk nog niet verschenen. Wij moeten aannemen dat hij zich voor wat de visuele dimensie van de opera betreft heeft moeten verlaten op zijn herinneringen aan de film die hij veertig jaar eerder had gezien. Wèl beschikte hij over een opname op twee CD's van Offenbachs opera, met André Cluytens als dirigent en uitgevoerd door beroemde zangers als Nicolai Gedda, Gianna d'Angelo, Elisabeth Schwarzkopf en Victoria de Los Angeles, met een tweetalig (Frans en Engels) tekstboekje. Mevrouw

Wobke Wilmink-Klein is zo vriendelijk geweest het doosje met twee CD's en het tekstboekje, samen met enig ander materiaal en een aantal knipsels, voor enige tijd aan mij uit te lenen. Het was voor mij een bijzondere ervaring, in dit tekstboekje hier en daar strepen, haaltjes en andersoortige markeringen aan te treffen die Wilmink tijdens het werken aan zijn mini-opera in de Franse tekst heeft aangebracht.

De opera 'Les contes d'Hoffmann' begint met een scène die zich afspeelt in een studentenkroeg in Neurenberg, waar een groep studenten wacht op de komst van de dichter Hoffmann. Als deze verschijnt, blijkt hij in een sombere bui te zijn. De studenten willen een lied van hem horen, en omdat zij zo aandringen, begint hij een ballade te zingen over een mismaakte dwerg, genaamd Kleinzach. Maar midden in het lied dwaalt hij af en bezingt hij de schoonheid van een geliefde vrouw. De studenten plagen hem, roepend dat hij verliefd is. Hoffmann ontkent dit: hij is altijd ongelukkig in de liefde. Hij biedt aan, hun het verhaal van zijn drie ongelukkige liefdesrelaties te vertellen. Zijn eerste grote liefde heette Olympia.

Wilmink heeft de handeling van dit eerste bedrijf tot de essentie teruggebracht en verplaatst naar het Twente van zijn jeugd. Op subtiele wijze voegt hij couleur locale toe, bijvoorbeeld door een van zijn personages in een aria melding te laten maken van 'Wim en Gerrie Lammerink', een bekende Enschedese dansschool. Het lied dat Hoffmann in Wilminks versie zingt, gaat niet over de mismaakte dwerg Kleinzach, maar over twee marskramers, genaamd Prik en Prak, die handelden in garen en pruimtabak. Ik begrijp dat deze twee Twentse marskramers uit Losser, door Wilmink aangeduid als 'dat dorp met die kerk met dat zadeldak', werkelijk bestaan hebben en dat velen in het Twentse publiek van 1996 zich deze mannen nog herinnerden. In de Franse tekst laat het koor de naam van de dwerg Kleinzach echoën in een reeks klanknabootsende woorden als 'clic clac', 'cric crac'. Wilmink speelt hetzelfde spel met rijmwoorden op -ak: klik-klak, krik-krak, smik-smak. Ook in zijn versie dwaalt Hoffmann af en begint hij over een bekoorlijke meisjesgestalte te zingen:

Vrienden, een betoverend gezicht ...

Ja, net of ik betoverd was ... als ik haar aankeek,
dan werd de wereld licht, dan ging de wereld open
en ondanks haar geloof bleef ik zo vurig hopen,
ik dacht, om haar word ik nog katholiek,
ik zie nog haar gezicht en donkere lokken,

met daarvan in haar hals die schaduwvlokken ...
haar ogen in haar lief gezicht,
die nimbus om haar heen, die glans van hemels licht.

Die ‘donkere lokken’, die ‘schaduwvlokken’ in haar hals, zijn waarschijnlijk opgeroepen door het Franse voorbeeld, waar sprake is van ‘ses cheveux en torsades sombres [qui] ‘sur son col élégant jetaient leurs chaudes ombres’. Maar anders dan Offenbachs librettist laat Wilmink zijn alter ego ‘ondanks haar geloof’ op haar wederliefde hopen, en zelfs een bekering overwegen: ‘om haar word ik nog katholiek’. Waar komen deze verwijzingen vandaan? In Wilminks in 2008 verschenen autobiografie *Hier is Prins Zonneschijn* vindt men het antwoord:

In de beginjaren van mijn studententijd ging ik nog wel eens naar de familie Schrama in Voorschoten. Vaders vriend uit de mobilisatietijd had inmiddels een mooi, katholiek gezin met zeven dochters en een zoon. De oudste, Nelly, had een paardenstaart en was mooi genoeg om katholiek voor te worden. Ze was in haar schik met de gedichten die ik voor haar schreef, zoals:

Eens als ik genoeg heb van de psychoanalyse,
van literair niveau en dergelijk gedoe,
als ik weer geloof in goed en kwaad en dat de mens kan kiezen,
dan schrijf ik je meteen, Nelly, dan kom ik naar je toe
(Wilmink, 2008, p. 49-50)

Deze Nelly met haar opwindende paardenstaart wordt ook genoemd in Wilminks autobiografische verhalenbundel *Het verkeerde pannetje* uit 1984. Daar vertelt hij dat zij er ook verder zo prachtig uitzag, ‘dat ik mij maar vast ging verdiepen in de katholieke leer’. (Wilmink, 2004a, p. 131-132) Aan dezelfde episode, door Wilmink met een vraagteken gedateerd op kerstmis 1958, refereert een viertal regels uit de autobiografie-in-dichtvorm *Waar komt dat kind vandaan?*:¹

..... zij, met paardestaart,
was katholiek en een bekering waard.
Ik gaf in verzen van mijn hartstocht blijk,
broer André bleek de man van de praktijk.
(Wilmink, 2004a, p. 39)

¹ *Het verkeerde pannetje* is voor het eerst verschenen in 1984 en in 2001 opgenomen in *Waar komt dat kind vandaan?* Daar wordt deze episode gedateerd op ‘Kerstmis 1958(?)’. Ik citeer hier uit de herdruk Wilmink (2004).

Ik keer nu weer terug naar de plot van Offenbachs opera. Op aandringen van de studenten vertelt Hoffmann drie van zijn liefdesavonturen. In het eerste verhaal wordt hij verliefd op Olympia, een meisje dat een bewegende pop, een soort robot, blijkt te zijn; in het tweede verhaal gaat hij op zoek naar de zangeres Antonia, die lijdt aan een ongeneselijke ziekte; in het derde verstrikt hij zich in de netten van een Venetiaanse courtisane, Giulietta, die in werkelijkheid niets om hem geeft. In Wilminks versie vaart Hoffmann niet met Giulietta over het Canal Grande in Venetië, maar wandelt hij met haar langs de Amstel. Op de wijs van Offenbachs Barcarolle zingen zij een duet, waarin Giulietta hem haar ontrouw bekent, zonder ook maar een moment te beseffen wat een ravage zij daarmee in zijn kwetsbare ziel aanricht.

Hoffmann: Langs de Amstel in de nacht,
waar duizend lichtjes beven,
waar elk lichtje langs de kant
ook in het water brandt,

heb ik haar naar huis gebracht,
toen zei ze:

Giulietta: luister even

Hoffmann: en daar op de Magere Brug
bekende ze me vlug:

Giulietta: Eergisteren heeft Fred
me verteld van zijn leven,
toen heb ik thee gezet
en ging met hem naar bed,

eventjes maar,
het is bijna niet waar,
jongen, kijk niet zo raar....

Toen Hoffmann/Wilmink die nacht over de Magere Brug naar zijn kamer terugkeerde, keek hij in de spiegel. De man die hem daarin aanstaarde leek iemand anders te zijn. Hij besepte dat Giulietta een gruwelijk spel met hem had gespeeld, zij had die nacht zijn spiegelbeeld gestolen. Door zich blindelings aan haar levensstijl aan te passen, had hij zijn tongval en zijn identiteit verloren.

In Offenbachs versie van het verhaal is Hoffmanns ongeluk in de liefde steeds te wijten aan externe factoren, aan boosaardige figuren die hem de voet dwars zetten. In Wilminks bewerking is dit heel anders: Zijn alter ego Hoffmann zoekt de oorzaak van het onfortuinlijke verloop van zijn amoureuze relaties

bij zichzelf: hij valt steeds weer op het zelfde type meisje, een vlot, maar oppervlakkig wezentje dat het wel mooi vond als hij haar vereerde met een of meer vurige gedichten, maar dat in wezen niets begreep van wat er in hem omging. Hier spreekt Hoffmann, alias Willem Wilmink, over zijn ervaringen als eerstejaars student in Amsterdam:

Ik wist in mijn gymnasiumklas
wat ik al kon en wat ik was
en zij met wie ik graag wou gaan,
nam met een lach mijn voorstel aan.

Maar op de Universiteit
raakte ik de kluts volkomen kwijt.
Ik zocht naar goede meesters, die
vervuld waren van poëzie,
maar dadelijk al werd ons geleerd:
“Wie schoonheid zoekt, zit hier verkeerd.
Hier bent u voor de wetenschap,
hier is niets mooi en alles knap.”

Daar in die overvolle stad,
waar iedereen verkering had,
heb ik veel meisjes ingelicht
door middel van een mooi gedicht,
maar 't was alsof geen enkele vrouw
de boodschap echt begrijpen wou.

‘Hoffmann gaat vanuit zijn trieste heden op zoek naar de idylle waarmee alles begon’ (ik ontleen deze zin aan het tekstboekje van de mini-opera). Wat volgt is de poëtische evocatie van een jeugdliefde, een kortstondige verkering met het zusje van een klasgenote, in de winter van het jaar waarin Wilmink in de zesde klas van het gymnasium zat. In zijn autobiografie *Hier is Prins Zonneschijn* heeft hij deze episode beschreven, in geserreerde termen die zijn ontoeroering verbergen. Een citaat:

Ik bracht haar met steeds andere grotere omwegen naar de lijndienst naar Tubbergen: ik kuste haar bij de watertoren op Hoog en Droog, in het besneeuwde Van Heekspark of bij de muur van het Schuttersveld. (Wilmink, 2008, p. 37)

In de opera krijgt deze jeugdherinnering de contouren van een lieflijk wintertafreel:

Wanneer de winter zich weer meldt
en stilte de natuur beving,
is het of iets daarin vertelt
van de eerste lieveling.
Ik zie ons door de straten gaan,
bekoord en blij en aangedaan.
Ik heb toen veel geschreven:
gedichten vol weemoedigheid
over die heldere wintertijd
in de lente van ons leven.

Als Hoffmann in Offenbachs opera het relaas van zijn liefdes heeft beëindigd, besluit hij, diep ontgoocheld, zijn heul te zoeken in de drank. Maar als hij lijkt weg te dromen in zijn sombere gedachten, of zijn alcoholische exhalaties, dan verschijnt hem, in een halo van licht, de Muze, de goddelijke gestalte die sinds Homerus traditioneel beschouwd wordt als de belichaming, de beschermvrouwe en de inspiratiebron van de poëzie. De Muze verzekert Hoffmann dat zij hem bij al zijn amoureuze beproevingen altijd trouw is gebleven. Nu de storm van zijn hartstochten is gaan liggen, moet hij zijn aandacht weer op haar richten, dat wil zeggen: op de poëzie. ‘L’homme n’est plus, renaiss poète!’ Wilmink heeft deze slotscène vrij getrouw nagevolgd, maar heeft daarbij een accent toegevoegd dat bij Offenbach, of liever bij diens librettist Jules Barbier, afwezig is. Dit accent heeft betrekking op het verleden, geactiveerd in herinneringen, als voedingsbodem van zijn poëzie. ‘Schep in dit wintertijd’ roept de Muze hem toe, ‘iets nieuws uit het vergane’.

Schep in dit wintertijd
iets nieuws uit het vergane:
de minnaar is voorbij,
herleef, herleef, poëet!

En zij (de Muze) vervolgt met een formulering die bijna programmatisch klinkt:

Uit al jouw treurigheid
werd poëzie geboren,
die anderen bevrijdt
van waar jouw hart om schreit.

Wat Wilmink hier, in de slotwoorden van zijn mini-opera *Hoffmanns verhalen*, door de Muze onder woorden laat brengen, is, naar ik meen, niets minder dan

zijn credo als dichter. Ik wil de stelling verdedigen dat de thematiek van Wilminks liedjes en gedichten in belangrijke mate wordt bepaald door herinneringen aan zijn jeugd- en studentenjaren. Hierbij is mijn doel: te laten zien hoe kenmerkende eigenschappen van zijn poëzie, zoals de melancholie en de humor, maar bijvoorbeeld ook zijn zeldzaam talent om zich te verplaatsen in de denkwereld van kinderen, met dit centrale thema samenhangen. Kort samengevat: het gaat mij hier om Willem Wilmink als dichter van uit remniscentiële, uit herinneringen voortkomende poëzie.

2. GOEJANVERWELLESLUIS

Wanneer is Wilmink zich ervan bewust geworden dat de herinneringen aan zijn jeugd als het ware zijn poëtisch kapitaal vormden? Het thema is nog opvallend afwezig in zijn debuutbundel *Brief van een Verkademeisje* uit 1966. Maar in de volgende bundel, *Goejanverwellesluis*, uit 1971, vindt men opeens niet minder dan zeven gedichten (op een totaal van dertig) waarvan het onderwerp samenhangt met de wereld van zijn jeugd. Vier van dit zevental evocerend jeugdherinneringen, de overige doen hetzelfde via de herdenking van een gestorvene.

Oudere Nederlanders – generatiegenoten van Willem Wilmink – zullen zich herinneren zich dat er aan de muur van hun klaslokaal op de lagere school historische wandplaten hingen, die gebruikt werden bij het geschiedenisonderwijs. Het waren reproducties van aquarellen van bekende kunstenaars als Jetses, Isings en Koekkoek, die er niet zelden in geslaagd zijn met realistische, historisch zo betrouwbaar mogelijke evocaties van gebeurtenissen uit het verleden een soort ‘historische sensatie’ in de ontvankelijke geesten van zes- tot twaalfjarigen teweeg te brengen. Een van deze zogenaamde schoolplaten, gebaseerd op een aquarel van J.J.R. de Wetstein Pfister, bracht een incident uit de roerige Patriottentijd in beeld: de aanhouding van Prinses Wilhelmina bij de Goejanverwellesluis op 28 juni 1787. Op die dag werd de vrouw van stadhouder Willem V, prinses Wilhelmina van Pruisen, die met haar gevolg per koets van Nijmegen naar Den Haag reisde, door een vrijkorps van opstandige patriotten uit Gouda bij de Goejanverwellesluis aan de Hollandse IJssel nabij Gouda tegengehouden. Zij wilden verhinderen dat de prinses, gebruikmakend van de prinsgezinde, Orangistische stemming onder de bevolking van Den Haag, het gezag en de privileges van de stadhouder zou proberen te herstellen. Op zichzelf had het incident weinig te betekenen: na enkele uren werd de prinses weer vrijgelaten. Maar het gevolg was wèl, dat haar broer Frederik

Willem, de koning van Pruisen, een leger naar de Republiek zond om de macht van de opstandige patriotten te breken. Even goed als de maker van de schoolplaat erin geslaagd is de gespannen sfeer bij de confrontatie van het vorstelijk gezelschap met de wat onzekere leden van het vrijkorps op te roepen, is Willem Wilmink erin geslaagd met de titel *Goejanverwellesluis* trefzeker als met een toverformule de sfeer van een geschiedenisles uit zijn jeugd te evoceren.

Deze titel is ontleend aan het bekendste gedicht uit de bundel. Dat is zonder twijfel 'De oude school',² een gedicht dat wellicht al uit 1967 dateert en dat beroemd is geworden doordat de cabaretgroep Donquishocking het in zijn repertoire opnam en het vele malen heeft uitgevoerd. Als 'De oude school' inderdaad als het vroegste reminiscentiële gedicht is dat Wilmink heeft gepubliceerd, is het opvallend dat hij het genre al meteen tot in de perfectie blijkt te beheersen. 'De oude school' is 'vintage-Wilmink'. Alle elementen zijn aanwezig. De vorm – bouw van de strofen, metrum en rijm – is zeer verzorgd, zoals altijd bij hem. De even karakteristieke zoete melancholie is herkenbaar voor veel Nederlanders die vóór de Mammoetwet van 1963 naar de lagere school zijn gegaan:

Ach, zou die school er nog wel zijn,
kastanjabomen op het plein,
de zware deur,
platen van ridders met een kruis
en van Goejanverwellesluis,
geheel in kleur.

De bevrijdende humor:

En als de meester jarig was
werd het rumoerig in de klas
en zat je daar,
en je verwachtte zo direct
een uiterst boeiend knaleffect:
de klapsigaar.

En ook de tragiek, op de schaal van een jeugdige voetballer:

Je speelde in een schooltoernooi
en het begin was wondermooi:
fijn voetbalweer,

² Hier geciteerd uit Wilmink (2004b, p.57-58).

je kreeg met 10-1 op je smoel,
de kleine keeper in zijn doel
hij weende zeer.

En ten slotte de vergankelijkheid, voelbaar gemaakt in de afwezigheid van iets dierbaars: de schoolplaat van een Javaans dorpje (met de ambivalente associaties die daarmee nu verbonden zijn):

Het moet er allemaal nog zijn,
de deur, de bomen en het plein,
de grote heg,
alleen die mooie lichte plaat
waarop een kleine dessa staat,
is misschien weg.

Twee van de zeven herinneringsgedichten in *Goejanvervellesluis* zijn gewijd aan de dood van Wilmink's vader, die in 1959 is gestorven. Albert Johan Wilmink was bij de Textielfabriek Holland in Enschede opgeklommen van jongste bediende tot personeelschef, maar toen het slechter ging met de Twentse textielindustrie, was hij op straat komen te staan. De laatste jaren van zijn leven waren fysiek en psychisch erg zwaar geweest, zoals men kan lezen in de autobiografie van zijn zoon. (Wilmink, 2008, p. 56-60) In het gedicht 'Vader' vertelt de zoon dat zijn vader ooit een bundel gedichten 'van degelijk merk' had gekocht. Bij wat hij mooi vond had zijn vader strepen en een enkele keer een uitroepteken geplaatst. Ik citeer de laatste twee strofen van het gedicht:

bij tijd en wijle
herlees ik die
zeer summiere
biografie:

in een code
van strepen en stippen
steeg het water
hem naar de lippen.
(Wilmink, 2004b, p. 80)

Het zijn bij elkaar niet meer dan veertien woorden, die één enkele zin vormen. Alle emotionaliteit, al het mededogen van de zoon, blijft onuitgesproken, maar trilt als het ware onhoorbaar mee in deze simpele woorden.

Uit alles blijkt dat Willem Wilmink een zeer intense relatie met zijn vader heeft gehad. In een interview uit 1996 komt hij te spreken over het gedicht ‘Daar ligt mijn vriend begraven’, dat in 1981 is gepubliceerd en waarvan hij nooit eerder had meegedeeld dat het over zijn vader ging. Dat was te dicht bij, te persoonlijk:

De dood van je vader is een verdriet waar je niet overheen komt, dat was een man, ja, die mij begreep. [...] Mijn vader had een geheugen, hij kende het slot van Kees de Jongen uit zijn hoofd. Hij kon gedichten van Nijhoff citeren. Mijn vader schreef niet zoveel, alleen toen ik als kind ziek was, heeft hij voor mij verhalen geschreven en die ben ik kwijt, dat is ontzettend. Het gedicht ‘Daar ligt mijn vriend begraven’ gaat over mijn vader. Dat heb ik nooit eerder gezegd, maar het is nu aan de orde.³

3. HET HERINNERINGSTHEMA

In de lange rij bundels die op *Goejanverwellesluis* is gevolgd, is het herinneringsthema vrijwel altijd prominent aanwezig. Men ziet de focus ervan geleidelijk verschuiven naar vroeger in de tijd. Het accent verplaatst zich van de pijnlijke tegenslagen in de liefde tijdens de studententijd naar de jaren daarvóór, in de provinciestad, waar het leven en de liefde nog ongecompliceerd waren. In meer dan één gedicht heeft Wilmink herinneringen aan zijn kindertijd en zijn vroege jeugd tot onderwerp van een gedicht gemaakt. In 1972 schrijft hij een gedicht onder de titel ‘Heel vroeger’, dat nog in datzelfde jaar wordt gepubliceerd in de bundel *Een vreemde tijger*. In dit gedicht evoceert hij, tegen het decor van de straat waar hij is opgegroeid en naar school is gegaan, een viertal ervaringen uit zijn kindertijd waarvan hij nu, als volwassen man, beseft dat zij bepalend zijn geweest voor zijn persoonlijkheid en zijn visie op de wereld. Men is blijkbaar, zal hij later constateren, ‘al heel vroeg zichzelf’. In de laatste strofe van dit gedicht tracht hij, met de bij dit onderwerp passende schroomvalligheid, de ervaring van ontluikende seksualiteit onder woorden te brengen:

³ Dit citaat is ontleend aan een interview dat is afgedrukt in het tekstboekje van de mini-opera *Hoffmanns verhalen* (Wilmink, 1996). Blijkens het colofon is dit interview afgenomen door Jan Willem Mensink en Tony Carrese van radio Almelo en Han Pape van het onafhankelijke weekblad *de Roskam*.

Een buurmeisje van zestien
mag slapen bij mij in bed.
Vier ouders vol argeloosheid,
en ik zes jaar. Geen streling,
maar nabijheid in overvloed
om een beeld van de liefde te geven
in mijn straat van de lage huizen
waar bloeiende meidoorns waren.
(Wilmink, 2004b, p. 130-131)

Tien jaar later, in 1982, keert dezelfde herinnering terug in het gedicht ‘De straat’ (Wilmink, 2004b, p. 258-264), waarvan de prosodie en wellicht ook de ‘setting’ geïnspireerd lijken door Nijhoffs *Het uur u*. Het zestienjarige meisje in kwestie blijkt hier Annie te heten. De kleine Wim Wilmink was aanwezig geweest bij een gesprek dat zij met haar vriendin voerde over ‘wat ze al had gedaan’. De twee meisjes hadden aangenomen dat hij daar weinig van zou begrijpen, wat inderdaad zo was. Maar dat had hem niet belet naar haar nabijheid te verlangen.

Een keer sliep ze bij mij,
Toen was ze zo dichtbij
Als ze maar wezen kon.
Een geur, een nachtjapon,
mijn hele kamer scheen
veranderd om mij heen.

Het gedicht eindigt met een herinnering aan de bevrijding in mei 1945, toen de stad volliet met Canadese militairen, die chocola uitdeelden en tot ’s avonds laat in de straten dansten met de Enschedese meisjes;

Annie verstond hun taal
Het best van allemaal.

Het hoogtepunt van Wilminks poëtische evocatie van het verleden ligt voor mij in de serie gedichten die hij in 1991 heeft gepubliceerd onder de titel *Javastraat*. Na vele jaren in de Randstad te hebben gewoond, was hij in dat jaar met zijn vrouw Wobke teruggekeerd naar de stad en de straat van zijn jeugd, naar de Javastraat in Enschede. Het is geen fantasie, het motief van deze verhuizing in verband te brengen met wat hoe langer hoe meer het centrale thema van zijn poëzie was geworden. Wonend in de straat van zijn jeugd zou hij als het ware zijn intrek nemen in zijn herinneringen. Het open raam

van zijn nieuwe woonhuis zou gaan fungeren als een tijdmachine, als toegang tot zijn verleden, dat [ik citeer uit een interview met Joyce Roodnat (Roodnat, 1995)] ‘daarbuiten nog een spel van heldere schimmen opvoerde, ondanks de tientallen jaren die verstreken waren.’ Alles was sindsdien anders geworden, maar was tegelijk ook hetzelfde gebleven.

Javastraat bestaat uit een reeks titelloze gedichten, in elk waarvan een moment uit het leven in de Javastraat van – van 1991 uit gezien – een halve eeuw geleden, uit de jaren voor, tijdens en kort na de Tweede Wereldoorlog, wordt opgeroepen. Het laatste gedicht van de reeks, over Kruidenier Niessink, die ‘met gemak / enorme slierten zuurkool in een zak’ schepte, bevat een metafoor die trefzeker uitdrukt waardoor de hele reeks gedichten kleur en diepte krijgt. Wilmink vertelt dat de kruidenier op een keer hem en zijn buurmeisje elk een plaatje cadeau deed, het ene rood, het andere groen (of was het blauw?).

Op beide plaatjes stond een boerenvrouw,
trots, in zowat dezelfde keuken, maar
legde je dan die plaatjes op elkaar,
dan werd het één tafereel, zo echt, zo diep,
alsof je zelf dwars door die keuken liep.

De plaatjes vormen een beeld van de wijze waarop geschiedschrijvers – en dichters! – ‘steeds een nieuw heden op het oude doen’. Het allermooiste onderwerp daarbij is, althans voor een dichter als Wilmink,

de eigen jeugd,
waarvan ons misschien nog wel veel meer heugt
dan er ooit was, in ’t wijde vergezicht
van de ene prent die op de andere ligt.
(Wilmink, 2004b, p. 743)

Wie de gedichten uit *Javastraat* nauwkeurig leest, die ontdekt dat Wilmink steeds opnieuw een humoristisch effect bereikt door twee perspectieven op subtiële wijze met elkaar te vermengen. Het eerste perspectief is de kinderlijke blik van het jongetje van toen uit de Javastraat, het andere is dat van de man uit 1991 die uit dit jongetje is opgegroeid. Ik probeer dit met een enkel voorbeeld te verduidelijken. Een van de gedichten gaat over het standsverschil dat vroeger placht te worden uitgedrukt door de termen ‘vrouw’, ‘juffrouw’ en ‘mevrouw’.

Er was verschil in sexualiteit:
met vrouwen werd er zeker wel gevrijd,
een juffrouw had het ook wel eens gedaan,

maar een mevrouw hield alles aan;
haar boezem, in twee delen ooit ontbloeid,
was tot een deegrol aan elkaar gegroeid;
kwam de meneer of heer bij haar in bed,
hij stuitte op 't onneembare corset.
(Wilmink, 2004b, p. 732)

Als onafscheidelijke tegenhanger en compagnon van de humor is de melancholie een sfeerbepalend element in de poëzie van Willem Wilmink. Elders in Wilminks poëzie gaat het vertrekken van een trein steevast gepaard met een gevoel van melancholie. In het interview met Joyce Roodnat in de *NRC* bekent hij: 'Als kind had ik al heimwee als ik op het station de treinen zag vertrekken. Ik was nooit ergens anders geweest dan Enschede, waar moest ik nou heimwee naar hebben, dat is een heel vreemd iets.' Aan de melancholie die opgeroepen wordt door stations en vertrekkende treinen heeft hij in *Het verkeerde pannetje* een nostalgische beschouwing gewijd.⁴ In het gedicht 'In de trein' (uit de bundel *Dicht langs de huizen*) merkt hij op dat het leven, uit de trein gezien, 'een veel zachtere stemming' lijkt te hebben

dan het ooit nog heeft
tenzij men in herinneringen leeft.
(Wilmink, 2004b, p. 272).

In de bundel *Verre vrienden* keert het treinmotief terug in het gedicht 'Achterlangs', en hier is het – veelbetekenend – verbonden met de droom van een hiernamaals, waar je 'die paar mensen die je nooit hebt kunnen missen' weer zou zien. 'De meeste treinen rijden achterlangs het leven', luidt de openingsregel, en als de treinreiziger de vredige rust van de huizen langs de spoorbaan in ogenschouw neemt, verzucht hij:

Als je maar niet door deze trein werd voortgedreven,
zou je daar zonder meer naar binnen kunnen gaan.

zodra de schemer is gedaald,
was je niet langer meer verdwaald.

En je ontmoette daar niet eens verbaasde blikken.
Je zou toch komen? Iedereen had het vermoed.
Ze zouden even haast onmerkbaar naar je knikken,
want wie verwacht is, wordt maar nauwelijks begroet.

⁴ Zie het essay 'Treinen' in Wilmink (2004a, p.153-60).

Je zou je zomaar aan hun tafel kunnen schikken
en alle dingen waren plotseling weer goed.
(Wilmink, 2004b, p. 299)

Nu ik Wilminks visie op een gedroomd hiernamaals ter sprake heb gebracht, kan ik niet voorbijgaan aan zijn persoonlijke versie van het paradijsverhaal. In zijn herinneringen lokaliseerde hij het paradijs van zijn kinderjaren in een landhuis op een heuvel bij Ootmarsum, waar hij tijdens de oorlog enige weken had doorgebracht om te herstellen van een zware, levensbedreigende ziekte. Hij heeft aan deze episode in *Het verkeerde pannetje* een prozaverhaal gewijd.⁵ De poëtische neerslag ervan is te vinden in de bundel *Het beloofde land* uit het jaar 2002. Die titel is veelbetekenend. Het is niet meer dan een vijftal gedichten, maar zij beschrijven in de herinnering bewaarde emoties en ervaringen die naar mijn overtuiging de kiemcel vormen van Wilminks dichterschap.

Een van die vijf gedichten, 'Ziek jongetje', beschrijft hoe de dood op bezoek komt bij het zieke jongetje dat hij ooit was:

Twee of drie dokters bij mijn bed. Ik zag
in hun gezicht dat ik op sterven lag.

Mijn trouwe kamer was vervuld van schrik:
iedereen was doodsbang, behalve ik.

Toen streek de dood me teder en heel vlug
door 't haar en gaf me aan het leven terug.

'Maar door de vriendschap die ik met je sloot,
zul jij een rare blijven,' zei de dood.
(Wilmink, 2004b, p. 1235)

De gelukzaligheid van het verblijf vèr van de stad-in-oorlog, waarvan men, van de heuvel af, de fabrieksschoorstenen in de verte kon zien liggen, de stad die geteisterd was door het bombardement van geallieerde vliegers die meenden dat zij boven Münster vlogen, wordt geëvoceerd in 'Boerderij van mijn kinderjaren', een boerderij die tegenover het landhuis lag waar hij zijn ziekte te boven kwam en de weg naar het leven terugvond:

De keuken met het landschap eromheen.
De pomp: wat water op de bruine steen.
Heiligenbeelden in 't gelid gesteld.

⁵ Zie het verhaal 'Het huis op de heuvel' in Wilmink (2004a, p.88-103).

Landbouwbericht dat ander weer voorspelt.
De boer en de boerin. De dikke meid.

't Blijft ongeschonden, buiten plaats en tijd.
(Wilmink, 2004b, p. 1223)

In deze laatste regel wordt het arcadische tafereel als het ware 'vereeuwigd', buiten ruimte en tijd geplaatst. Het blijft ongeschonden, onaangeraakt door de alles veranderende tijd, doordat het voorgoed is vastgelegd in dit gedicht – een gedicht dat *blijft*, ook nadat de maker ervan is overleden.

4. RETROSPECTIE

Dit brengt mij tot het laatste deel van mijn beschouwing. Willem Wilmink placht zichzelf te zien als iemand wiens dagelijkse ervaringen en emoties kleur en diepte ontvingen door herinneringen die hem bij waren gebleven uit zijn verleden. Misschien het pregnantste getuigenis van deze levenshouding (want zo moet het naar mijn mening genoemd worden) is het bekende, aan zijn vrouw opgedragen gedicht 'Echtpaar in de trein' uit de bundel *Moet worden gevreesd dat het nooit bestond?* (1990). Ik citeer de laatste vier strofen: :

Voor 't verre reisdoel kant en klaar
zit ik dus tegenover haar.
De trein maakt zijn vertrouwd geluid
en zij rijdt vóór-, ik achteruit.

We zien dezelfde dingen wel,
maar ik heel traag en zij heel snel.
Zij kijkt tegen de toekomst aan
ik zie wat is voorbijgegaan.

Zo is de huwelijkse staat:
de vrouw ziet wat gebeuren gaat,
terwijl de man die naast haar leeft
slechts merkt wat zijn beslag al heeft.

Van nieuw begin naar nieuw begin
rijdt zij de wijde toekomst in,
en ik rij het verleden uit.
En beiden aan dezelfde ruit.
(Wilmink, 2004b, p. 703)

De achterwaarts gerichte blik opende vergezichten op landschappen van vroeger waar hij moeiteloos de weg vond. Wilmink beschikte over een zeldzaam vermogen om zich in te leven in het voelen en denken van jonge kinderen, en verstond daarbij de moeilijke kunst, hun wel en wee op een geloofwaardige wijze poëtisch te verwoorden. Zijn *Verzamelde liedjes en gedichten* bevatten een groot aantal gedichten waarin een kind of een puber aan het woord is. Zijn vroegste proeven op dit gebied dateren al uit de jaren zeventig van de vorige eeuw. In samenhang met het toentertijd zeer geliefde televisieprogramma 'De Stratemakeropzee-show' verscheen in 1977 de eerste druk van zijn bundel *De liedjes voor kinderen*, waarop tot 1990 vier drukken zijn gevolgd. Zeer veel succes hadden ook de liedjes uit 'De film van Ome Willem' onder de titel *Deze vuist op deze vuist* uit 1984. Voor de muziek tekende Wilminks goede vriend Harry Bannink, de briljante componist van honderden liederen, chansons en liedjes. Met Harry Bannink voelde hij zich congeniaal. Ten slotte noem ik de bundel *Een hond gaat op reis* uit 1992, met de veelzeggende ondertitel *Gedichten voor verstandige vijfjarigen*. De culturele betekenis van Wilminks poëzie voor kinderen moet naar mijn mening niet worden onderschat: met deze toegankelijke, gemakkelijk in het gehoor liggende teksten heeft hij generaties van ontvankelijke jonge mensen een eerste gevoeligheid voor poëzie bijgebracht.

In Wilminks retrospectieve, in wezen romantische poëzie-opvatting past ook zijn affectieve belangstelling voor de Middeleeuwen, en in het bijzonder voor middeleeuwse poëzie. Hij zag de Middeleeuwen als 'een land zonder boosaardigheid, dat voortleeft in verschillende legenden', zoals hij het uitdrukte in het sonnet 'Het goede land' (Wilmink, 2004b, p. 857). In middeleeuwse teksten, zowel in het verhalende als in het lyrische genre, ontdekte hij details die als het ware begonnen te flonkeren als hij er met de toverstaf van zijn jeugdherinneringen overheen streek. En dit resulteerde steeds weer in hertalingen die bij al hun technische virtuositeit ook het stempel droegen van zijn dichterlijke persoonlijkheid. Over mijn ervaringen als adviseur en *sparring partner* bij de totstandkoming van Wilminks vertalingen van middeleeuwse poëzie heb ik elders geschreven (Gerritsen, 2004, p. 117-127). Hier wil ik als karakteristiek voorbeeld alleen zijn vertaling van een passage uit de roman *Yvain, de Ridder met de Leeuw* van de grote twaalfde-eeuwse Franse dichter Chrétien de Troyes vermelden. Chrétien beschrijft in deze passage het droevige lot van een groep voorname jonkvrouwen die gevangen zijn genomen door een tweetal duivelse onverlaten. De dames worden gedwongen van de vroege ochtend tot de late avond weefsels te bestikken met zijde en gouddraad.

Achthonderd jaar later brengen deze slovende stiksters uit de middeleeuwse roman in Wilminks geheugen een snaar aan het trillen. Hij herinnert zich de verhalen uit zijn jeugd over de mensonterende toestanden in de inmiddels al lang verdwenen Twentse spinnerijen, waar zijn grootouders levenslang als textielarbeiders hadden gewerkt. Op de getrouwheid van zijn vertaling van de bewuste passage uit de *Yvain* is in technisch opzicht weinig af te dingen, maar de poëtische kwaliteit ervan wordt onmiskenbaar verhoogd door de empathie waarmee hij zijn weergave heeft opgeladen.

5. CODA: ETWAS VOM KINDE

Ik draag dit artikel op aan de nagedachtenis van een dichter wiens werk ook nog in 2013, tien jaar nadat hij in 2003 is overleden, op een brede schare van bewonderaars kan rekenen. Van de editie van zijn *Verzamelde liedjes en gedichten*, een boek van meer dan 1.400 bladzijden, is in 2012 de vijfde druk verschenen. Die aanhoudende populariteit valt zonder twijfel voor een deel toe te schrijven aan de buitengewoon succesvolle televisieprogramma's uit de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw, waaraan velen van de nu volwassenen met vertedering terugdenken. En ook aan die handvol succesnummers die iedereen zich herinnert, zoals het liedje over Frekie, het voetballende Down-syndroom-jongetje, of het lied over de vuurwerkkramp in Enschede, of aan *Heftan tatat*, de bundel gedichten in het Enschedese stadsdialect. Maar de verklaring voor de affectieve relatie met Wilminks poëzie moet, zoals ik in dit artikel duidelijk heb willen maken, op een dieper-liggend niveau worden gezocht. Willem Wilmink heeft, om het met een variant op een versregel van Jean Pierre Rawie uit te drukken, in zijn poëzie 'altijd *etwas vom Kinde* bewaard'.⁶ En aan deze kinderlijke blik is het te danken dat hij zijn persoonlijke jeugdervaringen in gedichten zo authentiek heeft weten terug te roepen, dat talloze lezers er iets van hun eigen jeugd in hebben herkend.

⁶ Dit citaat verwijst naar de slotregel van een sonnet van Jean Pierre Rawie dat werd gepubliceerd in *Onverwachens verjaarsveezet 1996 voor Willem W uit Enschede*, een speciale editie met teksten, geschreven door vrienden van Willem Wilmink ter gelegenheid van zijn 60^e verjaardag, die hem werd aangeboden op 25 oktober 1996 in de Twentse Schouwburg te Enschede. Dit boekje, waartoe Anne Scheepmaker en Jan Oude Vrielink het initiatief hadden genomen, bevat bijdragen van Jan Boerstoel / Harry Bannink, Herman van Veen, Kees Stip, Ivo de Wijs, Tom van Deel, Jan Kruis, Henk Spaan, Rutger Kopland, Driek van Wissen, Drs. P., Jean Pierre Rawie, Edwin Rutten, en Jan Riem.

Literatuurlijst

- Roodnat, Joyce** (1995). 'En ik dan, vraagt de Muze' in *CS Literair van NRC Handelsblad*, 15 september 1995.
- Wilmink, Willem** (1996). *Hoffmanns verhalen. Mini opera*. Enschede: Drukkerij Veltmann.
- Wilmink, Willem** (2004a). *Waar komt dat kind vandaan?* Amsterdam: Bert Bakker.
- Wilmink, Willem** (2004b). *Verzamelde liedjes en gedichten*. W.P. Gerritsen mmv Lily Hunter (sam.), Amsterdam: Bert Bakker.
- Wilmink, Willem** (2008) *Hier is Prins Zonneschijn. Autobiografie*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Gerritsen, W.P.** (2004). 'Willem Wilminks Middeleeuwen', Harry Bekkering, Daan Carstens & Muriël Steegstra (red), *Willem Wilmink. Ik droomde dat ik wakker was*. Schrijversprentenboek 52. Amsterdam/Den Haag: Bert Bakker/Letterkundig Museum.

Remakes in de moderne Nederlandstalige poëzie

Carl de Strycker & Yves T'Sjoen (sam.)

Herstructurering, herschrijving en herinterpretatie

Carl de Strycker, Poëziecentrum

Correspondentie

Carl de Strycker,
Poëziecentrum vzw,
Vrijdagmarkt 36,
9000 Gent

Email

carl.destrycker@
poëziecentrum.be

Samenvatting

Carl de Strycker leidt het thematisch dossier 'Remakes in de Nederlandstalige poëzie' in.

Abstract

Carl de Strycker introduces the thematic section 'Remakes in de Nederlandstalige poëzie'.

In 2001 verscheen onder redactie van Ad Zuiderent en Evert van der Starre *De tweede gisting*, een bundel opstellen gewijd aan het fenomeen van de dichtbundel. Vreemd genoeg, zo constateerde Zuiderent in zijn inleiding, nemen wij romans en toneelstukken wel als een geheel waar, maar een dichtbundel toch minder, of eigenlijk in zijn geheel niet. Iedereen heeft wel een of meerdere lievelingsgedichten; een favoriete bundel noemen blijkt moeilijker. De verkoop van dichtbundels is zo goed als onbestaande, maar bloemlezingen gaan vlot over de toonbank. Conclusie: we blijken lezers van afzonderlijke gedichten, eerder dan van bundels.

In zijn bijdrage oordeelt Evert van der Starre dat dit te maken heeft met het feit dat de hecht gecomponeerde dichtbundel een redelijk recent fenomeen is. Het duikt pas op met het doorbreken van de moderniteit in de poëzie en hij ziet in *Les fleurs du mal* van Charles Baudelaire de eerste bundel waarbij de structuur echt van belang is (Van der Starre 2001, p. 30-31). Een andere verklaring zou de dominantie van de close-reading kunnen zijn. Deze nog steeds, althans in het poëzieonderwijs, dominante leesmethode beschouwt het gedicht als hoogste eenheid. Bovendien dienen de verzen zonder behulp van welke context dan ook maar slechts op grond van hun innerlijke samenhang geïnterpreteerd te worden.

Dat een dergelijke focus op het gedicht goede resultaten kan opleveren, daaraan twijfelt niemand. Dat de lezer daarmee echter net zo goed betekenis-potentieel negeert, daar zijn meer op de context gerichte lezers evenzeer van overtuigd. Zuiderent drukt het als volgt uit: ‘gedichten [ondergaan] bij bundeling nog een nieuwe, verrijkende metamorfose. [...] je [zou] kunnen spreken van een tweede gisting’ (Zuiderent 2001, p. 11). Een gedicht ontleent immers, wanneer het deel uitmaakt van een reeks of een cyclus, minstens een deel van zijn betekenis aan de onmiddellijke context van de andere gedichten waartussen het opduikt. En zelfs als er schijnbaar geen samenhang bestaat tussen de gebundelde verzen, ontstaan er tijdens het leesproces verbindingen of contrasten tussen naast elkaar staande of samen in een boek gebundelde gedichten. Binnen een bepaalde bundeling grijpen gedichten op elkaar in, ze laden elkaar met extra betekenis.

Dit punt roept natuurlijk de vraag op naar het bestaan van coherentie, zeker in hedendaagse, postmoderne poëzie. Die bestaat uiteraard niet: elke tekst, elke bundel bevat elementen die zich aan de interne samenhang onttrekken. Dat wil echter niet zeggen dat de lezer niet kan uitgaan van een samenhang in de tekst. Volgens Jonathan Culler is een dergelijke aanname, naast het geloof dat het gedicht onpersoonlijk is en dat het wel degelijk betekenis heeft, een van de fundamentele conventies bij het lezen van poëzie (Culler 1975, p. 170-178). De vooronderstelling dat een gedicht een coherent geheel is, levert bij interpretatie immers vaak vruchtbare resultaten op. Meer zelfs, hoewel Thomas Vaessens en Jos Joosten in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* een leeswijze die uitgaat van de coherentie van de tekst ‘ouderwets’ (Vaessens & Joosten, 2003, p. 22) en voor hedendaagse poëzie inadequaat vinden (Vaessens & Joosten, 2003, p. 23), bepaalt het coherentiedenken ook onvermijdelijk hun leeswijze die naar eigen zeggen op discoherentie is gericht. Culler stelt met betrekking tot gefragmenteerde en onsamenvangende poëzie vast dat ‘[t]he crucial point, however, is that even if we deny the need for a poem to be a harmonious totality we make use of the notion in reading’ (Culler, 1975, p. 171). Afwijkingen van de coherentie kunnen immers pas gepercipieerd worden vanuit een op samenhang gericht leeskader. Samenhang kan dus nog steeds als leesinstructie gehanteerd worden om tot interpretaties te komen. Immers, ‘among comprehensive explanations we should prefer those which best succeed in relating items to one another rather than offer separate and unrelated explanations’ (Culler; 1975, p. 171). Dit is dus een strikt pragmatisch en geen ontologisch standpunt. De vraag is niet of coherentie bestaat, maar wat het oplevert als je ermee aan de slag gaat.

Dat is ook het uitgangspunt van de bijdragen in *De tweede gisting*. Voorliggend thematisch dossier van *V&M* wil daarop voortbouwen en nog een stap verdergaan. Hier wordt nagegaan wat het betekent wanneer gedichten(reeksen) hernomen worden. Wanneer aan de compositie van een bundel of cyclus, aan de ordening van gedichten of aan de verzen zelf gesleuteld wordt, verandert immers ook de interpretatie. Eenzelfde gedicht zal in een andere omgeving – alleszins potentieel – een andere betekenis krijgen. ‘De moeder’ van Hugo Claus, bijvoorbeeld, heeft een andere betekenis in een thematische bundel moedergedichten dan in zijn oorspronkelijke context, de bundel *De Oostakkerse gedichten*, waar het deel uitmaakt van een groter verhaal. Wie het perspectief van waaruit gelezen wordt verandert, wijzigt dus ook de interpretatie.

Een mooi voorbeeld daarvan is het werk van Paul Celan. Het leeskader waarmee zijn poëzie meestal gelezen wordt, is dat van de Holocaust. Dat wordt uiteraard ingegeven door zijn bekendste gedicht, de ‘Todesfuge’, en werkt betekenisproducerend, maar tegelijk beperkend. Het is een frame waarmee je veel particulariteiten van zijn poëzie kan begrijpen, maar tegelijk functioneert het ook als de spreekwoordelijke oogkleppen van de lezer. Wanneer, zoals een paar jaar geleden gebeurde met de publicatie van de bloemlezing *Liebesgedichte*, gedichten in een andere samenhang gepresenteerd worden en je een ander leeskader krijgt aangereikt, levert dat nieuwe interpretatiemogelijkheden op en misschien wel een nieuwe visie op Celan. Het losmaken van bepaalde gedichten uit hun oorspronkelijke context laadt hen op met nieuwe betekenissen.

Dat is het fenomeen dat hier dus centraal staat met betrekking tot de Nederlandstalige poëzie. Welke verschuivingen ondergaan teksten in een nieuwe bundelcompositie? Wat betekenen de wijzigingen aan regels en gedichten, de weglatingen van verzen of gedichten? Welk betekenispotentieel wordt aangetoond door de ‘reprise’ in een andere tekstuele context? Welke expliciete of impliciete beweegredenen zouden ten grondslag kunnen liggen aan de her-neming en/of herschrijving van een gedicht, een cyclus, aan de herstructurering van het eigen werk?

Dat zijn vragen die – vreemd genoeg – tot op heden weinig gesteld, of alleszins niet systematisch bestudeerd werden. Nochtans zijn ze relevant voor talrijke hedendaagse oeuvres. Misschien een van de bekendste recente voorbeelden is Leonard Nolens’ bundel *Bres* (2007), die volledig is opgebouwd uit cycli die sinds *En verdwijn met mate* (1996) in zijn afzonderlijke bundels verschenen, zowel onder de titel ‘Bres’, waarvan telkens werd gezegd dat die reeks

een onderdeel vormde van een boek in wording, als onder andere titels. In de publicatie *Bres* worden ze tot een geheel gesmeed, een soort poëtische en poëtische biografie. Of er is Peter Holvoet-Hanssen die in *De reis naar Infra-mundo* zijn hele poëtische oeuvre herstructureert tot een hellevaart. Wat in de losse bundels motieven leken die chaotisch over elkaar heen buitelden, wordt in deze bundel thematisch en poëticaal geclusterd. Onvermijdelijk krijgen gedichten door de gewijzigde context – de nieuwe burens, maar ook de nieuwe opzet – extra of andere betekenissen. En helemaal interessant wordt het natuurlijk wanneer blijkt dat sommige gedichten ook (lichtjes) herwerkt zijn voor de nieuwe uitgave. Welke effect sorteert de bewerking? Of welke strategie zit er achter verzamelbundels waarin het eigen werk in omgekeerde volgorde wordt gepresenteerd, zoals Tom Lanoye doet met het werk van Hans Warren in *Wat doe je met me, Tijd* (1996) en Victor Vroomkoning in *Ommezien. Gedichten 2008-1983* (2008)?

Of wat te denken van dichters die in zelfbloemlezingen eigen werk verdoezelen? Nolens' eerste twee bundels zijn in geen enkele editie van zijn verzamelde gedichten opgenomen omdat de dichter naar eigen zeggen in die boeken 'woorden heeft en nog geen taal' (Nolens, 2012, p. 1185) – de afwezigheid van dat jeugdwerk draagt bij tot een zorgvuldig gecreëerde dichterlijke persona die wortelt in het werk van de grote modernist Celan in plaats van in het *Labris*-experiment waarvan *Orpheushanden* en *De muzeale minnaar* getuigen. Een analoog geval is de reductie die Luuk Gruwez doorvoert in de keuze uit zijn vroegste dichtwerk. Hij behoudt slechts enkele gedichten en kort die bovendien veelal drastisch in, waardoor een beeld ontstaat van een dichter die al vanaf het begin met enige kritische distantie naar het fenomeen van de nieuwe romantiek keek, terwijl de lezer van de oorspronkelijke bundels net in de – later veelal weggelaten – verzen en gedichten het werk van een prototypische vertegenwoordiger van die stroming herkent.

De strategische en poëtische implicaties van zelfbloemlezingen is een uiterst boeiend fenomeen. Ik wil kort ingaan op de casus *Gedichten, oden, sonnetten* (1992) van C.O. Jellema. Dat is een door de dichter gemaakte keuze uit zijn werk die trouwens de basis vormt voor *Verzameld werk. Gedichten* (2005) dat na de dood van de auteur verscheen en dat dus niet doet wat het belooft, namelijk alle gedichten van Jellema verzamelen. De editoren hebben ervoor gekozen om het beeld dat Jellema zelf van zijn werk en dus van zijn dichterschap heeft geconstrueerd over te nemen. Bij de bloemlezing uit 1992 heeft Jellema namelijk een duidelijke strategie gevolgd. Op dat moment is hij doorgebroken als sonnettendichter en is hij een van de meest vooraanstaande

vertegenwoordigers van wat ik gemakshalve een klassieke poëtica zal noemen. Zijn status is gebaseerd op een soort poëzie die hij vanaf 1981 in de bundel *Een schaar van het vergeten* publiceert: gebonden vormen, klassieke thema's. Dat hij begin jaren zeventig een heel ander soort poëzie schreef – overigens met veel minder succes – wordt in de zelfbloemlezing eigenlijk geloofchend. Er wordt slechts een miniem aantal gedichten uit die bundels behouden en wel deze die het nauwst aansluiten bij de poëtica en poëziepraktijk die Jellema vanaf de jaren tachtig huldigt. Wie evenwel de oorspronkelijke bundels erbij neemt, moet vaststellen dat die vol staan met Faverey-achtige, modernistische, taalgerichte gedichten. Onderzoek (De Strycker, 2009, p. 306-323) heeft uitgewezen dat die gedichten allemaal gemodelleerd zijn naar een gedicht van Celan – bij uitstek een vernieuwend, taalgericht dichter met wat ik, uiteraard reducerend, zou willen noemen een anti-klassieke poëtica. In de reguliere bundels wisselen dit soort op Celan geaxeerde gedichten af met meer romantisch-expressieve teksten, waardoor er een poëtische twijfel oplicht. In de zelfbloemlezing is die twijfel door het uitwieden van de Celan-achtige gedichten volledig verdwenen. Vanuit dit perspectief zijn ze zelfs te beschouwen als atypische Jellema-gedichten. Of hoe herneming van bepaalde gedichten en de strategische weglating van andere hier duidelijk een poëtisch doel dient. Begin jaren negentig wordt een beeld geschapen van een consistent oeuvre en een consequent dichterschap.

Het zijn dit soort fascinerende recyclages waarmee gedichten(reeksen) een andere functie of zelfs een andere betekenis krijgen die in dit dossier bestudeerd worden. Daarmee raakt dit onderzoek aan verschillende aspecten van het literatuurwetenschappelijke bedrijf. Er is aandacht voor de genese van bundels en voor variantenonderzoek, er wordt gekeken naar strategische auteurspositioneringen en poëtische verschuivingen die het gevolg zijn van de reprises, remakes of reshufflings, en naar de betekenisproducerende kracht van de veranderende contexten of gewijzigde verzen. Nu eens zal de invalshoek lezersgericht zijn, uitgaande van de betekenis-scheppende kracht van de (wisselende) context, dan weer zal de auteurspoëtica centraal staan vanuit de idee dat de structuur van de bundel en de parateksten die deze mee vormgeven, begrepen moeten worden, zoals Jörg Helbig doet, als 'Hilfsmittel des Autors [...], die seine Kontrolle über den Rezeptionsvorgang optimieren sollen' (Helbig, 1996, p. 106-107).

In een eerste bijdrage onderzoekt Kim Gorus de reprise van gedichten van Peter Verhelst die hij bij beeldend werk maakte. Wanneer hij ze opneemt in dichtbundels, wordt de link met de beeldende kunst minder in de verf gezet,

waardoor het gedicht ook los van zijn ontstaanscontext kan functioneren. Verder blijkt Verhelst gedichten te verwerken in zijn theaterteksten of proza waardoor de grens tussen teksten, maar ook tussen genres vervaagt. Linde de Potter gaat vervolgens na hoe Hugo Claus de cyclus ‘Zijn nota’s bij Genesis 1,1’, ontstaan bij schilderijen van Roger Raveel, herschrijft en herpositioneert wanneer hij de gedichten opneemt in zijn bundel *Heer Everzwijn*. Net zoals bij Verhelst is daarbij een betekenisverruiming waar te nemen. Los van hun oorspronkelijke context blijken de gedichten minder poëticaal, maar sterker existentieel geladen.

De volgende twee bijdragen focussen op het fenomeen van de zelfbloemlezing. Yves T’Sjoen onderzoekt de ordeningsprincipes in de zelfbloemlezingen van Paul Snoek, waarbij thematische orkestratie zorgt voor een uitgekend en zorgvuldig geconstrueerd poëtisch zelfbeeld, dat bovendien blijkt samen te vallen met bepaalde aspecten van de *persona biografica* Edmond Schietekat. Peter Kegel, tot slot, zoomt in op het in omvang relatief beperkte werk van Frank Koenegracht. Hij laat zien dat deze Rotterdamse dichter intensief eigen werk herneemt, herwerkt en herpositioneert en hij interpreteert dat als verschuivende poëtische stellingnames van de dichter.

Dit dossier is ontstaan uit de workshop ‘Remakes/Reprises. Recyclage van gedichten(reeksen) in de moderne Nederlandstalige poëzie’, die georganiseerd werd door de afdeling Nederlandse letterkunde van de Universiteit Gent en plaatsvond op 29 maart 2012 in de KANTL. Het wil een eerste verkenning zijn van deze boeiende maar complexe problematiek.

Literatuurlijst

- Culler, Jonathan** (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.
- Helbig, Jörg** (1996). *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter.
- Nolens, Leonard** (2012). *Marnieren van leven. Gedichten 1975-2011*. Amsterdam: Querido.
- Van der Starre, Evert** (2001). ‘Eenheid en volgorde’. In A. Zuiderent & E. van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 29-44.
- De Strycker, Carl** (2009). ‘“Lees van Celan Sommerbericht”’. Paul Celan in het werk van C.O. Jellema’. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125/3: 306-323.

- Vaessens, Thomas & Jos Joosten** (2003). *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.
- Zuiderent, Ad** (2001). 'De tweede gisting van poëzie. Ter inleiding'. In A. Zuiderent & E. van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 9-26.

‘Rewind. Random. Play.’¹ Tekstrecyclage als oeuvrestrategie in het werk van Peter Verhelst

Kim Gorus, Sint Lucas Antwerpen

Samenvatting

De teksten van Peter Verhelst hergebruiken naast extern bronnenmateriaal ook veel eigen tekstmateriaal. Deze vorm van tekstrecyclage wordt onderzocht vanuit drie verschillende contexten: vanuit een literair tijdschrift of bloemlezing, vanuit een kunstcatalogus en vanuit een boekpublicatie. Deze drie varianten laten zien dat het hergebruiken van teksten strategisch wordt ingezet bij Verhelst om de grenzen tussen teksten, tekstgenres en zelfs media te doen vervagen. De relatie tussen tekst en brontekst is bijgevolg erg dynamisch en complex.

Abstract

The texts of Peter Verhelst do not only recycle external sources, but just as well much of the author’s own text material. This form of text re-use is looked at from three different angles: from a literary magazine or anthology, from an art catalogue and from a book publication. These three variants show that the re-use of texts is strategically applied in the work of Verhelst to blur the distinction between texts, genres and even media. The relationship between text and source text is thus very dynamic and complex.

Correspondentie
Kim Gorus
Sint Lucas Antwerpen
Sint-Jozefstraat 35
2018 Antwerpen
Email
kim.gorus@kdg.be

1. INLEIDING

Het oeuvre van Peter Verhelst incorporeert bijzonder veel bronnenmateriaal uit zeer diverse domeinen. In een interview met Jooris van Hulle uit 1987 naar aanleiding van de publicatie van zijn debuutbundel *Obsidiaan* verklaart de schrijver dat poëzie voor hem bij uitstek een eclectisch genre is: ‘Ik kan me [...] geen poëzie voorstellen die niet eclectisch is: alles is per definitie

¹ Verhelst (1994, p. 52).

eclectisch, want alles is citaat.’ (Verhelst in Van Hulle, 1987, p. 14) In de bloemlezing *De Nieuwe Tachtigers*, ook uit 1987, geeft Verhelst in een van zijn zeldzame poëtische teksten een opsomming van de schrijvers, beeldende kunstenaars en muzikanten die zijn werk beïnvloeden: de schilders Van Eyck en Francis Bacon, de schilder-schrijver Armando, de regisseur Alain Resnais, de band The Sex Pistols enzovoort (Van Eygen, 1986, p. 76). Zowel teksten als beelden van bovenstaande kunstenaars worden gerecupereerd in het werk van Verhelst. Dit intermediale uitgangspunt wordt meteen in de praktijk gebracht in *Obsidiaan*, een dichtbundel die zowel qua thematiek als qua structuur opgebouwd is rond vier gereproduceerde schilderijen van Francis Bacon (Gorus, 2009).

2. AUTO-INTERTEKSTUALITEIT

Naast deze recuperatie van teksten en beelden uit het werk van andere schrijvers en kunstenaars recycleert Verhelst ook gretig eigen tekstmateriaal. Deze vorm van ‘auto-intertekstualiteit’ wordt herhaaldelijk en strategisch ingezet. Dit essay toetst enkele instanties van deze vorm van tekstrecyclage af. Ik maak daartoe een onderscheid tussen tekstrecyclage vanuit drie verschillende contexten: vanuit een literair tijdschrift (of bloemlezing), vanuit een kunstcatalogus en vanuit een tekstpublicatie.

2.1. VAN LITERAIR TIJDSCHRIFT NAAR TEKST

De eerste vorm van tekstrecyclage die ik bespreek is het minst ingrijpend. Het gaat om het (vrijwel) ongewijzigd hernemen van teksten of tekstfragmenten in boekpublicaties die eerst gepubliceerd werden in literaire tijdschriften of bloemlezingen.

Zo verschenen de gedichten ‘Sfinx 1,6’ en ‘Baboon 5’ in de bloemlezing *De Nieuwe Tachtigers* (Van Eygen, 1987) vóór de publicatie van de debuutbundel *Obsidiaan* in hetzelfde jaar. Dat is op zich al opmerkelijk aangezien Verhelst, die op dat moment alleen enkele gedichten heeft gepubliceerd in tijdschriften als *Yang*, *’t Kofschip*, *Vers* en *DWB*, meteen wordt opgenomen in een bundel die aan generatievorming wil doen. De namen ‘Sfinx 1,6’ en ‘Baboon 5’ geven een indicatie van de positie die de gedichten zullen innemen in de dichtbundel. Deze bundel is opgedeeld in vier hoofdstukken die

telkens refereren aan een schilderij van Francis Bacon, met name *Two Figures*, *Sphinx (I)*, *(Study of a) Baboon* en *(Three studies for Figures at the Base of a) Crucifixion*. Zo vormt 'Sfinx 1,6' inderdaad het zesde gedicht van de eerste reeks uit 'Sfinx' en is 'Baboon 5' het vijfde van de zes gedichten uit 'Baboon.' (Verhelst, 1987; Gorus, 2009)

Je zou dit een vrij banale instantie van tekstrecyclage kunnen noemen. Enkel de coördinaten in de titels geven een indicatie van de bewustheid waarmee de schrijver de gedichten van de ene naar de andere context verplaatst. In zekere zin kan je hier spreken van een anticiperende vorm van tekstrecyclage: de numerieke coördinaten in de ene tekst wijzen al vooruit naar een op dat ogenblik nog niet gepubliceerde tekst. Deze cijfercodes zijn evenwel niet onbelangrijk: gedichtenaantallen spelen immers een grote rol in het vroege werk van Verhelst. In *Obsidiaan* wordt bijvoorbeeld gezinspeeld op de triptiekvorm in de schilderijen van Francis Bacon door allerlei cijfermatige combinaties te maken met het getal drie: de verschillende reeksen bestaan uit respectievelijk zes, negen, zes en negen gedichten, steeds onderverdeeld in groepen van drie (Gorus, 2009). De vermelding van de cryptische cijfercodes in *De Nieuwe Tachtigers* biedt de lezer reeds een vooruitblik op deze dwangmatig toegepaste getalstructuren.

Een ander voorbeeld van tekstrecyclage vanuit een literair tijdschrift is een fragment uit 'Caresse, Pandora, la passion du noir, places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting', een voorstudie van de roman *Memoires van een luipaard* (Verhelst, 2001), die Verhelst in samenwerking met kunstenaar Lili Dujourie publiceerde in *Dietsche Warande en Belfort*:

Elk lichaam dat je hebt geschilderd
Kun je je later opnieuw voor de geest halen
Door je vinger of je tong te laten nadenken
Niets meer, niets minder. Kortom
Het wonder van de taal: het oude verhaal over vlees en woord.
(Verhelst & Dujourie, 2000, p. 335-46)

Dit fragment werd later integraal overgenomen in *Memoires van een luipaard*, met uitzondering van de laatste regel 'Kortom / Het wonder van de taal: het oude verhaal over vlees en woord.' Die weglating is veelbetekend. De omzetting van taal in beeld (en omgekeerd) wordt immers op een heel impliciete manier gethematiseerd in de roman. De weglating vergroot in die zin de suggestiviteit van de romantekst. Tegelijkertijd stuurt de roman-externe, expliciete verwijzing naar de Bijbelse vleeswording in *DWB* indirect de interpretatie van *Memoires van een luipaard*.

2.2. VAN KUNSTCATALOGUS NAAR TEKST

Een tweede, meer ingrijpende vorm van tekstrecyclage die ik onderscheid, is het hernemen van teksten die eerst in een kunstcatalogus of andere kunstuitgave verschenen. Ik noem deze vorm van auto-intertekstualiteit ingrijpend omdat er sprake is van een erg verschillende context – beeldend versus literair – en omdat de kunstwerken in die catalogus mee betekenis verlenen aan de gedichten in kwestie. Hun aan- of afwezigheid heeft bijgevolg een impact op de interpretatie van de tekst. Van deze vorm van tekstrecyclage zijn veel voorbeelden te vinden in het oeuvre van Verhelst.

In de overzichtscatalogus van Thierry de Cordier, *De wijnjaren: 1982-2002* (Tricot, Debaere & De wulf, 2002), publiceerde Verhelst het gedicht ‘Ik-vertering (lamento)’ bij de reeks ‘ik-beelden’. Elk ik-beeld bestaat uit een pikzwart naar binnen gekeerd bolvormig mannetje. De zwartgeblakerde figuur drukt een verlangen uit om te verworden tot een soort van bloembol, tot een vegetatieve wereld die volledig op zichzelf teert, zichzelf ontkent (Tricot, Debaere & Dewulf, 2002). In Verhelsts gedicht ‘Ik-vertering’ rolt een figuur achterwaarts van een berg en implodeert tot een zichzelf verterend zwart gat. In het gedicht werden toepasselijk alle woorden die betrekking hebben op het ik (ik, mezelf, zichzelf) enkel doorgestreept. Alle woorden die betrekking hebben op het geslachtelijke (vrouw) of meervoudige (wij, onszelf) zijn dubbel doorgestreept.

Verhelst herneemt dit gedicht een jaar later in de dichtbundel *Alaska* (2003a), maar onder een andere titel, met name ‘Nihil... (alaska revisited) – ik-vertering²’. Het gedicht wordt gevolgd door de reeks ‘Obstat’ – om samen het kerkelijke ‘nihil obstat’ te vormen – waarin een man op een heuvel in elkaar stuikt. Daarna volgt het gedicht ‘Virgo (sum Alaska) lactans’, waarin een figuur de berg opnieuw oprolt en zich uiteindelijk overgeeft aan een lawine. Bovendien vormt ‘Ik-vertering²’ een vervolg op een eerste ‘Ik-vertering’, dat vervlochten is met een parallel gedicht in morsetekens, dat op zijn beurt vormelijk refereert aan een beeld van Jan Fabre. De dichtbundel in zijn geheel alludeert dan weer op de installatie *Etant donnés* (1946-68) van Marcel Duchamp. De bundel *Alaska* opent met een reproductie van een binnenaanzicht van Duchamps installatie. Het gedicht krijgt met andere woorden een andere naam die de verwijzing naar De Cordier minder centraal stelt. Daarnaast wordt het in een reeks van gedichten geplaatst die in meer of mindere mate verwijzen naar De Cordier, maar daarnaast ook naar beeldend werk van andere kunstenaars als Jan Fabre en Marcel Duchamp. Het gedicht, dat in eerste instantie een relatief statische

relatie heeft tot De Cordiers ik-beelden, wordt ingeschakeld in een veel gedi-versifieerdere tekstuele en beeldende context.

In *Alaska* worden verschillende vormen van tekstrecyclage vermeld in de aantekeningen van de auteur:

De quote op pagina 7 is een bewerkt citaat van Duane Michals [...] De tekst op pagina 92 werd in het Latijn vertaald door Paul Claes en verscheen eerder in *De Boom N* [...].

De eerste tekst van ... OBSTAT is een fragment uit *Philoktetes (Fortify my arms)*. Sommige teksten verschenen eerder in voorlopige versie, onder andere in *DWB, Aprior*, publicaties van poëziezomer Watou, *De Wijnjaren* [...], catalogi van Johan Tahon enz. Wnzdv ☺.
(Verhelst, 2003a, p. 111)

Hoewel Verhelst zijn bronteksten hier expliciet aangeeft, wordt meteen ook gesuggereerd dat het lijstje onvolledig is ('enz.') en dat de lezer zich mag bezighouden met het zoeken van bijkomende referenties ('wie niet zoekt die vindt ☺'). Zo wordt de vormelijke allusie op Jan Fabre niet vermeld in het colofon, om slechts één ontbrekende referentie te noemen.

Een ander voorbeeld van tekstrecyclage van een kunstcatalogus naar een dichtbundel is een reeks gedichten die Verhelst schreef bij de tentoonstelling *Passion & Crime* van Robert Devriendt in museumgoudA (2006). Deze tiendelige reeks gedichten, met als oorspronkelijke titel '... (voor Robert Devriendt)', vormt een poëtische allusie op de 24-delige 'Sequentie' miniatuurschilderijtjes van Devriendt en werd uitgegeven door het museum in een speciale editie (Devriendt & Verhelst, 2006). Verhelst herneemt deze reeks integraal in zijn dichtbundel *Nieuwe sterrenbeelden* uit 2008 onder de titel '...'. Deze bundel bevat, in tegenstelling tot *Alaska*, geen aantekeningen en maakt geen melding van de eerdere publicatie en al evenmin van de invloed van het werk van Robert Devriendt. De schilderijen van Devriendt waren nochtans erg bepalend voor de gedichten. Verhelst rijgt beeldsequenties aan elkaar die specifieke schilderijen uit de reeks letterlijk beschrijven. Het gedicht 'Toen we elkaar voor het laatst...' alludeert achtereenvolgens op het zesde, het eenentwintigste en het zestiende beeld uit de reeks: 'Een man op rand van het bad. Een vrouw op haar buik. Een hand, van de bedrand afhangend.' (Devriendt & Verhelst, 2006, p. 28)

De reeks 'Kijken in de zon' uit *Nieuwe sterrenbeelden* verscheen ook al eerder, in de catalogus *Toren* van fotograaf Maarten Vanden Abeele uit 2006, met als titel 'Kijken in de zon (voor Maarten Vanden Abeele).' (Vanden

Abeele & Verhelst, 2006) De catalogus toont een overzicht van foto's die Vanden Abeele maakte in opdracht van het Cultuurcentrum in Mechelen en die later tentoongesteld werden in De Garage. Op de foto's van de teksten van Verhelst in de catalogus kan de lezer het correctieproces mee volgen: opmerkingen werden in stift op de gedrukte tekst aangebracht. Er bestaan dan ook grote verschillen tussen de reeks in de catalogus en de versie in *Nieuwe sterrenbeelden*, met als vereenvoudigde titel 'Kijken in de zon'. Ten eerste is de verwijzing naar Vanden Abeele volledig verdwenen. Verder werden gedichten aan de reeks toegevoegd, en zijn woorden of zelfs volledige zinnen aangepast, geschrapt of toegevoegd. Die verschillen kan je vaak al afleiden uit de titel: het romantisch klinkende 'Slaapkamerlicht (the one)' verandert in het abstractere 'Licht weerkaatst in een oksel,' het gedicht 'na de lift' wordt 'uit de lift.' Vaak zie je grote wijzigingen in de gedichten zelf – er zat dan ook twee jaar tussen de publicatie van de catalogus en de bundel – die de indruk wekken dat niet de individuele woordkeuze, maar eerder de globale thematische insteek van de dichtbundel gevolgd wordt.

In het gedicht 'In het donker ligt een lamp te branden' voegt de auteur in de versie uit *Nieuwe sterrenbeelden* aan het einde de zin toe: 'En ooit, en ooit en ooit, zongen we, jubelde het / ons de ogen uit. *Nooit, nooit, nooit*, echode het.' (Verhelst, 2008, p. 101) Deze woordspeling op de gelijkklinkende woorden 'en ooit' en 'nooit' sluit aan bij het eindeloze verlangen dat de rode draad vormt door de bundel. De aanpassing werd bijgevolg aangebracht in functie van het grotere geheel. Net als in *Alaska* wordt de reeks bovendien ingeschakeld in een hele reeks van gedichten over beeldende kunst. Er staan in *Nieuwe sterrenbeelden* gedichten die verwijzen naar Johan Tahon, naar de eerder genoemde Robert Devriendt enzovoort. De reeks 'Kijken in de zon' wordt aangevuld met een hele reeks gedichten die verschillende lichtsoorten in relatie tot de fotografie exploreren en die onder andere ook verwijzen naar het werk van de in 2007 overleden fotograaf Patrick de Spiegelaere. Net als in *Alaska* evolueert de oorspronkelijk rechtlijnige of unieke relatie tot het werk van een kunstenaar naar een meer dynamische relatie tussen de tekst en meerdere beeldende referenties.

2.3. VAN TEKST NAAR TEKST

De derde en laatste vorm van tekstrecyclage die ik bespreek, omvat het hernemen van tekstmateriaal dat reeds in een andere vorm verscheen binnen het eigen, al dan niet regulier uitgegeven literaire oeuvre. Dit is waarschijnlijk de meest voorkomende vorm van auto-intertekstualiteit in het werk van Verhelst.

Het eerste gedicht van de reeks ‘...OBSTAT’ uit *Alaska* is een herneming van de theatertekst van *Philoctetes: Fortify my arms* (Verhelst, 2003b), een performance van Crew (regie Eric Joris) uit 2003. In *Nieuwe sterrenbeelden* zijn de acht genummerde gedichten uit de reeks ‘Let’s get lost – ontwerp van een berg’ een herneming van de theatertekst *Utopia GmbH*, een voorstelling die in 2007 werd opgevoerd in NTGent.² (Verhelst, 2007a) Het vervolg op de reeks, de drie gedichten van ‘Carlton hole – ontwerp van put’, ontbreekt echter in de theatertekst. Het slotgedicht uit *Utopia GmbH* vormt dan weer een herneming van een andere theatertekst, die wel opgevoerd werd, meer bepaald in *Intra-Muros*, een muzikale voorstelling met tekst van Peter Verhelst en muziek van BL!NDMAN, geregisseerd door Eric Sleichim, eveneens uit 2007.

Het gedicht, dat in *Utopia GmbH* ‘Encore’ heet, draagt in *Intra-Muros* de titel ‘Madrigaal van de geheime wonde’ en verwijst in deze context naar de dood van Pasolini na de afwerking van zijn zogenaamde eindfilm *Salò* (1975), waarvan *Intra-Muros* een bewerking vormt (Verhelst, 2007b). In *Utopia GmbH*, dat geïnspireerd is op de *Bacchanten* van Euripides, krijgt het gedicht ‘Encore’ een heel andere betekenis: het herhaalde mantra ‘en nog en nog en nog’ in de laatste strofe wijst hier op de eindeloze dionysische transformatie. Deze verschillende context uit zich ook in verschillen in het gedicht.

In ‘Madrigaal van de geheime wonde’ klinkt de op twee na laatste strofe als volgt:

’s Nachts sta ik achter het raam
Uw gezicht schemert door mijn bloes
De geheime wonde, de letters
Van Uw naam

In *Utopia GmbH* wordt dat:

Uw gezicht schemert nog door mijn bloes
De letters van Uw naam lopen van mijn kin af
Van mijn vingertoppen, van mijn lies

In beide teksten wordt gerefereerd aan een katholiek beeld: de lijkwade of het Veronicadoek met de afdruk van het gezicht van Jezus Christus. In *Intra-Muros* ligt het accent echter veel sterker op het homo-erotische beeld van de verwonde

² De tekst werd in feite niet opgevoerd, maar enkel aan de toeschouwer meegegeven in een begeleidend tekstboekje.

Jezus Christus, die in deze context verbonden kan worden met de stervende figuur van Pasolini. In *Intra-Muros* zingen de zangers van BL!NDMAN madrigalen die het lichaam afgaan van de mond, via de navel naar de aars, het geslacht en de geheime wonde. In *Utopia GmbH* vormt het slotgedicht 'Encore' een pleidooi tegen een eenduidige lezing, tegen de constructie van utopieën.

Uiteraard gaat het in dit geval om twee theaterteksten die kort na elkaar zijn opgevoerd en dus naar alle waarschijnlijkheid in dezelfde periode tot stand zijn gekomen. In die zin getuigen de overeenkomsten tussen de teksten niet noodzakelijk van een weloverwogen oeuvrestrategie. Er zijn echter tal van voorbeelden van tekstrecyclage in het werk van Verhelst waar soms erg veel tijd tussen de verschillende teksten ligt. Het al eerder geciteerde gedicht 'Ik-vertering' uit de catalogus van De Cordier, bijvoorbeeld, citeert in een voetnoot een gedicht uit *De boom N*, dat in 1993, dus tien jaar eerder, verscheen. De roman *Zwerm* (2005) recupereert het personage Angel uit de gelijknamige dichtbundel uit 1990, maar transformeert haar tot man en verdubbelt die man tot de identieke tweeling Angel en Abel. Daarnaast herneemt de roman het centrale beeld van een lawine uit *Verhemelte*, als een omkering van de westerse drang tot zingeving. In *Verhemelte* klinkt het:

Ik trok mij op mijn berg terug,
neuriënd, zinaaaaay, zinaaaaay, zinaaaaay, ik wil leegte zijn,
zinaaaaay, zinaaaaay en God leek te ontstaan
in de vlokkige gedaante van een lawine. Zinaaaaay
schonk ik luidkeels aan de wereld
en de wereld begon te schuiven
onder me vandaan.
(Verhelst, 1996b, p. 25)

Dit verband tussen zingeving en de Bijbelse berg Sinaï wordt verder uitgewerkt in *Zwerm*. Daar vormen de ondergrondse gangen van het Sinaï Mountain Medical Centre de macabere setting voor het uitvoeren van experimenten om een nieuwe moleculaire computer te ontwikkelen die menselijke dragers kan transformeren. Het gebouw, dat symbool staat voor controle en regel- en zingeving, gaat niet toevallig al bij de aanvang van de roman tegen de vlakte.

Ook *Alaska* (2003) herneemt expliciet tekstfragmenten en beelden uit *Verhemelte*. De taallawine uit *Verhemelte*, die volgens Verhelsts poëtische schema in 'Etgroen' zijn dichterlijk oeuvre wou doen imploderen, krijgt hier de vorm van een 'sneeuwstorm' die de belofte van een nieuw Alaska, een lege, 'eindeloos uitdijende vlakte' inhoudt (Verhelst, 2003a, p. 47-49). De tekening

van morsetekens in de vorm van een vrouwenlichaam op de uitvouwbare cover van *Alaska* lijkt dan weer een antwoord te bieden op het in *De kleurenvanger* (1996) uitgesproken verlangen om ooit woorden te schrijven die ‘de perfecte vorm [aannemen] van een meisjeslichaam’ (Verhelst, 1996a, p. 41). Een ander beeld dat Verhelst letterlijk herneemt uit dezelfde passage, is dat van de inktvis. In *De kleurenvanger* ontdekt een jongen ‘Het Woord’ via een boek over het werk van de schilder Francis Bacon. Nadat hij het boek bladzijde per bladzijde heeft opgegeten, spuwt hij, ‘wit als inktvisvlees’, inkt uit die woorden vormen die op hun beurt weer beelden vormen enzovoort (Verhelst, 1996a, p. 40). In *Alaska* wordt in het gedicht ‘het wonder van de hand / de mond / de wonde’ als voetnoot toegevoegd bij het beeld van een ‘lederen roos’ die ‘ontkiemt in de keel’: ‘de keer op keer zichzelf uitknijpende inktvis’ (Verhelst, 2003a, p. 96). Dit beeld wordt ook hernomen in een gedicht uit de reeks ‘CHAMBRES D’AMIS (Chemical Brothers)’, waarin de keel van een man die ‘*Het woord*’ heeft ingeslikt wordt gemasseerd totdat ‘die woorden / Je letterlijk de keel uitkwamen en je bleek als een inktvis met die woorden in je handen / Naar die handen zat te kijken.’ (Verhelst, 2003a, p. 78-80) Het openingsgedicht uit *Alaska* vormt bovendien een citaat van een subverhaal uit de roman *Memoires van een luipaard* (2001), waarmee *Alaska* een tweeluik vormt. Een centraal beeld in dit gedicht is dat van een gekreukt wit laken (of blad papier) dat telkens opnieuw gladgestreken wordt:

laat het nooit voorbij gaan nooit meer en: dit is nooit gebeurd
waarom zou het zoals altijd duwt een hand het papier in een prop
en ontvouwt het weer rimpelig als een laken
een hand die het gladstrijkt en het opnieuw in een prop duwt
alleen maar om de onmogelijkheid te voelen het ooit nog glad te strijken
(Verhelst, 2003a, p. 11)

Net zoals beeld en nabeeld, herinnering en verlangen voortdurend in een dialectische relatie staan tot elkaar, zo vormen ook de verschillende teksten van Verhelst echo’s van elkaar.

3. TOT SLOT: TEKSTRECYCLAGE ALS INTERTEKSTUELE OEUVERSTRATEGIE

Deze opsomming van tekstreprisen in het werk van Verhelst is absoluut niet exhaustief. Bepaalde vormen van tekstrecyclage werden niet besproken. Denk bijvoorbeeld aan de biblioefie uitgave *Salome* (1993), een fotoroman

die Verhelst maakte met Patrick de Spiegelaere en waarin stukken tekst uit de roman *Vloeibaar harnas* (1993) vermengd worden met fotomateriaal (Verhelst & De Spiegelaere, 1993). Hier verschuift de tekst dus van een literaire naar een meer beeldende context. Die verschuiving uit zich in de wijze waarop de roman verdicht wordt tot meer geconcentreerde en beeldende tekstflarden. Verder onderzoek zou wellicht toelaten om nog andere varianten van tekststrijping te onderscheiden.

Uit de besproken voorbeelden blijkt alvast dat Verhelst verschillende vormen van tekstrecyclage, zowel van eigen als van ander tekstmateriaal, combineert. In 'OBSTAT' herneemt de schrijver een gedicht uit een catalogus over het werk van Thierry de Cordier, maar ook een gedicht uit *De boom N* en in dezelfde reeks eveneens een fragment uit de performance *Philoctetes*. Ook de herneming van een (gewijzigd) fragment uit *DWB* in *Memoires van een lui-paard* zou je als een gecombineerde vorm van tekstrecyclage kunnen beschouwen: van een literair tijdschrift naar een romanpublicatie, maar tegelijk ook van een beeldende (Lili Dujourie) naar een literaire context.

Het bekijken van deze verschillende vormen van tekstrecyclage laat toe om een eerste hypothese te formuleren met betrekking tot de doelen van die recyclage. Ten eerste wordt tekstrecyclage ingezet om afstand te nemen van de oorspronkelijke context waarin de tekst verscheen, en meer specifiek van de beeldende brontekst waarop de tekst alludeert. Door meerdere referenties te combineren of de tekst te integreren in een groter geheel, wordt de relatie tot die beeldende brontekst bovendien meer gediversifieerd of dynamischer. Tot slot wordt tekstrecyclage gebruikt om de grens tussen verschillende teksten maar ook tussen tekstgenres te overschrijden. Verhelst combineert fragmenten uit theaterteksten, romans en dichtbundels tot nieuwe teksten, waardoor het onderscheid tussen die drie categorieën vervaagt. Bovendien wordt ook de chronologie van de teksten geproblematiseerd, doordat beelden net zo goed vooruit- als terugwijzen naar andere tekstfragmenten. De lezer wordt aangespoord om terug te spoelen, vooruit te spoelen, andere teksten of tekstsoorten van Verhelst bij de hand te nemen en zich in te schakelen in een intertekstuele oeuvrestrategie.

Literatuurlijst

- Devriendt, R. & Verhelst, P. (2006). *Passion & Crime*. Gouda: MuseumgoudA.
- Gorus, K. (2009). 'Het laken wordt een muur van klei en as: Tekst en intertekst in *Obsidiaan* van Peter Verhelst.' *Spiegel der Letteren*, 2: 151-71.

- Tricot, X., Debaere, B. & Dewulf, B.** (2002). *Thierry de Cordier: De wijnjaren: 1982-2002*. Gent: Ludion.
- Van Eygen, H.** (1986). *De Nieuwe Tachtigers (ik ben gevangen in de korst van ellende): 25 jonge Vlaamse dichters een bloemlezing door Hubert Van Eygen*. Lier: Clumzy.
- Van Hulle, J.** (1987). 'Peter Verhelst en de elegantie van het zwart.' *Poëziekrant*, 11/6: 14-5.
- Vanden Abeele, M. & Verhelst, P.** (2006). *Toren*. Mechelen: CC Mechelen.
- Verhelst, P.** (1987). *Obsidiaan*. Antwerpen: Manteau.
- Verhelst, P.** (1993). *Vloeibaar harnas*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1994). *De boom N*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1996a). *De kleurenvanger*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (1996b). *Verhemelte*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2001). *Memoires van een luipaard*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2003a). *Alaska*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2003b). *Philoctetes: Fortify my arms*. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2005). *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P.** (2007a). *Utopia GmbH*. Gent: NTGent. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2007b). *Intra-Muros: Questo fiore è la mia rivoluzione*. Antwerpen: Muziektheater Transparant. (niet uitgegeven)
- Verhelst, P.** (2008). *Nieuwe sterrenbeelden*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. & De Spiegelaere, P.** (1993). *Salome: Fotoroman*. Amsterdam: Prometheus.
- Verhelst, P. & Djourie, L.** (2000). 'Caresse, Pandora, La passion du noir, Places devoted to the night, herinnering aan een ontmoeting.' *DWB*, 145/3: 335-346.

Franjes en flarden. Hugo Claus' reprise van *Genesis* (1969) in *Heer Everzwijn* (1970) en verzamelbundels

Linde De Potter, Universiteit Gent

Samenvatting

Hugo Claus is een notoir herschrijver van teksten van andere auteurs. Dat hij ook zijn eigen gedichten, zoals *De Oostakkerse gedichten* (1955) en *Relikwie* (1967), meerdere keren recycleerde is minder bekend, en bijgevolg nauwelijks bestudeerd. Niettemin kan variantenonderzoek van dergelijke *remakes* de interpretatie ervan verhelderen en poëtische strategieën reveleren; het kan ook interessante inzichten opleveren omtrent het functioneren van recyclageprocedures in Claus' schriftuur. In deze bijdrage zal ik het hebben over de reprise van de *Genesis*-gedichten (1969) als de cyclus 'Zijn nota's bij Genesis 1,1' in de bundel *Heer Everzwijn* (1970) en in latere verzamelbundels. De gedichten begeleidden oorspronkelijk drieëndertig tekeningen van de Vlaamse schilder Roger Raveel. Door de reprise in *Heer Everzwijn* verschuift de betekenis van de *Genesis*-gedichten van artistiek-poëticaal naar algemeen-existentieel en verandert het perspectief (van de kunstenaar naar de tragische mens). Daarnaast wordt de discrepantie tussen het verlangen naar een natuurlijke taal en de conventies en retoriek van poëzie steeds duidelijker zichtbaar in de verschillende hernemingen.

Abstract

The Flemish poet Hugo Claus is not only a notorious rewriter of other authors' work, he also recycled a great deal of his own poetry, eg. *De Oostakkerse gedichten* (1955) and *Relikwie* (1967). However, until today the phenomenon has rarely been studied. Research based on literary variants could nevertheless shed light on this kind of works and reveal poetical strategies; furthermore, it could gain interesting insights concerning the functioning of recycling procedures in Claus' writing. This contribution wants to discuss the reprise of the *Genesis*-poems (1969) into the section 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' in *Heer Everzwijn* (1970) and in later anthologies. These poems were originally written alongside 33 drawings of the Flemish artist Roger Raveel. Because of the poems' new context, the meaning of the poems shifts from artistic-poetical to generally existential. Related to this

Correspondentie

Linde De Potter,
Universiteit Gent,
Vakgroep
Letterkunde,
Blandijnberg 2,
9000 Gent

Email

linde.depotter@
ugent.be

shift is the change of perspective: from the artist to the tragic human being. Finally, the discrepancy between the desire for a natural language and the conventions and rhetoric of poetry becomes more obvious in the later rewritings.

1. INLEIDING

In ‘Envoi’ dicht Hugo Claus over zijn verzen: ‘Nog twaalf regels lang op dit blad / hou ik ze de hand boven het hoofd / en dan krijgen zij een schop in hun gat’ (Claus, 1994, p. 1109). Maar geeft de dichter Claus zijn gedichten ook echt uit handen eens ze zijn gepubliceerd? Een eerste lezing van de verschillende poëzie-uitgaven doet het tegendeel vermoeden. De casus *Genesis* is in dit opzicht bijzonder intrigerend. Een nauwkeuriger onderzoek van de *reprise* – een herneming van gedichten in al dan niet gewijzigde vorm – van Claus’ *Genesis*-gedichten (1969) werpt namelijk een verrassend licht op de manier waarop Claus zijn gedichten bleef bewerken na de publicatie. De dichter plaatste gedichten in een andere tekstuele constellatie en veranderde daarom zowel titels, versregels als strofen en liet zelfs bepaalde gedichten weg. De oorspronkelijke teksten werden immers als de afdeling ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ opgenomen in de bundel *Heer Everzwijn* (1970) en in latere verzamelbundels. Een selectie verscheen ook in *Mijn honderd gedichten* (1986). Het is natuurlijk maar de vraag of zulke acties ook repercussies hebben voor de betekenis van de teksten. Beïnvloeden reprises de interpretatie van de originele tekst? Met andere woorden: zorgt de herneming van teksten in een nieuwe samenhang voor significante betekenisverschuivingen? En zo ja: welke? Wat zeggen dergelijke aanpassingen over de bundelpoëtica?

Ik begin met een kleine historiek van de ontstaansgeschiedenis van *Genesis* en *Heer Everzwijn*. Daarna ga ik dieper in op de nieuwe tekstuele context waarin de gedichten uit *Genesis* terecht komen en wat de gevolgen daarvan zijn. Twee belangrijke veranderingen worden zichtbaar: de gedichten worden als een afdeling opgenomen in een nieuwe bundel (wat interactie veroorzaakt met de andere cycli) én de wisselwerking tussen beeld en tekst verdwijnt. Dan volgt de analyse van de herneming van de *Genesis*-gedichten in *Heer Everzwijn* en later verzamelwerk. Op basis van tekstvergelijking en variantenonderzoek wil ik zo nieuwe interpretatieve horizonten verkennen. Concreet zal ik de gepubliceerde varianten van de *Genesis*-gedichten naast elkaar leggen en de significante verschillen onder de loep nemen. Aan de hand daarvan zal

ik nieuwe betekenismogelijkheden en lectuurvoorstellen presenteren en de poëtische visie zoals die uit de bundels blijkt verhelderen.

2. VAN *GENESIS* NAAR *HEER EVERZWIJN*: EEN KLEINE HISTORIEK

De bundel *Heer Everzwijn* verscheen in november 1970 en bestaat uit twee afdelingen: 'De ziekte van Van der Goes' en 'Heer Everzwijn'. De tweede afdeling begint met de lange gedichten 'Jan III', 'Tot zijn vrouw', 'Tot zijn klerk' en 'De dood van zijn voorvader', waarna de subafdelingen 'Zijn gebeden', 'Zijn relikwie' en tot slot 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' volgen. De laatste twee cycli van de bundel, respectievelijk 'Zijn relikwie' en 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"', herinneren de Claus-lezer, door de titelovereenkomst, aan de bundels *Relikwie* (gedichten bij tekeningen van Paul Joostens, 1967) en *Genesis* (poëzie bij tekeningen van Roger Raveel, 1969).

Voor het project *Genesis* maakte de Vlaamse schilder Roger Raveel tussen 1966 en 1968 drieëndertig tekeningen rond het thema 'Genesis', en hij vroeg Hugo Claus er gedichten bij te schrijven. Zo ontstond een uniek kunstwerk, waarvan in 1969 in de vorm van een album in steendruk een beperkte oplage van tachtig + vijftien exemplaren werd verspreid. Pas in 1990 verscheen onder de titel *Genesis 1966-1968* een editie van de oorspronkelijke litho's en teksten. Een tweede, ongewijzigde druk verscheen in 1996.

Via de publicatie van *Heer Everzwijn* in 1970 werden de *Genesis*-gedichten voor het eerst aan een breed publiek gepresenteerd. Wellicht speelden promotioneel-strategische beweegredenen hierbij een belangrijke rol. Aangezien de gedichten enkel een heel select publiek hadden bereikt, kon Claus ze zonder problemen als quasi-nieuw presenteren aan zijn lezerspubliek. Hij wijzigde de teksten aanzienlijk en uiteindelijk bleven slechts negenentwintig gedichten bewaard. In mei 1972 volgde een tweede, ongewijzigde druk van de bundel. Daarna werd *Heer Everzwijn* meerdere keren opgenomen in verzamelbundels.¹ Een eerste, vrij getrouwe herneming kwam er in *Gedichten 1969-1978* (1979). Daarna werden enkele gedichten uit de bundel samengebracht in de zelfbloemlezing² *Mijn honderd gedichten* uit 1986. Tot slot werd de bundel

¹ Met de term 'verzamelbundel' doel ik op een bundel waarin voorheen afzonderlijk gepubliceerde dichtbundels onder hun eigen titel in al dan niet gewijzigde vorm zijn verzameld.

² De term 'zelfbloemlezing' begrijp ik hier letterlijk als een door de auteur samengestelde bloemlezing van losse gedichten waarbij de oorspronkelijke bundelsamenhang achterwege is gelaten.

opgenomen in *Gedichten 1948-1993* (1994), waarbij enkele teksten zijn weggelaten. Deze constellatie werd integraal overgenomen in de laatste bij leven verschenen verzameluitgave van Claus' poëzie, namelijk *Gedichten 1948-2004* (volume 1).

3. DE NOTA'S VAN HEER EVERZWIJN

Aan de bundeling van gedichten gaat vaak heel wat compositiewerk vooraf. Ad Zuiderent stelt terecht dat wanneer gedichten in een andere tekstuele samenhang worden gepresenteerd, dat vaak ingrijpende gevolgen voor hun betekenis heeft. Gedichten ondergaan bij herneming niet zelden een verrijkende metamorfose, een soort 'tweede gisting' die de 'smaak' als het ware 'intensifieert' (Zuiderent 2001, p. 11). Dat is zeker ook het geval voor de reprise van de *Genesis*-gedichten als de afdeling 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"':

De nieuwe titel van de cyclus is exemplarisch voor de manier waarop een bundeling betekenis aanwas of -verandering kan creëren. In *Genesis* (1969) ligt de nadruk op de intertekst van het scheppingsverhaal en op het creatieve maken als daad van de schepper-kunstenaar. Een centrale rol is weggelegd voor de wisselwerking tussen het tekstuele en het visuele: woord en beeld zijn namelijk sturend voor elkaars interpretatie en creëren betekenis door hun samenspel. In *Heer Everzwijn* zijn de tekeningen verdwenen, waardoor de *Genesis*-gedichten in een heel andere tekstuele constellatie functioneren. Merkwaardig genoeg laat Claus elke verwijzing naar de originele context van de gedichten (het project *Genesis* i.s.m. Raveel) weg. Dat gegeven verplicht de auteur tot een doordachte gedichtenkeuze. Zo wordt gedicht '29' (over een laken of vierkant) weggelaten, omdat het beeld noodzakelijk is voor de tekstinterpretatie. Het motto bij *Genesis* uit de *Dictionnaire des arts divinatoires* over een godsoordeel valt eveneens weg en daardoor ook gedicht '31', dat verwijst naar dat citaat. Tot slot verdwijnt ook gedicht '25', volgens Freddy de Vree (1996) omdat het te sterk verwijst naar het door Dante geïnstalleerde christelijke beeld van hemel en hel en minder naar de kosmische visie op de schepping die in de andere gedichten primeert. Daarnaast vindt Claus het blijkbaar nodig om hier en daar de lezing van een gedicht te sturen door een titel tussen haakjes toe te voegen. Het is opvallend dat hij in dergelijke gevallen een element uit de bijbehorende tekening van Raveel tot titel verheft, om zo als het ware een tekstueel alternatief te bieden voor het

visuele: ‘8 (een kalkoen)’, ‘9 (een duif)’, ‘22 (bij een kubus)’, ‘26 (aan zee)’, ‘29 (Hij)’.

De enige directe verwijzing naar de oorspronkelijke gedichten uit 1969 is de afdelingstitel ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1, 1”’. Dat het niet om een letterlijke herneming gaat, valt af te leiden uit twee elementen: enerzijds wordt specifiek verwezen naar Gen. 1, eerste vers, anderzijds wordt ‘zijn nota’s’ toegevoegd. De ‘zijn’ kan geïnterpreteerd worden als een verwijzing naar Heer Everzwijn (de Brabantse hertog Jan III (1300-1355)), de rode draad in de bundel. De gedichten worden zodoende de hoogstpersoonlijke bedenkingen van Heer Everzwijn bij het scheppingsverhaal. Deze nieuwe samenhang zorgt ervoor dat de teksten, anders dan in de eerste uitgave, een uitgesproken existentiële lading krijgen. De lezer ziet de wereld vanuit het perspectief van de kleine, nederige mens. Jan III is immers, zo vertelt het openingsgedicht van de cyclus ‘Heer Everzwijn’, geen majestueuze heerser maar een antiheld: ‘Een lied tegen Jan III – het offerdier – / blind tussen zijn vijanden’ (Claus, 1970, p. 17). Het gedicht is geen lofzang – het is daarentegen een lied *tegen* Jan, die geslachtofferd moet worden: ‘Hij es nu vonden die l’t gelden zal’ (Claus, 1970, 18).³ Heer Everzwijn representeert de (ver)blinde mens die, zo dicht Claus, een tragisch en gesplitst wezen is: ‘zo scheurt de band tussen ik en mij’ (*ibidem*, p. 51). De lacaniaanse breuk in de psyche (de mens als subject en object in taal), maar ook de scheiding tussen lichaam en geest, wordt vertaald, zo zal verder blijken, in de breuk tussen lichamelijke en rationele taal.

Daarnaast is de verschuiving van ‘Genesis’ naar ‘Genesis 1, 1’ opmerkelijk. De lyrische persona lijkt zich niet zozeer te concentreren op het volledige scheppingsverhaal, maar slechts op het eerste vers uit Genesis: ‘In den beginne schiep God de hemel en de aarde’. In *Genesis 1966-1968* parafraseert Claus deze tekst in het eenregelige eerste gedicht: ‘In den beginne was het woord’. In Claus’ universum is het woord de basis van alle leven: de performatieve kracht van taal schept de wereld. Logischerwijs vervolgt het lyrische ik dan in het tweede gedicht: “En het woord heeft onder ons gewoond”. In *Heer Everzwijn* wordt het eenregelige gedicht omgevormd tot een vraag en samengevoegd met het tweede gedicht, dat nu als openingsgedicht van de afdeling gepresenteerd wordt (Claus, 1970, 45): ‘In den beginne? En heeft het woord onder ons gewoond?’ In dit openingsvers weerklinkt de wanhoop van

³ Martien J.G. de Jong (2006, p. 57-58) bespreekt de discrepantie tussen de rol die Heer Everzwijn in de intertekst van Boendale krijgt aangemeten en die bij Claus: de heldhaftige, trotse hertog wordt een zielig offerdier.

de bange, kleine mens (het slachtoffer Heer Everzwijn) die contrasteert met de zelfverzekerde vaststelling in de oorspronkelijke verzen en de christelijke scheppingsmythe. De Jong (2006, p. 66) beweert dat Claus ‘niet [schrijft] over een geboorte of begin, maar over een nederlaag en een einde’. Dat is hier echter niet het geval. De nederlaag is inderdaad van bij aanvang aanwezig, maar leidt niet tot een einde, wel tot een herinterpretatie van de glorieuze scheppingsmythe als de *struggle for life*: een leven met de constante twijfel en de *condition humaine*.

In Claus’ bloemlezing *Mijn honderd gedichten* (1986) zijn veel teksten van *Heer Everzwijn* opgenomen. Enkele teksten uit ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ zijn hier samengebracht onder de titel ‘Genesis’. De hoofdafdeling ‘Heer Everzwijn’ uit de bundel van 1970 ontbreekt dus, evenals het bezittelijk voornaamwoord dat naar die noemer verwijst. In deze constellatie kunnen de gedichten dus onmogelijk de nota’s van Jan III zijn. Het is ook opvallend dat Claus de ‘Genesis’-gedichten scheidt van de gebloemleesde gedichten uit de afdeling ‘De ziekte van Van der Goes’ en de onderafdeling ‘Zijn relikwie’ (waar het bezittelijk voornaamwoord vreemd genoeg wel bewaard blijft, ondanks de afwezigheid van de afdeling ‘Heer Everzwijn’). Door de ‘autonome’ plaatsing van de losse gedichten (weg van het perspectief van de kunstenaar of de concrete antiheld) lijken de gedichten meer algemeen-menselijk maar ook ironischer en afstandelijker.

4. ZOALS DICHTERS DOEN

Claus’ verhouding tot zijn gepubliceerd werk is vaak nogal dubbelzinnig. Zo stelt hij in een interview met Hugo Camps in 1978:

Enmaal dat het resultaat er is ben ik al veel minder geïnteresseerd. [...] Er zijn vrienden die bij elke herdruk zinnen gaan herschrijven en verbeteren. Dat is een beetje een eeuwigheidssyndroom. Dat kan ik niet. Ik wend me af van een boek zodra het verschenen is, want dan heb ik weer wat anders te doen. (Jacobs e.a., 2004, p. 12)

Deze bewering is op zijn minst gezegd opmerkelijk. De herdrukken van romans bevatten vaker dan je zou verwachten correcties, wijzigingen en aanvullingen, maar vooral in de poëzie zijn herzieningen eerder de regel dan de uitzondering (Jacobs e.a., 2004, p. 13). In 1980 klinkt Claus hieromtrent volledig anders: ‘De meeste gedichten die ik gepubliceerd heb, zijn die gouden regel indachtig van Van Ostaijen, dat een gedicht een jaar kelder moet hebben

[...] Gedichten leiden voor mij een soort eigen leven, en na twee of drie jaar acht ik het noodzakelijk om er iets aan te veranderen' (De Jong, 2006, p. 56). Die visie komt overeen met wat Claus schrijft in de verantwoording van *Gedichten 1948-1993*: 'Daarin heb ik hier en daar, zoals dichters doen, gedichten toegevoegd, geschrapt, herschikt of herschreven' (Claus, 1994, p. 1111). Een dergelijke vorm van *autorewriting*⁴ veronderstelt dat Claus zijn eigen werk wel degelijk nauwkeurig herlezen heeft. De ondubbelzinnige tekstuele transformatie van de *Genesis*-gedichten door de reprise in 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' is daar een mooie illustratie van.

De beweging van *Genesis* (1969) over *Heer Everzwijn* (1970) naar de verzamelbundels en de zelfbloemlezing is er een van versobering en vervaging. Claus laat gedichten weg en verkort andere, waardoor ze vaak abstracter worden. Een voorbeeld hiervan is '10' in *Genesis*, waarbij een duif staat afgebeeld. De laatste twee strofen luiden als volgt:

Hoor hoe hij koert, wreder dan de wouw, en bronstiger,
en je hoort de wilde ringduif in de keel van je vrouw.

Monogaam?

Zijn argeloos geweld werd herleid tot een embleem van plicht,
zijn huiselijke drift tot een systeem voor bezit.

(Claus, 1996)

In *Heer Everzwijn* is de tekening verdwenen en helpt de titel op weg: '9 (een duif)'. De laatste strofe wordt anders gestructureerd, waardoor de inhoud vertaald wordt in de tekstvorm. De oorspronkelijke drift van de doorlopende verzen wordt herleid tot een duidelijker, strakker systeem met regelafbreking (de drieregelige strofe krijgt vijf regels):

Monogaam?

Zijn argeloos geweld werd herleid
tot een embleem van plicht,

zijn huiselijke drift

tot een systeem voor bezit.

(Claus, 1970, p. 53)

De voorlaatste strofe wordt in *Gedichten 1948-1993* ingekort: 'Hoor hoe hij koert, wreder dan de wouw en bronstiger' (Claus, 1994, p. 466). Op die

⁴ D.i. het herschrijven (*remake*) van het eigen werk, in dit geval door het te transponeren naar een andere context.

manier verdwijnt de directe verwijzing naar en de dialectiek van de man-vrouwrelatie. De focus wordt zo volledig op de man gelegd, die bronstig en wild is, zich zonder meer seksueel wil voortplanten. In de oorspronkelijke verzen klinkt namelijk de ‘ring’-duif in de keel van de vrouw – de geringde duif (cf. de witte huwelijksduiven) die gebonden is aan slechts één partner en een moreel embleem is voor trouw en huiselijkheid. Dat vers fungeerde als verklaring voor de volgende strofe waarin het burgerlijke monogame huwelijk en de echtgenote die de beteugeling van de drift en het temmen van het seksuele beest symboliseren. De variant van 1994 maakt die visie minder expliciet. Hier zijn het vooral de maatschappelijke structuren die de dierlijke drift van de mens aan banden leggen.

Het beeld van het getemde dier komt meermaals terug, bijvoorbeeld in gedicht ‘33’. Daarbij hoort een tekening van de rug en het achterhoofd van een man die klaar is om te schrijven of te tekenen op een leeg wit blad. Vanaf 1970 vervangt de titel ‘29 (Hij)’ de tekening. Dat wordt als het ware al aangegeven in de openingsstrofe. De initiële drieregelige structuur ‘Hij is geen verhaal. / Franjes en flarden ondersteunen elkaar en maken misbaar / en nu staat hij daar’ (Claus, 1969) wordt:

Hij is geen verhaal.
Franjes en flarden ondersteunden elkaar
en maakten misbaar
en nu staat hij daar.
(Claus, 1970, 73)

De franjes en flarden die het gefragmenteerde ik vormen – het ik dat ‘alleen verstaanbaar / [is] in fragmenten’ (Claus, 1970, p. 23) – worden in de versie van 1970 niet alleen ‘tastbaar’ door het enjambement maar worden eveneens geëchood in het middenstuk, dat helemaal anders gestructureerd wordt. In *Genesis 1966-1968* is ‘Genetisch ingeschreven: gemeenschap & geschiedenis / Zijn genesis: een genezing van het beest’ (Claus, 1996) een duidelijk aparte inspringende strofe. In de latere versies is de tekst veel weerbarstiger door de inspringende stukken (tekstflarden), die als tussengedachten de *drive* van de hoofdzin doorbreken en inhoudelijk meer gewicht krijgen. Deze asymmetrische vormgeving legt de nadruk op de kernwoorden ‘genetisch’, ‘genesis’ en ‘genezing’:

en nu staat hij daar.

(Genetisch ingeschreven: gemeenschap
& geschiedenis)

en nu staat hij daar
(Zijn genesis: een genezing van het beest)
(Claus, 1970, p. 73)

De genesis van de ‘hij’, van de mens (hier wordt ‘genesis’ dus begrepen als het evolutionaire parcours van mensaap tot mens), is een genezing van de oerdrift, van het beestachtige in de mens (cf. de metafoor van het Beest voor de duivel). De mens wordt beteugeld en beteugelt zichzelf en zijn passies omdat de wetten van geschiedenis en maatschappij (de zogenaamde *nurture*) als het ware genetisch (*nature*) zijn ingeschreven. En dat is natuurlijk een *contradictio in terminis* waarin de mens verstrikt zit: hij heeft de sociologische restricties genaturaliseerd en geïnterioriseerd, en weet niet langer dat ze in feite niet ‘eigen’ zijn aan het ik. De woorden ‘genesis’ en ‘genezing’ veroorzaken bijgevolg een ironisch woordspel. Het ik wordt ingeschreven in iets, dwingt zichzelf onbewust in een ongewenst patroon, misschien zelfs een ongewenste identiteit, wat uiteindelijk een heel dubieuze ‘genezing’ is.

De overgang van een kunstenaarsperspectief naar een algemeen-menselijke visie blijkt ook uit de laatste strofe:

En nu staat hij daar
tegenover het onklare van een droom die waar is
en dwingt zijn bijzonder genot
in een beweging *in het wit*
in een gegrom tegen de dood
naar een bekende grootheid.
(Claus, 1969, *mijn cursivering*)

wordt in 1970:

tegenover het onklare van een droom
die waar is –
hij dwingt zijn bijzonder genot
in een beweging
van gegrom tegen de dood
naar een bekende grootheid.
(Claus, 1970, p. 73)

Het gedachtestreepje last een belangrijke pauze in de strofe in, waardoor het subject, de ‘hij’, nog eens extra in de verf wordt gezet. Daarnaast wordt ‘in het wit’ weggelaten, wat voor de hand ligt, aangezien de context van de tekening – het witte blad papier – ontbreekt. Zo verschuift de betekenis van

het concrete naar het abstracte: de beweging tegen de dood is niet langer noodzakelijk die van de schrijver of schilder (de creatieve schepping). De 'hij' is vanaf nu de universele mens. Het antwoord op de gevraagde 'daad' voor de dood uit de eerste nota ('Welke daad wordt gedaan / voor wij de grond ondergaan / onder het verwoorde slik?') hoeft dus niet langer een artistiek-creatieve schepping te zijn, waardoor de interpretatie universeler wordt. In plaats van een louter poëtische interpretatie van de gedichten speelt nu veel meer de existentiële dimensie. Hier is de verlangde daad veeleer de seksuele – de schepping van een nakomeling als de overwinning van het leven op de dood – als een soort menselijke kopie van de schepping door God. In dat opzicht is de titel tussen haakjes interessant: '(Hij)' wordt met hoofdletter geschreven, wat bij geen enkele andere titel van de afdeling het geval is. Het menselijke en het goddelijke vloeien aan het einde van de gedichtenreeks over de schepping dus in elkaar over, waarbij de goddelijke almacht over leven en dood verdwijnt. Elke schepping van de mens is immers een moeilijk 'grommen' tegen de dood.

De nadruk op het algemeen-menselijke (dood, creativiteit en geschiedenis) neemt echter niet weg dat poëtische stellingnamen (en een talig bewustzijn) sterk in de gedichten aanwezig blijven. In de *Genesis*-gedichten, maar ook in de rest van de cyclus 'Heer Everzwijn', blijkt het verlangen van het lyrisch subject naar een woordloze, onconventionele, spontane en lichamelijke taal om zich uit te drukken en vorm te geven aan zijn scheppingsdrang. Dat verlangen is echter gedoemd om te mislukken, wat het subject ook beseft. Communicatie zonder woorden lukt niet, want het zijn net de woorden die tot creatie leiden (het woord geeft naamloze, ongedifferentieerde concepten in het brein vorm): 'Verbluft herkennen wij de daad: / de echo van de zon: het woord / dat de dingen dekt, het bekende verwekt' (Claus, 1970, p. 46). Deze daad ligt niet-temin, zo vertelt het eerste gedicht al, aan de basis van de onderdrukking van het levende, het erotisch-lichamelijke: 'Wie vond dat woord? Hoe kwam het ons bewonen? / Het verdrong / de geuren in het schaamhaar van de aarde' (Claus, 1970, p. 45). De spanning tussen *nature* (het onbevengene) en *nurture* (cultuur en constructie) wordt met andere woorden weerspiegeld door de dichotomie van lichaam/intuïtie/gevoel en geest/intellect/ratio.

Deze discrepantie tussen de lichamelijke taal die beoogd wordt en de conventionele taal die in de poëzie gebruikt wordt, wordt steeds meer zichtbaar in de latere varianten van de *Genesis*-gedichten. Zo opent het gedicht 'Tot zijn klerk' in *Heer Everzwijn* met de volgende verzen: 'Naargelang het schrift / zich schift in kennis en begeerte / in *certum* en *verum*' (Claus, 1970,

p. 22). Taal is als medium lichamenlijk (immanent(e) 'waar(heid)', dat wat de wetenschap te boven gaat) maar ook intellectueel ('zeker'), want retorisch en door conventies bepaald: 'Zo content in conventie / rent je retoriek de rede tegemoet' (*ibidem*, p. 22). Ondanks de afkeer van de conventionele taal kan het subject ook hier niet ontsnappen aan het woord: 'Zo dat je maar weet: woorden zijn meer dan je deel, / eerder geweten dan wetenschap / en zij vertakken van *zeker* naar *waar*' (*ibidem*, p. 25). De klerk (schrijver) kan niet buiten de taal, die zowel zijn lichaam als zijn geest bepaalt. Hij moet immers communiceren: zijn woord moet zowel lichamenlijk aanspreken als intellectueel kennis overdragen.

Een goed voorbeeld van deze groeiende spanning is *Genesis* '18', waarin de naakte mens zichzelf de maat der dingen vindt: 'Met moeite wakker vindt de naakte primaat zichzelf de maat der dingen. / In de wanorde van de seizoenen heeft hij een vierkant geplant'. Het gedicht eindigt met de verzen 'en staart dan verzadigd naar de vlek die hij in de klei heeft geplet, / naar het spoor van zijn pest en zijn droom' (Claus, 1969). Vooral die laatste twee verzen zijn intrigerend. In latere versies is de frasering duidelijk strakker en minder prozaïsch en de retoriek van latere tekstvarianten benadrukt de discrepantie tussen natuur en cultuur, lichamenlijke en conventionele taal nog meer. De oorspronkelijke tekst wordt in *Heer Everzwijn* vervangen door 'En staart verzadigd naar de vlek / die hij in de klei heeft geplet, / het spoor van zijn dromen en zijn pest' (Claus, 1970, p. 61). De verdeling in drie verzen en de omkering van 'dro(o)m(en)' en 'pest' maakt dat er nieuwe klankovereenkomsten ontstaan (vlek – geplet – pest): de klank (de vette 'e') ondersteunt de walging die spreekt uit de eerder pejoratieve woordkeuze. De ironie wil hier dat de naakte primaat (een nederig beeld voor de mens) zichzelf de maat vindt, terwijl zijn verzen eigenlijk de maat van de retoriek volgen.

Eenzelfde mechanisme vinden we terug in '8' ('7' in *Heer Everzwijn*): daarin blijkt de metronoom (de maat, de rede, de constructie) het idioom (het natuurlijke woord) te doden. De versie van 1970 ironiseert die laatste vaststelling, door in twee verzen cultuur en natuur effectief te scheiden en juist op retoriek en maat in te zetten: 'Hoe eenvoudig: de metronoom doodt het idioom' (Claus, 1969) wordt 'Hoe eenvoudig: de metronoom / doodt het idioom' (Claus, 1970, p. 51). Dat is een interessante variant: je krijgt conventioneel rijm (a-a) in plaats van binnenrijm en door de rijmwoorden onder elkaar te plaatsen wordt de monotonie van de metronoom verbeeld (elk vers een slag). Zo wordt de inhoud iconisch onderstreept. Taal is dus een intellectueel spel waarin met

conventies wordt gespeeld. Tegelijkertijd resulteert dat spel in de discrepantie tussen de vorm en de globale betekenis van het gedicht. De conventie zou het idioom doden, maar het tegenovergestelde vindt plaats: de verzen worden immers esthetisch sterker door het spel met woord en klank, en dus retorisch overtuigender voor de lezer.

Tot slot valt ook in de varianten van *Genesis* '19' op dat de kloof tussen de poëtische visie en de dichtpraktijk steeds groter wordt in latere versies. De variant in *Heer Everzwijn* ('18') wijkt opnieuw af van de oorspronkelijke en het is weer de gewijzigde frasering die het eerst opvalt. De tweede strofe

Toen zijn darmen dansten
hield een man stil bij de weergalm in zijn strottenhoofd
en gaf klank aan zijn koorts
en zocht in de hoorbare rede naar een constructie voor roede en schede.
(Claus, 1969)

wordt in tweeën gesplitst, waardoor nu ook formeel de lichamelijke (het erotische, het 'beest'), onbepaalde klank ('weergalm') gescheiden wordt van de conventionele taal, de constructie (talige constructie van naamwoorden voor de geslachtsdaad):

Toen zijn darmen dansten
hield een man stil bij de weergalm in zijn strottehoofd
en gaf klank aan zijn koorts
en zocht in zijn hoorbare rede
naar een constructie voor roede en schede.
(Claus, 1970, p. 62)

Het lichaam wordt beschreven, ingeschreven in een maatschappelijk geconditioneerde taal en daardoor in een artificiële constructie gedwongen. Het subject wordt verplicht de sensitieve ervaring (vlinders in de buik, erotische koorts) om te zetten in communicatieve en 'logische' taal. Zo wordt het ongedifferentieerde signaal (de kreet) bepaald. Het subject kan niet ontsnappen aan die conventionele taal, kan zich zelfs niet verzetten. De variant van 1994 is ingekort: 'Een man hield stil bij de weergalm in zijn strottenhoofd / en gaf klank aan zijn koorts' (Claus, 1994, p. 474). Het vers van de dansende darmen (een beeld voor vlinders, verliefdheid) valt weg, wat er opnieuw op wijst dat de tekst een meer contemplatief karakter krijgt. Nu moet je als lezer uit de roede en de schede opmaken dat de koorts van de man verliefdheid en geslachtsdrift is, die hij onder woorden moet brengen, wil hij zijn verlangen bevredigen.

5. EEN BEETJE EEN EEUWIGHEIDSSYNDROOM

Wat het lyrische ik in ‘Envoi’ ook mag beweren, Hugo Claus stuurt zijn gedichten niet zomaar ‘met een schop in hun gat’ de laan uit. De *speler* blijft spelen, vernieuwen, veranderen. Het door hem nochtans zo verfoeide ‘eeuwigheidssyndroom’ is Claus dus toch niet helemaal vreemd. Ook de herneming van gedichten in de vele verzamelbundels wijst daarop. De dichter schrapt, voegt franjes en flarden toe en maakt op die manier nieuwe interpretaties van bestaand werk mogelijk. Variantenonderzoek omtrent recyclage in zijn poëtisch oeuvre zou dan ook zonder twijfel interessante inzichten omtrent Claus’ werkwijze en de tekstgeschiedenis van zijn gedichten kunnen opleveren. Zo zie ik vergelijkbare hernemingsmechanismen aan het werk in de verschillende uitgaven van de *Nota’s voor de tentoonstelling ‘Dagboekbladen’*, later ‘Dagboekbladen’ (in *De Gids, Van horen zeggen en Gedichten 1948-1994*) en de *Nota’s voor een Oostakkerse Cantate – de latere Oostakkerse gedichten* (1955).

De reprise van de bibliofiel uitgegeven reeks *Genesis* als de subafdeling ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ in de bundel *Heer Everzwijn* genereert een heel andere lectuur. Claus plaatst de gedichten in een andere context, die hun betekenis ingrijpend beïnvloedt. Als teksten bij de tekeningen van Raveel kunnen de *Genesis*-gedichten vooral artistiek-poëticaal worden gelezen. In latere versies krijgt hun betekenis een meer algemeen-existentiele dimensie: het geheel wordt hermetischer, meer ambigu. De tekeningen verdwijnen en de teksten worden algemener, minder concreet toegespitst op één situatie dan in *Genesis*, waarin de schepping van en door de kunstenaar centraal stond. Ook het perspectief verandert: in plaats van de blik van de kunstenaar (de schepper) te volgen, kijkt de lezer nu door de ogen van ‘Heer Everzwijn’, het offerdier, een tragische mens-onder-de-mensen. Hij is een gesplitst wezen, in wie lichaam en intellect wedijveren. Daarvan is zijn taligheid de oorzaak, want ondanks zijn verlangen naar een natuurlijke taal, zijn zijn woorden poëzie geworden en dus gekunsteld. Het is dan ook saillant dat in latere versies van *Genesis* de discrepantie tussen dat verlangen steeds meer botst met de praktijk van het schrijven, waarin conventie en retoriek duidelijker op het voorplan treden. Zoals steeds is een gebrek aan eenduidigheid Claus’ devies: de taal is een tegenvorm (het hermetisme bemoeilijkt de betekenisoverdracht), maar tegelijk ook conventie (de sterk gestructureerde verzen ondersteunen de logica). De rebellie van het subject botst keer op keer met het dwingende keurslijf van de heersende normen en gedragscodes, maar ook met de beperkingen van het ik.

Literatuurlijst

- Claus, H.** (1970). *Heer Everzwijn*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1979). *Gedichten 1966-1978*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1986). *Mijn honderd gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1994). *Gedichten 1948-1993*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (2004). *Gedichten 1948-2004*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H. & Raveel, R.** (1996). *Genesis 1966-1968*. Brugge: Groeningemuseum (z.p.).
- De Jong, M.J.G.** (2006). *Tussen Everzwijn en Fidel Castro. Het Ik en Nu van Hugo Claus*. Soesterberg: Aspekt.
- De Vree, F.** (1996). 'Inleiding tot *Genesis 1966-1968*.' In Claus, H. & Raveel, R., *Genesis 1966-1968*. Brugge: Groeningemuseum (z.p.).
- Jacobs, K. e.a.** (red.) (2004). *Hugo Claus – Voor twaalf lezers en een snurkende recensent. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk: Elmar B.V.
- Zuiderent, A.** (2001). 'De tweede gisting van poëzie. Ter inleiding.' In Zuiderent, A. & van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbun-*
dels. Amsterdam: Amsterdam University Press.

‘Ik heb een punt willen zetten.’

De componeerpoëtica van Paul Snoek

Compositieprincipes voor ‘zelfbloemlezingen’

Yves T’Sjoen, Universiteit Gent

Samenvatting

In de jaren zestig publiceerde Paul Snoek twee verzamelbundels. *Renaissance* (1963) biedt een chronologisch geordende keuze uit alle afzonderlijk verschenen dichtbundels van het debuut *Archipel* (1954) tot *Nostradamus* (1963). Voor *Gedichten 1954-1968* (1969) heeft de dichter een nieuw principe gehanteerd: aan de hand van thematische clusters zijn gedichten uit hun oorspronkelijk reeks- en bundelverband gelicht en in een nieuwe constellatie gepresenteerd. Snoek heeft zelf beweerd dat daardoor een nieuw dichtwerk is ontstaan. Aan de hand van een drukvergelijkend onderzoek en enkele expliciete uitspraken van Snoek worden de *reshuffling*-principes in Snoeks ‘zelfbloemlezingen’ geanalyseerd. In het onderzoek naar compositietechnieken, die ten grondslag liggen aan de verzamelingen, wordt ook *Ik rook een vredespijp* (1957) betrokken. Voor de zelfrepresentatie in het fonds van de Nederlandse uitgeverij Stols, de uitgeverij van de Vijftigers, heeft Snoek een strenge keuze gemaakt uit de drie dichtbundels die daaraan voorafgingen. Door gedichten voorop te plaatsen (‘Georgië’) of te schrappen (‘Aardrijkskunde’) heeft de auteur een poëticaal statement gemaakt. In de bijdrage worden drie structuurprincipes onderscheiden en in een poëticaal en institutionele context geplaatst.

Abstract

In the sixties Paul Snoek published two volumes of collected poetry. *Renaissance* (1963) presents a chronologically arranged selection of Snoek’s poems from his debut *Archipel* (1954) to *Nostradamus* (1963). For the composition of *Gedichten 1954-1968* (1969) Snoek used another principle: poems are presented in thematic clusters. This means that the original composition is no longer discernible in the new constellation of poetry. According to Snoek the result of this reshuffling of poems is a new book of poetry. On the basis of a comparative study of different editions and by means of explicit poetic statements by the writer I will present an analysis of the so-called ‘self-anthologies’. In this study of the compositional techniques that

Correspondentie

Yves T’Sjoen,
Universiteit Gent,
Vakgroep
Letterkunde,
Afdeling
Nederlands,
Blandijnberg 2,
9000 Gent
Email
yves.tsjoen@
ugent.be

underlie both collections of poems, I also deal with *Ik rook een vredespijp* (1957). For this early volume of poetry, published by the Dutch publishing house Stols, which is known for the books of the revolutionary Dutch poets in the fifties, Snoek made a rigorous selection from the three books of poetry which preceded this publication. By giving poems another place in the composition ('Georgië') or by deleting a series of poems ('Aardrijkskunde') the author has made a poetical statement. In this paper three structural principles will be considered in a poetic and institutional context.

1. TER INLEIDING: SNOEKS 'ZELFBLOEMLEZINGEN' *RENAISSANCE EN GEDICHTEN 1954-1968*

In het begin en aan het eind van de jaren zestig heeft Paul Snoek twee 'zelfbloemlezingen' samengesteld. Ad Zuiderent definieert de term 'zelfbloemlezing' als 'een keuze en een ordening waarvoor de dichter zelf verantwoordelijk kan worden gehouden' (Zuiderent, 2001, p. 274). In deze begripsomschrijving van 'zelfbloemlezing', of ook 'auteursbloemlezing', wordt de rol van de *auteur* als controlerende en selecterende instantie, en dus de auteursintentionele handeling bij de totstandkoming, centraal gesteld. Daarnaast kan uiteraard ook op de *tekstuele context* (paratekstualiteit en intertekstualiteit) worden gefocust, of vanuit pragmatisch oogpunt op de rol van de *lezer*. Het fenomeen van de 'zelfbloemlezing', in de breedste betekenis ter aanduiding van een reprise van teksten in een scheppend oeuvre, verdient precisering en afhankelijk van de gebruikte recyclageprocedures (en remakeprocedures) een accurate terminologie. Zo spreekt Kim Gorus met betrekking tot de reprises en adaptaties van teksten uit tentoonstellingscatalogi in het oeuvre van Peter Verhelst over 'auto-intertekstualiteit'. Dit begrip is mijns inziens niet van toepassing op de technieken die Snoek toepaste. Naast 'zelfbloemlezing' kunnen 'verzamelbundels' worden genoemd. Beide types kunnen worden beschouwd als subcategorieën van wat algemeen een verzameling wordt genoemd. In mijn opvatting zijn 'verzamelbundels' vooral die uitgaven waarin alle gedichten, zonder het gebruik van inperkende selectiecriteria, zijn samengebracht.¹

¹ Een eerste gedachtewisseling over het terminologische kluwen had plaats ter gelegenheid van de studienamiddag 'Remakes/Reprises. Recyclages van gedichten(reeksen) in de moderne Nederlandstalige poëzie' (Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 29 maart 2012). De titel van het referaat van Kim Gorus is 'Rewind, random, play: Tekstrecyclage als oeuvrestrategie in het werk van Peter Verhelst', ook in dit nummer van *V&M* (2013/1) opgenomen.

Snoeks vroegste ‘zelfbloemlezing’ *Renaissance* (1963) omvat een beperkte selectie uit het vroege dichtwerk – van *Archipel* (1954) tot *De heilige gedichten* (1959) – en, op zes gedichten na, de bundels *Hercules* (1960) en *Richelieu* (1961). De titel van deze auteursbloemlezing refereert aan de afdeling ‘Renaissance’ in *Hercules*. Van *Renaissance* zijn in mei en december 1963 twee (identieke) drukken verschenen. Voor de structuur volgde Snoek de publicatiegeschiedenis van de afzonderlijke dichtbundels. De tweede druk van *Renaissance* is uitgegeven in de periode waarin *Nostradamus* (1963), het afsluitende deel van het magnum opus met *Hercules* en *Richelieu*, is gepubliceerd.

In 1967 heeft Snoek *Zwarte muze* – ‘als het ware mijn staalboek [...] mijn testament’ (Leus, 1983, p. 169-170) – in het licht gegeven. Enkele maanden later, in de loop van 1968, verscheen een tweede druk als *De zwarte muze*. Snoeks tweede ‘zelfbloemlezing’, *Gedichten 1954-1968* (1969), bevat een nieuwe en nog beperktere selectie uit Snoeks vroege poëzie en een ruime keuze uit beide bundels (*Nostradamus* en *De zwarte muze*) die de dichter sinds *Renaissance* heeft samengesteld. Drie jaar later, in 1972, is een vermeerderde herdruk onder de titel *Gedichten 1954-1970* uitgegeven in het fonds van Manteau.

Het is al eerder opgemerkt door Anne Marie Musschoot (1981) en Herwig Leus (1991) dat Snoek voor de tweede anthologiebundel een ander ordeningsprincipe hanteerde dan voor *Renaissance*. De teksten in *Gedichten 1954-1968* zijn volgens een thematisch structuurprincipe gebundeld, zodat de ontwikkeling van Snoeks dichterschap niet langer vanuit een diachroon perspectief zichtbaar wordt. Naar Snoeks eigen zeggen primeren ‘de thematische samenhang’ en ‘de aanwezigheid van enkele motieven’ in diens poëzie. Musschoot heeft de thematische bloemlezing ‘revelerend’ genoemd ‘voor de eigen aard van Snoeks dichterschap’, hoewel ‘de gedichten ook binnen de afzonderlijke bundels telkens een plaats hebben gekregen in een bewust aangebracht cyclisch verband’ (Musschoot, 1981, p. 3). Paul Snoek heeft in een zelflegitimerende verantwoording van de anthologische bundel gewezen op de ‘thematische eenheid’ en de poging ‘inhoud of literair genre bijeen te brengen’. De opzet van het gewijzigde selectiebeleid, ten opzichte van de ‘bibliografisch’ geordende bundel *Renaissance*, lichtte hij als volgt toe: ‘Dat daarbij de chronologische orde van publikatie der diverse dichtbundels verloren ging, wordt ruimschoots goedgeemaakt door de nieuwe leesbaarheid van de gedichten in een ander (en m.i. beter) verband’ (Snoek, 1969, p. 184).

Wiel Kusters, die een opstel wijdde aan de alfabetische orderingsprocedés in de dichtbundels van Pierre Kemp, stelde het volgende: ‘Alfabetische, en dus formele, dwingende, niet-willekeurige ordening van gedichten suggereert dat de bundel de eenheid kent van het complete’ (Kusters, 2001, p. 185). Vanuit dit opzicht is ook de thematische clustering van gedichten een interessante casus omdat die een nieuwe eenheid pretendeert.

Het door Snoek zelf geconstrueerde ‘verband’ is in hetzelfde nawoord omschreven als een ontwikkeling waarvan kiemen (‘vroegere verworvenheden of onvrijwillig oude verbeeldingsvoorraden’ (Snoek, 1969, p. 184)), traceerbaar zijn in verschillende bundeluitgaven. Op later werk wordt geanticipeerd en die sporen (van thematische continuïteit) wilde hij laten zien in een gewijzigde compositie van het verzameld dichtwerk. Daarvoor beroept Snoek zich op een notie van coherentie. Hij formuleert dit als volgt: ‘Tijdens het selekteren van de in dit boek bijeengebrachte gedichten viel het mij op dat in elke van mijn vroeger verschenen dichtbundels steeds meerdere gedichten een volgende dichtbundel hebben aangekondigd en dat tezelfdertijd een aantal gedichten aan vroeger gepubliceerd werk herinnerden.’

In deze bijdrage wordt ingezet op een overzicht van de compositieprocedés die Snoek aanwendde voor de samenstelling van diens verzamelbundels. De wijzigingen in de samenstelling van de gedichten, in vergelijking met de afzonderlijke dichtbundels, zal ik aanwenden om een aanzet te formuleren voor een interpretatieve studie. Deze bijdrage heeft niet primordiaal een hermeneutische doelstelling maar wil vooral compositieschema’s in kaart brengen en al dan niet een verschuiving in de (compositie)poëtische opvattingen van Snoek laten zien. Het interpretatieve onderzoek kan met dit inventariserend bibliografisch opstel een aanvang nemen. Tot op heden zijn Snoeks compositietechnieken onder de aandacht gebracht maar nog niet in detail bestudeerd. Dat fundamentele onderzoek dient te worden ondernomen vooraleer de data (met name de tekstuele en compositorische varianten) verder kunnen worden geïnterpreteerd. Dit artikel wil deze lacune wegwerken en een basis leveren voor nieuwe interpretaties.

2. COMPOSITIETECHNIEKEN

In dit artikel wil ik niet alleen aandacht besteden aan beide vermelde ‘zelfbloemlezingen’ van Snoek die volgens uiteenlopende selectieprincipes zijn

samengesteld.² Naast *Renaissance* en *Gedichten 1954-1968 / Gedichten 1954-1970* zijn in het verzameld poëtisch oeuvre nog bundels aanwijsbaar die aan de door Zuiderent ontworpen categorisering van de ‘zelfbloemlezing’ voldoen.

In een eerste fase van Snoeks dichterschap, in de Snoekstudie gesitueerd tussen het debuut *Archipel* (1954) en ‘de overgangsbundel’ *De heilige gedichten* (1959) (Musschoot, 1981, p. 4), is ook *Ik rook een vredespijp* (1957) een verzameling die aan de definitie van ‘zelfbloemlezing’ beantwoordt. Later werk, zoals de in eigen beheer uitgegeven verzamelreeks *Gedichten voor Maria Magdalena* (1971), en de bibliothele uitgaven *Ik heb vannacht de liefde uitgevonden* (1973) en *De zangen van Lesbos* (1981) respectievelijk *Welkom in mijn onderwereld* (1978) en de postume bundel *Schildersverdriet* (1982), biedt voor het onderzoek naar de componeerpoëtica inzicht in de uiteenlopende verzamelstrategieën die Paul Snoek in de loop van zijn dichterschap hanteerde.

Op basis van drukvergelijkend onderzoek kunnen mijns inziens alvast drie selectieprincipes worden onderscheiden:

1. de herordening van reeksen, afdelingen en bundels zodat een nieuw gecomponeerd geheel ontstaat (gedeeltelijk in *Ik rook een vredespijp*);
2. de selectie uit en een chronologische ordening van eerder gebundeld dichtwerk (in *Renaissance*);
3. De thematische herordening van eerder gebundeld dichtwerk (in *Gedichten 1954-1968/Gedichten 1954-1970*).

In mijn verkennende beschouwing wil ik aandacht besteden aan de meest opmerkelijke compositiestrategieën in de drukgeschiedenis van Snoeks poëzie (met name principes 1 en 3). Aan de compositiegeschiedenis van in het bijzonder *Ik rook een vredespijp* én *Gedichten 1954-1969* zal ik enkele bespiegelingen wijden. De biografisch-anekdotische, poëtische en thematische implicaties van deze strategieën, die tot een herordening van het poëziemateriaal hebben geleid, kunnen in een vervolgonderzoek aan bod komen. Ik belicht twee procedés die het gevolg zijn van de herstructurering van dichtmateriaal.

² Aan de compositietechniek die ten grondslag ligt aan *Nostradamus* heb ik vanuit tekstgenetisch perspectief aandacht besteed (T’Sjoen, 2004).

3. PROMINENTIE EN REDUCTIE: DE DRUKGESCHIEDENIS VAN ‘GEORGIË’ EN ‘AARDRIJKSKUNDE’

Voor *Ik rook een vredespijp* (1957), bestaande uit vijf afdelingen, selecteerde Snoek 21 gedichten uit de eerste drie dichtbundels *Archipel* (1954), *Noodbrug* (1955) en *Aardrijkskunde* (1956) en hij voegde 32 ongepubliceerde gedichten toe. Uit de kort tevoren verschenen vierdelige reeks *Tussen vel en vlees* (1956) is geen gedicht gekozen. Met deze vroegste ‘zelfbloemlezing’, uitgegeven door Stols in Den Haag (uitgever van de Nederlandse Vijftigers), werkte Snoek doelbewust en strategisch aan een zelfrepresentatie in Nederland. Dit gegeven mag op het belang van *Ik rook een vredespijp* in Snoeks prille dichterschap wijzen.

Welke wijzigingen heeft de auteur in de oorspronkelijke bundelcomposities aangebracht? Ik meen dat hier sprake is van het eerste principe (de herordening van reeksen, afdelingen en bundels zodat een nieuw gecomponeerd geheel ontstaat), aangevuld met gedichten die Snoek speciaal voor *Ik rook een vredespijp* heeft geschreven.

Enkele bibliografische gegevens kunnen het geval nader toelichten. De slot-cyclus ‘Georgië’ in *Noodbrug*, vier genummerde en titelloze gedichten die in het jaar van de bundelpublicatie zijn opgenomen in Walravens’ experimentele poëziebloemlezing *Waar is de eerste morgen?* (1955), is de openingsafdeling van *Ik rook een vredespijp*. De negentien gedichten van *Aardrijkskunde*, alle voorgepubliceerd in *Gard Sivik* 1(4), zijn gereduceerd tot 17 gedichten. De bundeltitel, *Aardrijkskunde. Antropografische suite voor naïeve meisjes*, wordt als afdelingstitel in *Ik rook een vredespijp* gebruikt. Opmerkelijk is de vaststelling dat in de geleidelijke constructie van Snoeks poëtische zelfbeeld de gedichten van *Aardrijkskunde* zijn losgelaten. In *Ik rook een vredespijp* ondergaat de reeks ‘Aardrijkskunde’ een emendatie van twee gedichten (‘Aardrijkskunde 15’ en ‘Aardrijkskunde 16’); in *Renaissance* zijn nog maar vier gedichten van ‘Aardrijkskunde’ geconserveerd (met name nummers 3, 4, 6 en 14 in de oorspronkelijke bundel). In *Gedichten 1954-1969* heeft Snoek weliswaar 26 gedichten (van de in totaal 53 gedichten) uit de verzameling *Ik rook een vredespijp* behouden – in *Renaissance* zijn dat er overigens maar 10 –, opvallend is dat geen enkel gedicht uit *Aardrijkskunde* de thematische bloemlezing heeft gehaald. De bundel met de in *Gard Sivik* voorgepubliceerde gedichten is geleidelijk verdwenen uit het beeld dat Snoek in de loop van de jaren vijftig en zestig van het eigen dichtwerk heeft willen construeren.

4. THEMATISCHE ORKESTRATIE IN *GEDICHTEN 1954-1968* / *GEDICHTEN 1954-1970*

Dit brengt me bij een andere compositiemethode die Snoek aanwendde (strategie 3). De thematisch en poëticaal meest revelerende *reshuffling*-techniek kunnen we aantreffen in *Gedichten 1954-1968*. De thematisch geclusterde entiteiten die Snoek eind jaren zestig voor ogen stonden en die hij voor het leespubliek wilde etaleren, zijn samengesteld uit gedichten die eerst zijn gebundeld in *Archipel*, *Noodbrug*, *Ik rook een vredespijp* – van *Aardrijkskunde* en *Tussen vel en vlees* is in de bibliografie geen sprake meer – alsook *Hercules*, *Richelieu*, *Nostradamus* en *De zwarte muze* (1968). De verzameling is nog aangevuld met de verspreid gepubliceerde gedichten ‘Een schone zomer’ en ‘Een goed najaar’ (beide gepubliceerd in *DWB*, 113 (1968): 9), de reeks ‘Woord voor woord’ (*NVT*, 21 (1968): 10) en het ongepubliceerde ‘Pumpnickel’. De herdruk *Gedichten 1954-1970* is aangevuld met drie ‘Gedichten voor Maria Magdalena’ (de eerste drie zijn gepubliceerd in *Richelieu*, de volgende drie in *Zwarte muze/De zwarte muze*), de reeks ‘Dualis’ (uit *Noodbrug*) en als openingsgedicht van de verzameling het in het experimentele periodiek *taptoe* gepubliceerde ‘Aftelrijmpje’ (1954). Zes jaar na *Renaissance* heeft Snoek een volkomen nieuwe keuze uit zijn vroege poëzie gemaakt: gedichten die aanvankelijk voor de eerste ‘zelfbloemlezing’ zijn weggelaten, worden in de nieuwe ‘zelfbloemlezing’ wel opgenomen en krijgen vooral een nieuwe semantische omgeving. Sommige in *Renaissance* verzamelde gedichten ondergingen met het oog op *Gedichten 1954-1968* ook nog een (minimale) tekstwijziging.³

Revelerend voor Snoeks compositiemethodiek, zoals de dichter zijn werk na de publicatie van *Zwarte muze* heeft gepresenteerd, is het drukvergelijkend onderzoek. Een bronnenstudie naar de thematisch geordende verzameling van vroeger gebundeld, verspreid uitgegeven en ongepubliceerd werk (*Gedichten 1954-1968* / *Gedichten 1954-1970*), levert de volgende bibliometrische resultaten op:

1. ‘Ik rook een vredespijp’, de openingsafdeling die geen selectie presenteert uit de gelijknamige bundel, bestaat uit 26 gedichten: ‘Een schone zomer’ (*DWB*, 1968) en ‘Pumpnickel’ (ongepubliceerd), 4 (*Archipel*), 8 (*Noodbrug*), 8 (*Ik rook een vredespijp*), 3 (*De heilige gedichten*), 1 (*Hercules*)

³ Voor een overzicht van alle tekstvarianten verwijs ik naar de teksteditie van Snoeks poëzie die Christophe van der Vorst en ik hebben samengesteld (Snoek 2006: 763-808).

2. 'De heilige gedichten' biedt al evenmin een selectie uit de gelijknamige bundel: 6 (*Ik rook een vredespijp*), 20 (*De heilige gedichten*), 1 (*Hercules*), 1 (*De zwarte muze*)
3. 'De veredeling van het woord' is ontleend aan de tweede afdelingstitel in *Nostradamus* en bevat 13 gedichten uit de volgende bundels: 5 (*Nostradamus*), 8 (*De zwarte muze*)
4. 'Renaissance' refereert aan de tweede afdelingstitel in *Hercules* en bevat: 1 (*De heilige gedichten*), 17 (*Hercules*) en 6 gedichten (*Richelieu*)
5. 'Nostradamus': 8 (*Richelieu*) en 16 (*Nostradamus*)
6. 'Nachtschade', refererend aan de vierde afdeling in *Nostradamus*, presenteert gedichten uit: 1 (*Ik rook een vredespijp*), 4 (*Hercules*), 3 (*Richelieu*), 7 (*Nostradamus*), 1 (*De zwarte muze*)
7. 'Een goed najaar': 1 (*De heilige gedichten*), 8 (*De zwarte muze*), 'Een goed najaar' (*DWB*, 1968)
8. 'Gedichten voor Maria Magdalena': 3 (*Richelieu*), 3 (*De zwarte muze*)
9. 'Woord voor woord' (*NVT*, 1968)

Herkomst van gebundelde gedichten in *G54-68* (162 gedichten):

Archipel (40): 4

Noodbrug (40): 8

Ik rook een vredespijp (53): 15 [niet in *Archipel* en *Noodbrug*]

De heilige gedichten (48): 25

Hercules (25): 23

Richelieu (25): 20

Nostradamus (33): 28

De zwarte muze (21): 21

Overige ('Een schone zomer', 'Pumpnickel', 'Een goed najaar', 'Woord voor woord' (5)): 8

5. INTERPRETATIES VAN SNOEKS COMPOSITIEPOËTICA

Op basis van dit drukvergelijkend bibliografische overzicht zijn enkele conclusies te formuleren. Het magnum opus dat Snoek medio jaren zestig voor ogen stond – een bundeling van *Hercules*, *Richelieu* en *Nostradamus* aangevuld met de programmatische tekst ‘De waarheid van de dichter’ (*DWB*, 1962; gebundeld in de afdeling ‘Letterkundig aanhangsel’ van *Kwaak- en kruipdieren*, 1972) – is in *Gedichten 1954-1968* maar gedeeltelijk gerealiseerd (Leus, 1983, p. 169). Musschoot sprak over de drie bundels als een ‘hoogtepunt van expansieve creativiteit’ en beklemtoonde in haar beschouwing het thematisch verband tussen de drie dichtbundels (Musschoot, 1981, p. 6). Leus heeft het metapoëtische opstel ‘De waarheid van de dichter’ getypeerd als Snoeks ‘exegese [...] van de hermetische bundels *Richelieu* en *Nostradamus*’ (Leus, 1996, p. 36).

Niet onbelangrijk voor een goed begrip is de biografische periode waarin de ‘zelfbloemlezing’ tot stand is gekomen. In de tweede helft van de jaren zestig – de genese van de bundel wordt gesitueerd tussen 1963 en 1967 – is *Zwarte muze/De zwarte muze* geconcipieerd als een ‘belijdenis van de fundamentele eenzaamheid’. Verder is opgemerkt dat de bundel de ‘hechte structurering van de voorafgegangene trilogie’ ontbeert (Musschoot, 1982, p. 6, vgl. T’Sjoen, 2009, p. 6). Dit zijn de jaren toen Snoek de lier definitief aan de wilgen wou hangen en uitsluitend nog proza zou schrijven (*Kwaak- en kruipdieren*, de vermeerdeerde druk van *Reptielen en amfibieën* (1957), en de verhalenbundel *Bultaco 250 cc*) en met schilderkunst bezig was. De dichter Snoek wilde voor zichzelf een balans maken, naar eigen zeggen een eindpunt markeren, tabula rasa maken. De Belgische staatsprijs voor *De zwarte muze* in 1968 kon hem niet op andere gedachten brengen. Het poëtisch werk stond in de periode dat *Gedichten 1954-1968* is samengesteld ‘on hold’. De volgende afzonderlijke bundel, *Gedichten. Gedokumenteerde aktualiteitspoëzie en/of alternatieve grieselgedichten* (1971), openbaarde een gewijzigde literaire persoonlijkheid en kan worden gelezen als Snoeks afrekening met klassieke poëzieconventies en de vroegere poëzieproductie. Markant is dat de dichter in *Gedichten 1954-1970* geen (voorgepubliceerde) ‘gedichten’ heeft opgenomen. Daarover meldt hij in een nawoord: ‘Deze [gedichten] zullen met eventueel later te verschijnen bundels [...] het voorwerp uitmaken van een nog samen te stellen tweede verzamelbundel’ (Snoek, 1972, p. 197). Voor de auteur ligt een duidelijke cesuur tussen de poëzie in de periode 1954-1968 en wat later komt.

Snoek timmerde in de voor hem deprimerende periode aan het eind van de jaren zestig aan een bewust poëtisch zelfbeeld, een poëtische markering in het dichterschap. Hoewel hij later in een interview heeft verkondigd dat hij met *De zwarte muze* ‘op het eind van [zijn] latijn’ was (Roggeman, 1979, p. 18). Snoek sprak over ‘mijn testament, de laatste vijffrankstukken, kruimels, briefjes’ (Leus, 1983, p. 190). Desondanks is het toch wel opmerkelijk dat hij voor *Gedichten 1954-1968*, die meteen daarop volgde, zo genereus heeft geput uit de bundel waarover hij, en later ook critici als Leus, zo geringschattend spraken (Leus, 1991, p. 43-44). Hij heeft alle gedichten van *De zwarte muze* een plaats gegeven in de verzameling en verspreidde de teksten over vijf verschillende afdelingen. Geen andere bundel is zo rijk vertegenwoordigd in Snoeks ‘zelfbloemlezing’.

Hoewel Snoek zelf *Richelieu* en *Nostradamus* bestempelde als zijn ‘beste bundels’ (Leus, 1983, p. 187), heeft hij voor de literaire ‘exposure’ toch ook ruiterlijk geselecteerd uit het vroege werk, voornamelijk uit *Ik rook een vredespijp* en *De heilige gedichten*. De geringschatting die we in gesprekken met Snoek kunnen lezen, blijkt alvast niet uit de particuliere selectie waarmee hij in 1969 respectievelijk in 1972 naar voren trad en – tijdelijk – aan de gemeente zijn lyrisch testament afleverde.

Een tweede conclusie wil ik ophangen aan een casus: de cyclus ‘Mannen’ die voor het eerst is gebundeld in *De heilige gedichten* (1959), na voorpublicaties in *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (1958) en *De Gids* (1958). Over deze afdeling van drie gedichten (aanvankelijk in de compositie ‘Tabula rosa’, ‘Tabula rasa’, ‘Rosa rasa’) merkte Musschoot op dat ze ‘de voorbode van nieuw werk’ is (Musschoot, 1981, p. 5) en aldus een scharnierfunctie in het oeuvre van Snoek vervult. Snoek zelf heeft in een gesprek met Herwig Leus (1971) beweerd dat deze cyclus de volgende bundel *Hercules* aankondigde. Over *Hercules*, *Richelieu* en *Nostradamus* sprak hij overigens in termen van ‘gestructureerde eenheden’ (Leus, 1983, p. 169) en de herneming of verdere uitwerking van de thema’s in de laatste gedichten van een vorige bundel in de volgende (Leus, 1971). Dat procedé van de aankondiging van nieuwe poëzie in vroeger werk geldt ook voor de reeks ‘Mannen’. Het perspectief is gericht op ‘een wijdere wereld’ (Snoek, 2006, p. 218), die in *Hercules* aan bod komt. De twijfel wordt ingeruild voor ‘een geëxalteerd en profetisch dichterschap’, zelfs van ‘zelfbevestiging en zelfvergoddelijking’, met ‘inzicht in de wetten van de kosmos’ (Musschoot, 1983, p. 5). In *Gedichten 1954-1968* is het afsluitende gedicht van de cyclus ‘Mannen’, ‘Rosa rasa’, in de afdeling ‘De heilige gedichten’ van de bloemlezing voorop geplaatst, ‘Tabula rosa’ is door Snoek ondergebracht

in de afdeling 'Renaissance' en 'Tabula rasa', aanvankelijk het tweede gedicht in 'Mannen', werd tot slot opgenomen in de cyclus 'Een goed najaar'. Door het loskoppelen van het cyclisch verband⁴ en bijgevolg het loslaten van het thematische stramien verdwijnt ook de (literatuurhistorisch relevante) scharnier tussen vroeg experimenteel en profetisch-extatisch werk. De gedichten krijgen in de 'zelfbloemlezing' een gewijzigde semantische context toegedicht waardoor ze ook anders gaan functioneren met andere betekenissen worden geladen.

De thematische herordening in *Gedichten 1954-1968* is naar Snoeks eigen zeggen gebeurd op grond van 'thematische eenheid, inhoud of literair genre'. De verbittering en het pessimisme op professioneel vlak die hem tijdens de bundelgenese parten speelden (Leus, 1991, p. 43), hebben zondermeer de thematische herordening en de keuze van de gedichten mee bepaald. Ik citeer Snoek in het nawoord:

Deze verzamelbundel vangt aan met het gedicht *Een schone Zomer* dat ik in de winter van 1967-68 schreef. Het houdt geen raadsel in. Integendeel, het twijfelt aan een gelukkige toekomst. Ik hoop dat deze gedichten uw toekomst gelukkiger mogen maken dan ik ze in de laatste cyclus *Woord voor Woord* (1968) voorzie. In geen geval voorspellen zij voor ondergetekende een poëtisch- vruchtbare periode in de nabije toekomst; wel bevestigen zij de stilte, waar ik het zoveel over heb gehad, met een produktief zwijgen. In elk geval misstaan ze niet als sluitstuk. Als krans. (Snoek, 1969, p. 185-186)

De demontage van 'Mannen' en het in een nieuw compositorisch verband plaatsen van de gedichten die aanvankelijk als een hechte entiteit in *De heilige gedichten* zijn gepresenteerd, mag exemplarisch heten voor de zich wijzigende levensfilosofische en poëtische visie die ten grondslag ligt aan de bloemlezing.

Tot slot, bij wijze van derde concluderende opmerking, kunnen we overwegend thematische ordeningsprincipes aan het werk zien in *Gedichten 1954-1968*. Herwig Leus heeft de symbolentaal van Snoek in *Hercules*, *Richelieu* en *Nostradamus* vanuit oedipaal perspectief geanalyseerd. De bundel *Hercules* is gebouwd op 'twee oersymbolen': de zon en de zee (Leus, 1991, p. 32). De zon is positief én negatief geconnoteerd en zou refereren aan 'de rede [...],

⁴ Voor een verschuiving in de compositie van de drie gedichten die in *De heilige gedichten* deel uitmaken van de cyclus 'Mannen' verwijs ik naar een bijlage bij dit artikel.

de menselijke orde' en 'de vaderfiguur' (Depeuter, 1990, p. 155, 158; vgl. 141). De zee wordt door Leus geassocieerd met de moederfiguur, vruchtbaarheid en creativiteit. Het 'altijd allesbegrijpende water' ('Een zwemmer is een ruiter', Snoek, 1969, p. 97), in een psychoanalytisch referentiekader op te vatten als 'het prenatale verblijf van het kind in de baarmoeder', is de ruimte waarin het subject een 'oceanische ervaring' beleeft (Leus, 1991, p. 32). In de zee wordt het ik herboren en beleeft er zijn 'renaissance'. Ofschoon 'heidens en losbandig [...] zwemmen' het ultieme streven is van Snoeks persona (Leus, 1991, p. 32), is de persona Hercules veroordeeld tot de sterfelijkheid. De extatische toestand is momentaan en steeds weer gapen de afgrond en de leegte. De volgende bundel, *Richelieu*, is gecomponeerd naar analogie met het Hooglied maar dan in een desacraliserende heidense versie. In 'vervoerende liefdesgedichten [wordt] de lof [gezongen van] het 'goddelijk', heidens lichaam van zijn geliefde' (Leus, 1991, p. 34). De versmelting met de vrouw is onmogelijk, zodat het ik tot het besef komt dat eenzaamheid zijn onvermijdelijke lotsbestemming is. Het levensdoel van het ik is, volgens Leus, 'de waarheid [die] een sterke seksueel-erotische connotatie' heeft (Leus, 1991, p. 35). Vanuit Freudiaans perspectief heeft Leus de bundel 'een metafoor van het vrouwelijke geslachtsorgaan' genoemd waarin bovendien tal van androgyne elementen opduiken ('mannelijke symbolen in een vrouwelijke context') (Leus, 1991, p. 35). *Nostradamus*, ten slotte, is 'het hermetische en heidense poëtische credo van Paul Snoek' (Leus, 1991, p. 39). Indien de alchemie 'een organische, panseksuele en heidense religieuze opvatting over het leven' is, dan heeft Snoek 'die opvatting op een cryptische en esoterische wijze [verwoord]' (Leus, 1991, p. 39). De eenzaamheid van het ik is door een vereenzelviging met de 'Christus van de leeuwen' ('Christus de leeuw', Snoek, 1969, p. 123) verdwenen. De 'god-mens [...] [verenigt] alle tegenstellingen in zich' (1991, p. 41-40). Frans Depeuter onderscheidt 'oppositieel' begrippenparen zoals man/vrouw, licht/duisternis, goud/zilver, hemel/aarde, leven/dood, water/vuur et cetera. In *Nostradamus* worden symbolen, zoals water, nacht, maan en zilver, geladen met een vrouwelijke betekenis (Depeuter, 1990, p. 61). De bundel, waarin aversie tegenover de religie gestalte krijgt, is een demasqué van alle schijnwaarden die als een keurslijf worden ervaren. De dichter waant zich een profeet, de verkondiger van het woord, die in een symbiose met de vrouw 'de oceanische ervaring' beleeft. De dichtende instantie beleeft zijn renaissance en schept via de taal. Zowel in *Richelieu* als in *Nostradamus* wordt het vrouwelijke lichaam verheerlijkt (1991, p. 41). Desondanks komt hij tot het besef dat de eenwording met de vrouw onmogelijk is en alleen voor de duur van het gedicht kan bestaan.

6. BIJ WIJZE VAN BESLUIT: KLEURING DOOR DE RETROSPECTIEVE BLIK

Paul Snoek heeft met *Gedichten 1954-1968* een nieuw verhaal willen schrijven. Door het uitzetten van betekenislijnen waarin de vermelde symboliek en de voortdurend voorkomende sleutelwoorden een rol spelen, heeft hij de ‘Werdegang’ van een lyrisch ik gestalte gegeven. De ik-persona evolueert in de bundel van eenzaamheid (in *Archipel* en *Noodbrug*) via de dionysische beleving van een erotisch-heidense vereniging met de vrouw (*Hercules*, *Richelieu* en *Nosttradamus*) terug naar de eenzaamheid (*De zwarte muze*). Deze schematische voorstelling behoeft uiteraard nuance omdat in elke bundel telkens weer een ambivalente houding spreekt. Door gedichten uit hun oorspronkelijke reeksverband te halen en te hergroeperen in thematische clusters, gebouwd rond motieven als zon, zee, aarde,⁵ is de *tot mislukken gedoemde* hunkering naar eenheid met de vrouw sterker in beeld gekomen. De verbitterde en vereenzaamde dichter, de schrijver van *De zwarte muze*, heeft retrospectief vooral het niet te vermijden failliet van het heidens-alchemistische geloof (de narratieve onderstroom van het magnum opus) willen verhalen. Niet enkel de gebloemde gedichten, ook de gedichten die finaal uit de anthologie zijn geweerd en de wijze waarop eerder ontworpen reeks- en afdelingsverbanden uit elkaar zijn gehaald, kunnen een licht werpen op de opvattingen die ten grondslag liggen aan Snoeks literaire constructie. De narratieve lijn is naar mijn mening duidelijk gecomponeerd vanuit teleurstelling om het onrealistische karakter van ‘de oceanische ervaring’. Begin- en eindpunt van *Gedichten 1954-1968*, respectievelijk ‘Een schone zomer’ (*DWB*, 1968) en ‘Woord voor woord’ (*NVT*, 1968), worden door gevoelens van vervreemding en ontheemdheid bepaald. Over de slotreeks ‘Woord voor woord’ merkte Leus op dat de Venusiaanse engel menselijke kenmerken heeft. Venus heeft zich met de aardbewoners vermengd. De nakomelingen zijn halfgoden, sterker dan de mens en zwakker dan het goddelijke wezen (Leus, 1991, p. 45). Ook hier domineert het besef van de eigen condition humaine die in *Hercules* is gethematiseerd.

Snoek zelf heeft in het eerder geciteerde fragment uit het nawoord van *Gedichten 1954-1968* expliciet gewezen op een niet langer op de toekomst gerichte visie. Mogelijk borduurde hij verder op deze uitspraak toen hij in een

⁵ Voor een overzicht van de woordfrequentie in Snoeks poëzie en de ambivalente symbolische (Jungiaanse) lading van sleutelwoorden (zoals water, zee, nacht, zon, maan, licht, lucht, waarheid enz.) verwijs ik naar Depeuter (1990).

interview met Leus stelde dat het drieluik *Hercules, Richelieu* en *Nostradamus* ‘de lijn van het verleden naar de toekomst [heeft] doorgetrokken’ (Leus, 1971). Het bijeengebrachte dichtwerk wil daarentegen vanuit een deprimerende kijk, die blijkbaar alleen nog op retrospectie is gericht, de waarde van een getuigenis hebben. Het openingsgedicht ‘Een schone zomer’ ‘twijfelt aan een gelukkige toekomst’ en de afsluitende cyclus ‘Woord voor woord’ biedt geen uitzicht op ‘een poëtisch-vruchtbare periode in de nabije toekomst’. De dichter voegt daaraan toe: ‘wel bevestigen zij de stilte, waar ik het zoveel over heb gehad, met een produktief zwijgen. In elk geval misstaan ze niet als sluitstuk. Als krans’.

De dichter Snoek heeft uiteindelijk niet gezwogen. In de jaren zeventig, na de euforisch-vitalistische periode die ten grondslag ligt aan het magnum opus en de verbittering die daarop volgde, schrijft de vereenzaamde en ontgoochelde romanticus Snoek poëzie die mijlenver verwijderd is van de opzet van het extatische drieluik. Vanuit dit perspectief markeert *Gedichten 1954-1968* zonder meer een (weliswaar voorlopig) orgelpunt. In geen geval biedt de ‘zelfbloemlezing’ een neutrale, op bibliografische gronden opgevatte terugblik op een dichtsterlijke productie. De eerste ‘zelfbloemlezing’ *Renaissance* laat ‘de gedichten op elkaar [...] volgen volgens het jaartal dat hun publikatie draagt’ (Snoek, 1969, p. 184). Snoek heeft door het opzetten van een nieuwe compositie en het uitzetten van andere betekenislijnen (met de sleutelwoorden als knooppunten) in *Gedichten 1954-1968 / Gedichten 1954-1970* een verhaal willen brengen waarmee hij zinnens was, althans naar eigen zeggen, vaarwel te zeggen aan de dichtkunst. De gewijzigde compositie van en strenge keuze uit vroeger gebundelde poëzie heeft een semantische dimensie toegevoegd aan het afzonderlijk verschenen dichtwerk. In dat opzicht is de creatieve ‘zelfbloemlezing’ te beschouwen als een nieuwe dichtbundel die tot op heden nog maar beperkte aandacht kreeg in het onderzoek naar Snoeks poëzie.

Literatuurlijst

- Deputer, Frans** (1990). *De zwarte doos van Icarus. Een studie over het leven en de poëzie van Paul Snoek*. Hilversum/Antwerpen: De Koopschap.
- Kusters, Wiel** (2001). ‘Van A tot Z. Alfabetisch geordende dichtbundels van Pierre Kemp en anderen’. In *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. In Zuiderent, A. & van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 183-189.

- Leus, Herwig** (1971). 'In gesprek met Paul Snoek'. *De Vlaamse Gids*, 55/3: 2-11.
Ook opgenomen in [auteurscollectief] (1974), *Paul Snoek*. Brussel/Den Haag: Manteau, p. 25-40.
- Leus, Herwig** (1983). *Ik ben steeds op doorreis. De wonderlijke avonturen van Paul Snoek in Vlaanderen, in Rusland en overal elders ter wereld*. Antwerpen: Manteau.
- Leus, Herwig** (1991). *Paul Snoek. Een keuze uit de poëzie van Paul Snoek samengesteld en ingeleid door Herwig Leus*. Gent: Poëziecentrum.
- Musschoot, Anne Marie** (1981). 'Paul Snoek'. *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn: Samsom, 1-8, A-D.
- Roggeman, Willem M.** (1979). 'Gesprek met Paul Snoek'. *De Vlaamse Gids*, 63/2: 9-24. Ook opgenomen in **Willem M. Roggeman** (1980), 'Paul Snoek', *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers*, deel 3, Antwerpen: Soethoudt, p. 97-116.
- Snoek, Paul** (1957). *Ik rook een vredespijp. Gedichten 1956*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols.
- Snoek, Paul** (1962). 'De waarheid van de dichter'. *Dietsche Warande & Belfort*, 107: 611-612. Overgenomen in **Paul Snoek** (1972), *Kwaak- en kruipdieren*. Amsterdam/Brussel: Paris-Manteau, p. 91-93.
- Snoek, Paul** (1963). *Renaissance*. Brussel/Den Haag: Manteau.
- Snoek, Paul** (1969). *Gedichten 1954-1968*. Brussel/Den Haag: Manteau.
- Snoek, Paul** (1972). *Gedichten 1954-1970*. Amsterdam/Brussel: Paris-Manteau.
- Snoek, Paul** (2006). *Gedichten*. Y. T'Sjoen & C. van der Vorst (ed.). Tiel/Amsterdam: Lannoo/Atlas.
- T'Sjoen, Yves** (2004). 'Nostradamus van Paul Snoek. Een varianteneditie, met inleidend literair-historisch en genetisch-interpretatief commentaar'. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 114/2: 181-262.
- T'Sjoen, Yves** (2009). "'En toch, van evenwicht mijn hart is bloedend". Over *Zwarte Muze* (1967) van Paul Snoek'. In de Geest, D., van Vaeck, M. & Couttenier, P. (red.), *Ergens beginnen*. *Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat*. Leuven: Peeters.
- Zuiderent, Ad** (2001). 'Het eigen werk als readymade. Zelfbloemlezingen van K. Schippers'. In Zuiderent, A. & van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 273-288.

BIJLAGE

‘RESHUFFLING’ VAN DE CYCLUS ‘MANNEN’:

De heilige gedichten (1959), [1] ‘Tabula rosa’ p.25, [2] ‘Tabula rasa’ p.26, [3] ‘Rosa rasa’ p.27

Renaissance (1963) [R], [1] p.46, [2] p.47

Gedichten 1954-1968 (1969) [G54-68], [3] p.43, [1] p.108, [2] p.160

Gedichten 1954-1970 (1972) [G54-70], [3] p.49, [1] p.114, [2] p.166

De cijfers tussen vierkante haken verwijzen naar resp. de positie van de gedichten [1] ‘Tabula rosa’, [2] ‘Tabula rasa’ en [3] ‘Rosa rasa’ in *De heilige gedichten* / *Gedichten 1954-1968* en *Gedichten 1954-1970*. De paginering in de vermeerdeerde herdruk van 1972 is resp. 114, 166 en 49.

[1/3] **Tabula rosa [in R: Tabula rosa, G54-68/G54-70: Tabula rasa]⁶**

Dit zou moeten zijn het enige leven:
een overgouden man, geschapen om zijn
schoonheid en om niets anders.

Een wonder van georganiseerde organen
dat de adem van zijn spieren inhoudt
als een stier en als geen ander dier.

Een reus die zal zijn voor de toekomst
een rivier door een diepere zee,
breed en bloedend van goedheid.

Een man die de duistere ruimten verlicht
met een desnoods sterfelijk oog,
maar die voor alles zal zijn het bewijs
van zijn schepping en van niets anders.

⁶ De titel ‘Tabula rasa’ zowel boven de tekst met de beginregel ‘Dit zou moeten zijn het enige leven:’ als in de inhoudsopgave van *Gedichten 1954-1968* en *Gedichten 1954-1970* bevat een zeffout. Het gedicht op p.108 (*G54-68*) en p.114 (*G54-70*), en vermeld op p.201 (*G54-70*) van de inhoudsopgave, heeft ‘Tabula rosa’ als titel in alle andere uitgaven. Alleen in de inhoudsopgave van *G54-68* staat correct vermeld ‘Tabula rosa’ (en het bijbehorende gedicht in de bloemlezing dus ‘Tabula rasa’). Dat betekent dat in *G54-68* en *G54-70* twee gedichten voorkomen met de titel ‘Tabula rasa’.

[2/3] **Tabula rasa** [in *R*: **Tabula rasa**, *G54-68/G54-70*: **Tabula rasa**]

Er moet een wijdere wereld bestaan,
een toegang tot een ondoordringbare
spiegel, die ons opslorpt en went aan
het tweede, gelijke lichaam dat wij waren.
In een kamer waar wij rustig onze ruggen
kunnen zien en waar wij sierlijk met vlugge
armen zwemmen naar de versmelting, mijlen
in het bevrijdende wier van het ijle.

Ergens in de ruimte waar het huivrende
zintuig van vrede ons beiden verenigt
en buiten het zuigende leven in een zuivere,
Eeuwige, luchtnieuwe eenheid verenigt.

[3/1] **Rosa rasa** [in *G54-68*: **Rosa rasa**]

Mannen, talrijk als bruine gallische vrouwen,
trokken de blozende kinderen der kanonnen
uit de hemden van helderlichte gebouwen.

Zij zogen hun mooigevormde eieren leeg en
gaven de schalen namen van grote geleerden,
waarvan ze de grote namen verzonnen.

Ze slepen tot zwarte duimen hun zwaarden
en met enorme scheden baanden
ze zich een weg door de maag van de aarde.

Fris, tot hun oksels in het eiwit staande
namen zij van de wonde vele heerlijke foto's
en reden, talrijk als ze waren, weg in heilige auto's.

‘De poëzie blijft waar ze is’ – of toch niet? Herhaling, herneming en herinnering in de gedichtenbundels van Frank Koenegracht

Peter Kegel, Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis / KNAW

Samenvatting

Verspreid over een periode van veertig jaar publiceerde de Nederlandse dichter Frank Koenegracht (Rotterdam, 1945) negen gedichtenbundels. Twee daarvan, *De verdwijning van Leiden. Gedichten 1971-1981* (1989) en *Vroege sneeuw. Gedichten 1971-2003* (2003) zijn door de auteur verzorgde bloemlezingen. In de beide bloemlezingen brengt Koenegracht opvallende wijzigingen aan in de eerder gepubliceerde gedichten. De aard van die veranderingen maakt dat beide bloemlezingen een heel verschillende tendens tonen: *De verdwijning van Leiden* vertegenwoordigt Koenegrachts literatuuropvatting van 1989, terwijl *Vroege sneeuw* vooral de ontwikkeling van zijn poëzie over een reeks van jaren laat zien. Overigens is deze tendens door de eigenzinnigheid van Koenegrachts herschrijvingen allerminst eenduidig. Bovendien blijft het herschrijven en recycleren van gedichten bij Koenegracht niet beperkt tot de bloemlezingen. Ook in zelfstandig verschenen gedichtenbundels maakt Koenegracht volop gebruik van recyclagetechnieken, bijvoorbeeld in *Zwaluwstaartjes* (1994) en *Alles valt* (1999). Koenegracht bedient zich daarbij onder andere van woord- en beeldherhalingen, citeert fragmenten van bestaande gedichten in nieuwe teksten en plaatst eerder gepubliceerde gedichten in een nieuwe bundelcontext. Het bewust herhalen en hernemen van al gepubliceerd werk is op te vatten als een spel, waardoor de met het oeuvre bekende lezer niet alleen binnen de bundel, maar ook over de bundelgrenzen heen nieuwe verwijzingen en vormen van samenhang ervaart.

Abstract

Over a period of forty years, the Dutch poet Frank Koenegracht (Rotterdam, 1945) published nine volumes of poetry, among which are two anthologies: *De verdwijning van Leiden. Gedichten 1971-1981* (1989) and *Vroege sneeuw. Gedichten 1971-2003* (2003). Both volumes contain many revised versions of the previously published poems, but both anthologies show a different tendency: whereas *De verdwijning van Leiden* more or less represents a momentary view of

Correspondentie

Peter Kegel,
Huygens Instituut
voor Nederlandse
Geschiedenis /
KNAW,
Postbus 90754
NL-2509 LT Den
Haag, Nederland

Email

Peter.Kegel@
huygens.knaw.nl

literature, *Vroege sneeuw* to a much greater extent shows the development in Koenegracht's poetry. But due to the whimsicality of Koenegracht's revisions, this tendency remains ambiguous. Next to that, the practice of revising and rewriting is also visible in individual collections of poems, such as *Zwaluwstaartjes* (1994) and *Alles valt* (1999). In what can be seen as a poetics of recycling Koenegracht uses many lexical citations, recycles fragments of earlier poems in new ones and even republishes whole poems in his new collections. This playful acting enables the reader of Koenegracht's poetry to establish new connections between poems within the individual collections of poems and throughout the work as a whole.

1. INLEIDING

In oktober 2011 verscheen de bundel *Lekker dood in eigen land. Gedichten* van Frank Koenegracht, als zevende zelfstandige publicatie bij zijn vaste uitgeverij De Bezige Bij. Het was na het uitkomen van de bundel *Alles valt* (1999) voor het eerst in meer dan tien jaar dat Koenegracht nieuw werk publiceerde. Kort na het verschijnen van *Lekker dood in eigen land* ging Koenegracht in een gesprek met *Volkskrant*-journalist Arjan Peters in op het ontstaan van de nieuwe bundel: 'Ik heb een grote voorraad onafgemaakte gedichten, uit de tijd dat ik er niet rustig voor kon zitten. Een goudmijn. Voor *Lekker dood in eigen land* heb ik een paar gedichten van twintig jaar geleden eindelijk eens voltooid. En dat is dan nog steeds dezelfde stem gebleven. De poëzie blijft waar ze is.' (Peters, 2011) *Lekker dood in eigen land* kreeg goede recensies, waarbij meer dan eens de eigenzinnigheid van Koenegrachts werk werd benadrukt. Zo constateerde Janita Monna in *Trouw*: 'Koenegrachts oeuvre staat op zichzelf. Het schurkt in zijn humor aan tegen het werk van Komrij, maar zonder diens ironie. Het heeft iets van Camperts nonchalance, maar is veel wranger. En het neigt in zijn absurditeit wel naar Toon Tellegen, maar is aardser en harder.' (Monna, 2011)

Dat Monna het bij de bespreking van de bundel direct over het oeuvre heeft is geen toeval. Niet alleen Koenegracht zelf benadrukt dat het oeuvre door de jaren heen constant van toon is gebleven, ook R.L.K. Fokkema kwam in een overzichtsbespreking van Koenegrachts werk in 1995 al tot een soortgelijke conclusie. In datzelfde artikel wijst Fokkema op het feit dat Koenegracht erg kritisch is op zijn gepubliceerde gedichten: jeugdwerk werd verworpen, de voor de bloemlezing *De verdwijning van Leiden* uit 1989 geselecteerde gedichten werden 'drastisch herzien', en ook bij het in 1994 net gepubliceerde *Zwaluwstaartjes* wijzigde Koenegracht de tekst van enkele gedichten nog kort

voor publicatie, waarbij Fokkema bovendien meldde dat daarin twee eerder gepubliceerde, voor de herbundeling deels herschreven gedichten werden opgenomen (Fokkema, 1995, p. 4-5).

Dit hergebruik van eigen werk blijft bij Koenegracht niet beperkt tot de bloemlezing *De verdwijning van Leiden en Zwaluwstaartjes*, maar komt veel vaker voor, en draagt mogelijk bij aan het bestaande beeld van een betrekkelijk stabiel en vastomlijnd poëtisch oeuvre. In dit artikel ga ik nader in op vorm en functie van recyclage in het werk van Koenegracht. Na een inleidend overzicht van Koenegrachts poëzie aan de hand van de bij het verschijnen van de afzonderlijke bundels geschreven recensies, besteed ik in eerste instantie aandacht aan de twee door de auteur verzorgde bloemlezingen *De verdwijning van Leiden. Gedichten 1971-1981* (1989) en *Vroege sneeuw. Gedichten 1971-2003* (2003). Daarna sta ik stil bij herhalingen, hernemingen en herzieningen in de reguliere bundels, met speciale aandacht voor *Zwaluwstaartjes* en *Alles valt*.

2. INTRODUCTIE – ‘DICTERS MOETEN SOMS LANG ZWIJGEN’¹

Het oeuvre van Koenegracht is relatief klein. Tijdens zijn middelbareschooltijd te Rotterdam, en vooral aan het begin van zijn studie medicijnen in Leiden schreef Koenegracht liedjes in de traditie van Jaap Fischer, die hij vertolkte op ‘bruiloften en partijen’ en in café-chantants. Na verloop van tijd werd het dichten belangrijker en in 1966 debuteerde Koenegracht met enkele gedichten in *Maatstaf*. Lucebert, aan wie Koenegracht enkele gedichten had toegestuurd, introduceerde hem bij Uitgeverij De Bezige Bij, waar zijn eerste bundel *Een gekke tweepersonswesp* in 1971 verscheen (Fokkema, 1995; Vervoort, 1994). Vanaf dat moment publiceerde Koenegracht, tijdschriftpublicaties en bibliofiele uitgaven niet meegerekend, in een periode die inmiddels vier decennia omspant negen, vaak dunne bundels gedichten, met inbegrip van de twee hierboven vermelde verzamelingen uit het voordien gepubliceerde werk.

Koenegrachts debuutbundel, *Een gekke tweepersonswesp*, stamt uit 1971. Thematisch drukken de soms barokke gedichten een sfeer van romantisch en soms opstandig verzet tegen het burgerbestaan uit, waarbij Koenegracht vaak expliciet refereert aan popmuziek (Pete Townshend, The Byrds, Frank Zappa).

¹ De citaten bij de tussenkopjes komen steeds uit de besproken bundels. (Achtereenvolgens Koenegracht 2011, p. 7; 2003, p. 32; 1989, p. 37; 2003, p. 96; 1994, p. 21; 1999, p. 11 en p. 33.)

Tegelijkertijd hebben Koenegrachts gedichten zelf weinig met liedjesteksten te maken, maar kennen ze een duidelijk poëtische toon, met ‘regelmatig erg mooie regels’ (Luijters, 1971); en ‘de beelden (leeuwerik en sterren) die Koenegracht gebruikt ter typering van “het romantisch verlangen”, zijn zo zeer cliché, dat je vermoeden kunt dat dergelijke strevingen door hem voor onzinnig, misschien wel onzindelijk gehouden worden.’ (Fokkema, 1971)

Vijf jaar na zijn poëziedebuut komt Koenegracht met een tweede bundel, *Camping De Vrijheid* (1976). In de besprekingen constateren recensenten opnieuw een romantische en soms moralistische toon. Jan van der Vegt typeert Koenegrachts poëzie als ‘grillig, emotioneel, soms heftig uitvallend, soms slordig’, heeft vooral waardering voor het ‘bizarre, fantastische en vaak boeiende spel met beelden’, maar ziet ook een ‘neiging zichzelf te overschreeuwen met uitroeptekens, hoofdletters en grove effecten’ (Van der Vegt, 1977). Ook anderen ergeren zich aan de ‘niet-functionele afwijkende’ (Korteweg, 1976) en ‘wonderbaarlijk inkonsequente’ interpunctie (Kuyper, 1977). Kees Fens ten slotte heeft veel waardering voor de bundel, maar ziet ‘weinig eenheid en samenhang’ en ‘nogal wat kwaliteitsverschil’ tussen de gedichten (Fens, 1976).

Na opnieuw een vrij lange periode van stilzwijgen volgt *Stichting De Drie Lichten* (1980), waarna het tot 1986 zou duren eer *Epigrammen* wordt uitgegeven. Een deel van de gedichten uit deze bundels wordt getypeerd als sprookjesachtig (Matthijssse, 1980; Goedegebuure, 1986), en er zijn nog steeds veel parallellen aanwijsbaar met het voorafgaande werk. Ook de wisselvallige kwaliteit van het gebundelde werk blijft een aandachtspunt: In *Stichting De Drie Lichten* staan ‘hele goedkope flauwiteiten’ (Van der Linden, 1980) en omdat de ‘mengeling van soberheid en grimmig elan’ niet in alle gedichten in voldoende mate aanwezig is, is ook *Epigrammen* geen ‘afgerond en bevredigend geheel’ (Zwagerman, 1986). Murk Salverda vindt *Stichting De Drie Lichten* in zijn geheel wel van een betere kwaliteit dan het eerdere werk (Salverda, 1980), en in *Epigrammen* wordt er volgens Goedegebuure ‘lang niet meer zo in het wilde weg gevuurd als voorheen’ (Goedegebuure, 1986).

Pas in 1994, acht jaar na *Epigrammen*, komt er weer een nieuwe bundel: *Zwaluwstaartjes*. Het is de eerste bundel van Koenegracht waar de critici zonder voorbehoud lovend over zijn. Rogi Wieg schrijft: ‘Ik zal beginnen met de nadelen: “Deze nieuwe bundel heeft geen nadelen.”’ (Wieg, 1994) Jaap Goedegebuure merkt op dat ‘bij het overzien van Koenegrachts poëzie tot op heden [...] de met nuchterheid vermengde zwartgalligheid steeds droger en lakonischer wordt uitgeschreven’ en ‘minder gewild poëtisch’ is (Goedegebuure,

1994). Ook Maarten Doorman prijst de bundel, constateert dat Koenegracht ‘achteloos veel [doet] met weinig woorden’ en in het ‘balanceren tussen sentiment en controle’ zelfs jazzlegende Chet Baker naar de kroon steekt (Doorman, 1994). *Alles valt* (1999) krijgt wederom goede besprekingen. In *Zwaluwstaartjes* en *Alles valt* ‘heeft de stelligheid meer en meer plaatsgemaakt voor berusting’, waarbij Koenegracht beschikt over een ‘onthutsend eigen idioom’ (Van den Berg, 2000). Uit de gedichten in *Alles valt* spreekt een ‘suggestieve eenvoud’, ‘maar achter zijn simpele taal gaat een intensiteit schuil die speels aan de grenzen van het bestaan lijkt te morrelen’ (De Boer, 1999). Piet Gerbrandy vat de bundel kernachtig samen: ‘De sprekers in de gedichten [...] zeggen op kalme toon dingen die totaal krankzinnig zijn’ (Gerbrandy, 1999). Na *Alles valt* breekt een lange periode van stilte aan, die in 2011 doorbroken wordt met de verschijning van Koenegrachts voorlopig laatste bundel *Lekker dood in eigen land. Gedichten*.

3. BLOEMLEZINGEN – ‘ONVERWACHTE WENDINGEN’

Binnen het oeuvre van Koenegracht nemen de twee bloemlezingen *De verdwijning van Leiden* en *Vroege sneeuw* een belangrijke plaats in. De erin opgenomen gedichten laten opvallende, soms onverwachte verschillen zien ten opzichte van de eerder gepubliceerde versies. Daarbij gaat het niet alleen om het inhoudelijk herzien van gedichten, maar ook om de ordening van de gedichten die in beide zelfbloemlezingen nogal afwijkt van de presentatievorm in de bundels.² Waren die nog opgebouwd uit verschillende afdelingen, waarmee een zekere vorm van samenhang tussen de gedichten werd gesuggereerd, in de bloemlezingen *De Verdwijning van Leiden* en *Vroege sneeuw* blijft daar niets meer van over: de onderverdeling in afdelingen is verdwenen, en beide verzamelbundels hebben bovendien alleen een inhoudsopgave op

² Beide verzamelbundels van Koenegracht kunnen volgens de terminologie van Ad Zuiderent als ‘zelfbloemlezingen’ betiteld worden, omdat er ‘ondubbelzinnig sprake [is] van een keuze en een ordening waarvoor de dichter zelf verantwoordelijk kan worden gehouden.’ (Zuiderent, 2001, p. 274) Wel is in *De verdwijning van Leiden* de hand van de dichter veel duidelijker zichtbaar dan bij *Vroege sneeuw*: de eerste bloemlezing is veel beperkter in omvang, en geeft forse herschrijvingen te zien. Maar ook *Vroege sneeuw* vat ik op als een zelfbloemlezing en niet als een verzamelbundel zonder meer: dat de dichter zelf verantwoordelijk is voor de bundelsamenstelling wordt expliciet verantwoord, bovendien betreft het ook hier een keuze uit het gepubliceerde werk en geen integrale heruitgave van de voorafgaande bundels. Ten slotte heeft ook *Vroege sneeuw* een andere presentatievorm en werden enkele gedichten voor de bundeluitgave door Koenegracht herzien.

gedichttitel. Voor de lezer is het daardoor niet duidelijk uit welke bundels de opgenomen gedichten afkomstig zijn.

Bij vergelijking van die inhoudsopgaven van de bloemlezingen met de afzonderlijke bundels blijkt overigens wel dat de gedichten daarin over het algemeen gepresenteerd worden volgens de chronologie van die bundels. *De verdwijning van Leiden* biedt een keuze uit de drie vroege bundels *Een gekke tweepersoonswesp*, *Camping De Vrijheid* en *Stichting De Drie Lichten*. Het veel omvangrijkere *Vroege sneeuw* geeft een uitgebreid overzicht van Koenegrachts poëtische productie tot 2003: uit de voor *De verdwijning van Leiden* gebloeemde bundels zijn nu meer gedichten opgenomen, en de latere bundels *Epigrammen*, *Zwaluwstaartjes* en *Alles valt* worden bijna integraal in *Vroege sneeuw* herdrukt. *Vroege sneeuw* bevat bovendien een aantal tot dan toe ongebundelde verzen. Ik ga hieronder nader op de beide zelfbloemlezingen in.

4. DE VERDWIJNING VAN LEIDEN – ‘EEN MOOIE HAND VAN SCHUDDEN’

Met *De verdwijning van Leiden*, voorafgegaan door een heel beknopte aantekening in het voorwerk,³ maar verder zonder verantwoording, presenteerde Frank Koenegracht in 1989 een selectie uit zijn eerste drie gedichtenbundels. *De verdwijning van Leiden* opent met veertien gedichten uit *Een gekke tweepersoonswesp* – waarvan enkele tot dan toe deel uitmaakten van een reeks –, daarna volgen tien gedichten uit *Camping De Vrijheid* en ten slotte dertien uit *Stichting De Drie Lichten*. Als uitzondering op de verder wel aangehouden volgorde van de bundels plaatst Koenegracht de openings- en slotreeks van *Camping De Vrijheid* (‘Camping De Vrijheid’ en ‘De ballade van de idioten’) achterin de verzamelbundel, net als de openingssuite van *Stichting De Drie Lichten*.⁴ Maar die verplaatsing van reeksen past Koenegracht niet consequent toe. Een tweede, kleine reeks uit *Stichting De Drie Lichten* staat in *De verdwijning van Leiden* tussen de overige gedichten uit de eerdere bundel.

³ ‘Aantekening: *De verdwijning van Leiden* is samengesteld uit de bundels: *Een gekke tweepersoonswesp*, 1971; *Camping De Vrijheid*, 1976 en *Stichting De Drie Lichten*, 1980.’ (Koenegracht, 1989, p. [4])

⁴ *De verdwijning van Leiden* bevat bovendien één niet eerder gebundeld gedicht, het aan Bezige Bij-redacteur Ernst Nagel opgedragen ‘Epigram’ met de beginregel ‘Meermalen maak ik mij druk om niets’, in de bundel geplaatst direct na de gedichten uit *Stichting De Drie Lichten* en voor de afsluitende reeksen.

De verdwijning van Leiden laat inhoudelijk aanzienlijke verschillen zien met de vroegere versies. Die verschillen tonen zich, zoals ik hieronder uiteen zal zetten, binnen de geselecteerde gedichten, maar een mogelijk veranderde visie van de dichter op zijn dichterschap blijkt eveneens uit hetgeen Koenegracht in 1989 niet selecteerde uit *Een gekke tweepersoonswesp* en *Camping De Vrijheid*. In 1971 refereerde *Een gekke tweepersoonswesp*, onder andere met de via het motto aan Pete Townshend ontleende regel 'Just talkin bout my G-g-g-generation', wel heel nadrukkelijk aan de protest- en popcultuur van die jaren, iets wat ook tot uiting kwam in gedeeltelijk uitbundige, seksueel-expliciete en vaak breed uitwaaierende gedichten. En ook *Camping De Vrijheid* kon nog worden gekarakteriseerd als een bundel vol 'antiburgerlijke gevoelens in een exuberante stijl, die het grote woord en de boodschap niet schuwt.' (Brems, 2006, p. 458) In *De verdwijning van Leiden* laat Koenegracht juist een aantal van deze breed opgezette en expliciete gedichten weg: de reeks 'In de molstad' (uit *Een gekke tweepersoonswesp*) bijvoorbeeld,⁵ of 'Ballade van de middenste man' (uit *Camping De Vrijheid*). De in de recensies soms expliciet verwoorde kritiek op de langere gedichten kan een overweging voor Koenegracht zijn geweest die gedichten niet in de bloemlezing op te nemen. Ook bij een aantal door Koenegracht wellicht als te flauw beoordeelde korte gedichten zoals 'My generation, baby' (uit *Een gekke tweepersoonswesp*) en 'In het chinees' en 'Barbecue' (beide uit *Camping De Vrijheid*) die de bloemlezing niet haalden, speelden negatieve opmerkingen in recensies mogelijk een rol.⁶

Bij bijna alle gedichten die Koenegracht *wel* uit *Een gekke tweepersoonswesp* en *Camping De Vrijheid* in de bloemlezing opnam vonden meer of minder grote herzieningen plaats. Van reeksen of lange gedichten werden delen weggelaten: in 'De ballade van de idioten' uit *Camping De Vrijheid* schrapt Koenegracht het tweede gedicht 'Het gesticht', en in 'Seizoen', een ander gedicht binnen deze reeks, werd de middelste van drie korte strofes geschrapt. Daarnaast normaliseerde Koenegracht de aanvankelijk veel uitbundiger, vreemd

⁵ Het openingsgedicht 'Voor 31 december' in *De verdwijning van Leiden* bevat nog maar een paar elementen uit het eerste gedicht van deze reeks, en is feitelijk een zo goed als nieuw gedicht.

⁶ De kritieken op bijvoorbeeld het lange gedicht 'Ballade van de middenste man' zijn tegenstrijdig. Het werd getypeerd als een gedicht waarin Koenegracht zich overschreeuwde, met ook nog eens 'gebrekig gevoel voor vormgeving' (Van der Vegt, 1977). Tegelijkertijd werd het gezien als 'verreweg het beste uit het bundeltje', waarin 'het woord weer eens een heel effectief wapen' is (Fens, 1976). 'In het Chinees' werd als voorbeeld genoemd van een gedicht dat niet meer was dan 'enig vulsel' (Korteweg, 1976).

geplaatste interpunctie en liet hij, bijvoorbeeld in het overigens nog onverminderd komische en vrijpostige ‘De containers’ uit *Camping De Vrijheid*, tussen haakjes geplaatste en herhaalde woordjes buiten het verband van de versregel weg. Ook de opdracht ‘voor Harry’⁷ sneuvelde.

Opvallend genoeg werden de uit *Stichting De Drie Lichten* in *De Verdwijning van Leiden* opgenomen gedichten in veel minder sterke mate door Koenegracht bewerkt: verreweg de meeste daarvan kwamen ongewijzigd in de bloemlezing terecht. Een uitzondering vormt de reeks ‘Anekdote 1-3’. Die krijgt in *De verdwijning van Leiden* de reekstitel ‘In het ziekenhuis’ mee en heeft wijzigingen in alle drie gedichten. Er komt meer witruimte tussen de versregels, en door het wegstrepen van woorden en zinsdelen worden de gedichten soberder en kernachtiger in hun mededeling. Ter illustratie volgt het eerste gedicht uit de reeks in beide versies:

Anekdote

1

Hij lachte nooit. Soms, als iets geestig was, hoorde je een gesis. Hij spreidde daarbij armen en benen uit en sprong op, maar lachen was dat niet.

Hij was dokter van zijn vak. Op een ochtend, op paradoxale wijze verdiept in de afwikkeling van zijn voeten, struikelde hij

over het achterwiel
van de kar met ziektegeschiedenissen,
die hij duwde, zodat hij begon te vallen
maar van de weeromstuit chaplin-achtig

vooruit rende en
met een vreselijke klap
tegen de ribben van de verwarmingsbuis sloeg
onder het raam.

(*Stichting De Drie Lichten*, p. 39)

In het ziekenhuis

1

Hij lachte nooit. Soms, als iets geestig was hoorde je een gesis.

Hij spreidde dan armen en benen uit en sprong op, maar lachen was dat niet.

Hij was dokter van zijn vak. Op een ochtend op paradoxale wijze verdiept

in de afwikkeling van zijn voeten
struikelde hij over het achterwiel

van de kar met ziektegeschiedenissen
zodat hij begon te vallen

maar, van de weeromstuit,
vooruitrende en met een klap

tegen de ribben van de verwarming sloeg
onder het raam.

(*De Verdwijning van Leiden*, p. 41)

⁷ De opdracht was gericht aan H.H. ter Balkt, in de jaren zeventig nog bekend als Habakuk II de Balkker, een van de dichters met wie Koenegracht in vroege recensies meer dan eens vergeleken is. Ook de aanbevelende omslagtekst achterop *Camping de Vrijheid* was afkomstig van Habakuk II de Balkker.

Samengevat lijkt de zelfbloemlezing *De verdwijning van Leiden* in 1989 een herpositionering van Koenegracht ten aanzien van zijn eerste drie gedichtenbundels te vertegenwoordigen. Door het ontbreken van terugverwijzingen naar de voorafgaande bundels en de afwezigheid van afdelingen laat *De verdwijning van Leiden* zich allereerst lezen als een losse verzameling gedichten. Een deel van de langere, breed uitwaaiende gedichten uit de eerdere bundels liet Koenegracht in de bloemlezing weg, terwijl wel opgenomen gedichten zijn ingekort. De interpunctie is in de bloemlezing meer traditioneel dan voorheen. De herzieningen betreffen vooral de bundels *Een gekke tweepersoons-wesp* en *Camping de Vrijheid*, de gedichten uit *Stichting De Drie Lichten* werden door Koenegracht in veel minder sterke mate herzien. Daarmee kan worden gesteld dat de bloemlezing een voortzetting vertegenwoordigt van een tendens naar inhoudelijke en vormtechnische versobering, die met het publiceren van *Stichting De Drie Lichten* in 1980 al was ingezet. In een interview uit dat jaar met Johan Diepstraten en Sjoerd Kuiper verwoordde Koenegracht zijn visie op het schrijven als volgt: ‘De manier waarop ik schrijf is meestal van lang naar kort. Een gedicht is in het begin meestal drie maal zo lang als de uiteindelijke versie. Het wordt heel langzaam korter, er gaan allerlei dingen uit, dat kan eindeloos lang duren.’ (Diepstraten & Kuiper, 1980, p. 169)

5. VROEGE SNEEUW – ‘HET IS HIER ABSOLUUT NIET PLUS’

Met de bevindingen bij *De verdwijning van Leiden* in het achterhoofd is het interessant om na te gaan in hoeverre de tweede zelfbloemlezing *Vroege sneeuw* nieuwe bewerkingen laat zien die aansluiten bij de hierboven beschreven ontwikkeling. De expliciete verantwoording bij deze bloemlezing geeft aanleiding om zo’n nieuwe bewerkingsfase te veronderstellen:

In de verzamelbundel *De verdwijning van Leiden* (1989) had de dichter al een keuze gemaakt uit zijn eerste vier bundels, en de gedichten op meerdere plaatsen herzien; daarom is deze bundel als basistekst genomen voor het werk tussen 1971 en 1986, en opnieuw herzien door de auteur. De inhoud van de latere bundels *Zwaluwstaartjes* en *Alles valt* is eveneens door de auteur herzien. (Koenegracht, 2003, p. 197)

Maar met *Vroege sneeuw* is iets vreemds aan de hand. In de eerste plaats wordt in de verantwoording ten onrechte gesuggereerd dat *De verdwijning van Leiden* gedichten uit de vierde bundel *Epigrammen* bevat. Bovendien kan voor een flink aantal van de vroegere gedichten *De verdwijning van Leiden*

niet als basistekst hebben gediend, omdat *Vroege sneeuw* juist een opvallende uitbreiding ten opzichte van de eerste zelfbloemlezing te zien geeft: uit alle voorafgaande bundels, en vooral uit *Een gekke tweepersoonswesp*, worden in *Vroege sneeuw* gedichten gepresenteerd die de eerste bloemlezing niet haalden. Bij vergelijking ten slotte van een aantal van de wel eerder gebloemleesde gedichten met de in *Vroege sneeuw* afgedrukte versies blijkt dat deze tweede zelfbloemlezing juist vaak teruggrijpt op de eerste, zelfstandige uitgaven. Zo heeft het tweede gedicht uit de reeks ‘Camping De Vrijheid’ in *Vroege sneeuw* weer een in *De verdwijning van Leiden* nog geschrapte strofe; ook in andere aspecten (gebruik van het &-teken, interpunctie, witregels) presenteert *Vroege sneeuw* de bundelversie, en niet de herziene versie uit *De verdwijning van Leiden*. Een tweede voorbeeld is de reeks ‘In het ziekenhuis’: die heeft bij het hierboven geciteerde gedicht in *Vroege sneeuw* wel de strofe-indeling van *De Verdwijning van Leiden*, maar grijpt ook weer gedeeltelijk terug op *Stichting De Drie Lichten* en kent daarnaast ook weer nieuwe herzieningen. En bij het tweede en derde gedicht uit deze reeks heeft *Vroege sneeuw* geheel en al de tekst van *Stichting De Drie Lichten*, waar *De verdwijning van Leiden* meer ingekorte versies bevatte.

De verantwoording bij *Vroege sneeuw* is dus wat vreemd en onzorgvuldig, en ook in andere opzichten kent *Vroege sneeuw* onnauwkeurigheden en fouten. Het titelloze gedicht ‘In de slabak van hun ziel’ dat in *Vroege sneeuw* opduikt, is bijvoorbeeld geen zelfstandig gedicht, maar een vervolg op een nieuwe pagina van het voorafgaande ‘Epigram’. Ook de paginaverwijzingen in de ‘verantwoording’ bij de nog niet eerder gebundelde gedichten kloppen niet. Bij twee andere merkwaardigheden is niet zonder meer duidelijk of ze voortkomen uit slordigheden bij de productie van de bundel: in *Vroege sneeuw* ontbreekt het zevende van de acht gedichten uit de reeks ‘Suite’ (oorspronkelijk in *Stichting De Drie Lichten*, en integraal opgenomen in *De verdwijning van Leiden*), en het in *Vroege sneeuw* tussen de ongebundelde gedichten opgenomen ‘Hoe maak ik vrienden en goede relaties’ is een herschreven versie van een gedicht dat ook al in *Stichting De Drie Lichten* voorkomt.

Dat er in *Vroege sneeuw* veel onverwachts gebeurt mag duidelijk zijn. In de eerste plaats functioneert *Vroege sneeuw*, met het veelvuldig teruggrijpen op de eerdere bundelversies, anders dan de voorafgaande bloemlezing *De verdwijning van Leiden*. Aan *Vroege sneeuw* ligt een ander perspectief van de selecterende dichter op het materiaal ten grondslag: waar *De verdwijning van Leiden* gezien kon worden als een bundel die de literatuuropvatting van Koenegracht op een bepaald moment weergaf, daar toont *Vroege sneeuw* veel

meer de *ontwikkeling* van die literatuuropvatting. In de tweede plaats laat *Vroege sneeuw* in het voortdurende herschrijven en hernemen van Koenegracht ook een ander aspect van het dichterschap zien. De al dan niet bewuste achteloosheid die Koenegracht tentoonspreidt in het steeds maar weer recycleren van al gepubliceerde teksten komt voort uit een verzet van de dichter tegen fixatie, een verzet tegen de definitieve vastlegging van vorm en inhoud van het gedicht. De huiver voor het definitieve komt onder andere naar voren in een interviewuitspraak uit 1994, waar Koenegracht een uitleg geeft voor de lange periode van niet publiceren tussen *Epigrammen* en *Zwaluwstaartjes*: 'Ik ben nogal zuinig met publiceren, maar niet met schrijven. Soms schrijf ik enorm veel. De remming zit 'm dus niet in het schrijven, maar in het publiceren, in het laten afdrucken van de gedichten, want dat maakt ze toch min of meer definitief.' (Vervoort, 1994, p. 45) De afkeer voor de definitieve vorm heeft niet alleen betrekking op de presentatie van het individuele gedicht. Met het recycleren van eigen werk in de afzonderlijk verschenen bundels verschaft Koenegracht zich ook ruimte om zijn teksten binnen die bundels in nieuwe samenhang te laten functioneren. Hoe dat werkt laat zich inzichtelijk maken door aandacht te besteden aan recyclagetechnieken binnen de bundels *Zwaluwstaartjes* en *Alles valt*.

6. ZWALUWSTAARTJES – 'EEN LIED VAN OMZIEN EN VERNIS'

Het hierboven al aangehaalde interview met John Vervoort biedt een interessant inkijkje op de werkwijze van de auteur bij het selecteren van zijn materiaal voor de bundel *Zwaluwstaartjes*:

In eerste instantie vreesde ik dat het me nooit zou lukken. Eigenlijk had dat selecteren ook wel iets komisch. Zie je, ik klopte aan bij mijn uitgever met een map met alle gedichten die volgens mij publiceerbaar waren. Zo'n zestigtal, schat ik. Vervolgens moest er beslist worden wat wel en wat niet zou worden opgenomen, in welke volgorde de gedichten dienden te worden geplaatst en of ze in duidelijke cycli konden worden onderverdeeld. We hebben toen alle gedichten uitgespreid op een tafel van wel twaalf meter lang, en ik ben de bundel gewoon bijeen beginnen rapen. Het bleek vlotter te gaan dan ik had verwacht. (Vervoort, 1994, p. 46)

Veel komt hier samen: de dichter beschikt over een grote map met een overschot aan bruikbare gedichten, heeft een zekere angst voor het maken van

definitieve keuzes, streeft een duidelijke volgorde in de presentatie van de gedichten na, met een voorkeur om die binnen 'duidelijke cycli' onder te brengen, en geeft ten slotte blijk van een zekere achteloosheid in het maken van zijn keuzes, die ingegeven wordt door het moment. En binnen deze setting gebruikt Koenegracht eerder gepubliceerde teksten. Het recycleren van eigen werk versterkt hier vooral de binnen de bundel beoogde samenhang. Hoe die tot stand komt laat ik voor *Zwaluwstaartjes* in detail zien aan de hand van het eerste van de daarin gerecycleerde gedichten. Dat gedicht is in *Zwaluwstaartjes* te vinden in de eerste afdeling van de bundel, die ook de titel 'Zwaluwstaartjes' draagt. Daarin volgt, na het tweede (titel)gedicht 'Zwaluwstaartjes', als derde gedicht binnen de afdeling 'Gedicht met hond', dat ik hier in zijn geheel weergeef:

Gedicht met hond

Vandaag is het mijn hondedag.
Mijn diploma's huilen als honden.
En mijn doden,
elke dag staan er een paar op
om me wakker te maken
uit mijn dromen van zwaluwspeeksel.
Elke dag staan er een paar op.
Ze liggen in mijn huis als Romeinen.
Ze worden met de dag brutaler,
stelen heel openlijk,
en als ik vragen stel beginnen ze te huilen
of vertrappen van kwaadheid hun hoed.
Af en toe gaan ze nog weg
en nemen beleefd afscheid.
Slapen doen ze niet.
Ze kruipen onder de nacht door.
Ze kruipen onder de nacht.
(*Zwaluwstaartjes*, p. 9)

Het wordt niet verantwoord in de 'Aantekeningen' achterin de bundel, maar 'Gedicht met hond' is afkomstig uit *Stichting De Drie Lichten* (en werd niet opgenomen in *De verdwijning van Leiden*). Het vindt in *Zwaluwstaartjes*,

op een interpunctievariant na ongewijzigd, als vanzelfsprekend een plek. Dat komt allereerst door enkele opvallende woordovereenkomsten: na de 'zwaluwstaartjes' van het voorafgaande titelgedicht is er in 'Gedicht met hond' sprake van 'zwaluwspeeksel'. En de diploma's die in 'Gedicht met hond' 'huilen als honden' krijgen in het direct opvolgende gedicht 'Epigram voor Chet Baker' een echo in de openingsregels 'Wat huilen die twee toch. / Er zit iets ongebrokens in hun huilen.' (Koenegracht, 1994, p. 10) 'Gedicht met hond' gaat bovendien een verbinding aan met een tweede gedicht met hond verderop in de bundel, zoals zo vaak bij Koenegracht enkel aangeduid als 'Epigram', waarin maar liefst zes keer het woord 'hond' voorkomt, met de openingsregels: 'Vanavond keek ik recht in het gezicht / van een man die zijn hond bij zich had. / Hij vertelde alles over zijn hond.' (Koenegracht, 1994, p. 36). En een versregel als 'Slapen doen ze niet.' resoneert elders in de bundel in gedichten als 'Slaapliedje', 'Niet kunnen slapen' en regels als 'Hoofd dat niet kan slapen' of 'Slaap maar liefje ik hoop dat je droomt'. (Koenegracht, 1994, resp. p. 32, 47, 37 en 43)

Op woordniveau krijgt de bundellezer bij Koenegracht allerlei signalen aangeboden die uitstijgen boven het afzonderlijke gedicht en die zodoende bijdragen aan samenhang binnen de bundel. Die typerende signaalfunctie op woordniveau is een constante in het werk van Koenegracht. Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper constateerden in het hierboven aangehaalde interview met Koenegracht in 1980 al dat in de poëzie tot dan toe een aantal beelden en woorden steeds terugkeerde, waaronder 'veerman', 'brug', 'avond', 'duif' en 'vader', iets wat samenhangt met de ontwikkeling naar versobering die in hetzelfde interview aan de orde kwam: 'Ik wil ook over steeds simpeler dingen schrijven. Alleen nog maar over herfst, of avond, of regen, of vader, zulke hele simpele onderwerpen. In elementaire toonaarden. Ik heb het idee dat ik steeds meer - en dat is griezelig - in een soort diepte terechtkom.' (Diepstraten & Kuyper, 1980, p. 172)⁸

Het recycleren van gepubliceerd materiaal in *Zwaluwstaartjes* vindt plaats in de context van dat typerende, zich steeds herhalende woordgebruik. Daarmee varieert Koenegracht doelbewust, zoals Fokkema dat al in 1971 met betrekking tot *De gekke tweepersoonswesp* beschreef, op de aloude grote romantische

⁸ Overigens zijn de genoemde voorbeelden gemakkelijk uitbreidbaar; zo merkte Gerbrandy op dat er opvallend veel sneeuw voorkomt in de poëzie van Koenegracht (Gerbrandy, 2000, p. 566), vergelijk ook het hierboven in de recensies van *Alles valt* ter sprake gekomen 'onthutsend eigen idioom' van Koenegracht (Van den Berg, 2000).

thema's. Koenegracht schuwt de al te bekende, clichématige woorden allerm minst: slaap, droom, dood, avond, meisje, moeder, vader, mist, sneeuw, water, wind, waaien, wachten en zwaan, het komt bij Koenegracht allemaal, en steeds terugkerend, voor. Maar Koenegracht creëert hiermee, met de 'door de thuiszorg ter beschikking gestelde Hollandse zwanen' in *Lekker dood in eigen land* als sprekend voorbeeld,⁹ steeds eigenzinnige, buitenissige beelden, die hij bovendien doorspekt met een heel eigen (en ook weer bij herhaling gebruikt) idioom van landslakken, gasvlaggen, kantoren, hinderlijke vliegen, lampenkappen, directeuren, (zee)zwaluwen en zeelt, met zelfs terugkerende eigennamen: Verschoor.

In zijn studie *Echo's echo's. De kunst van de allusie* maakt Paul Claes onder verwijzing naar de Amerikaanse filosoof C.S. Peirce een onderverdeling in symbolische, iconische of indexicale verwijzingen, waarbij de laatste vorm van citeren 'tussen twee teksten een contiguïteitsrelatie instelt' (Claes, 2011, p. 63). Alle hierboven beschreven lexicale citaten van Koenegracht laten zich bij uitstek indexicaal lezen: in de continue wisselwerking van herhaling en variatie werken woorden en beelden op elkaar in en versterken elkaar, haken als het ware naar elkaar en gaan nieuwe verbanden, verbindingen aan met andere gedichten. De gerecycleerde gedichten en gedichtfragmenten spelen in dat proces nadrukkelijk een rol en dragen in belangrijke mate bij aan die via woord- en beeldherhalingen verkregen samenhang. De titel *Zwaluwstaartjes* wordt daarmee extra betekenisvol: die actualiseert vooral de andere betekenissen van het woord die verbindingen aanduiden: de pleister die de uiteengeweken huid van een wondje bij elkaar houdt, en het verbindingsmechanisme tussen losse stukken hout. Bij Koenegrachts poëzie gaat het om verbindingen: tussen woorden, beelden en onderlinge gedichten.

7. ALLES VALT – 'EIGENLIJK MOETEN ZE TERUGGEPLAATST WORDEN'

Het herhalen en hernemen van gedichtfragmenten zorgt niet alleen voor meer samenhang tussen de gedichten in de bundel, zoals ik hierboven voor 'Gedicht met hond' in *Zwaluwstaartjes* heb laten zien, maar werkt, analoog aan de vele

⁹ De tekst tussen aan- en afhaling is een parafrase van de beginregels uit de eerste strofe van 'Brief aan mijn moeder'. Daarin luidt de letterlijke tekst: 'Moet je horen, mamma, luister je? / Ik lees hier over een aanbod / waarbij zeer oude moeders met / meestal zeer oude zonen die / om niet tastbare redenen niet meer / bij ze willen slapen / een zwaan ter beschikking wordt gesteld / door de thuiszorg. / Het gaat om Hollandse zwanen.' (Koenegracht, 2011, p. 10)

woord- en beeldherhalingen, nog op een andere manier: juist door het recycleren van fragmenten uit ouder werk ontstaat een vorm van samenhang over de grenzen van de bundel heen. De contiguiteitsrelatie die tussen verschillende gedichten in de bundel tot stand komt, werkt ook tussen verschillende versies van de gedichten over de bundelgrenzen heen. Als voorbeeld daarvan geldt het tweede gedicht uit *Stichting De Drie Lichten* dat terecht kwam in *Zwaluwstaartjes*, ‘Zuidenwind’. Koenegracht herschreef het voor *Zwaluwstaartjes* aanzienlijk en wijzigde de titel naar ‘Misschien de zuidenwind’. Maar na de omwerking voor *Zwaluwstaartjes* werd dit gedicht voor *Vroege sneeuw* nogmaals herzien, en kreeg het met ‘Winter’ opnieuw een andere titel mee (Koenegracht, 1980, p. 32; 1994, p. 46; 2003, p. 136). De schijnbare achteloosheid van Koenegracht, die herhaaldelijk aangeeft zijn poëzie ‘heel ernstig’ te nemen (Vervoort, 1994, p. 49), is dan tegelijkertijd een bewuste auteursstrategie: recyclage en autocitaat bieden Koenegracht de mogelijkheid te ontsnappen aan definitief vastgelegde, op papier gestolde gedichten en stellen hem in staat om juist keer op keer nieuwe bewegingen in de tekst te creëren.¹⁰

Ook voor de lezer van Koenegrachts werk die bekend is met het oeuvre zijn alle bewust of onbewust aangebrachte verwijzingen en herzieningen niet te miskennen. Ze beïnvloeden de leeswijze van zowel deze al deels bekende gedichten, als ook die van de nieuwe gedichten waarmee ze in een nieuwe omgeving gepresenteerd worden. Zo opgevat is het steeds maar weer herkennen en herhalen te zien als een spel, waarbij de grenzen van het afzonderlijke gedicht en van de bundel worden opgerekt, om verbindingen aan te gaan met het oeuvre als geheel. Dat is overduidelijk het geval in Koenegrachts voorlaatste bundel *Alles valt* uit 1999.

Deze compacte bundel bevat opnieuw een aantal herpublicaties: een ‘Epigram’ komt uit *De verdwijning van Leiden*,¹¹ ‘Vadertje zoetwatergids (1)’ is een licht herschreven versie van ‘Ode’ uit *Stichting De Drie Lichten*, en, meest opvallend, het openingsgedicht van *Alles valt*, wederom een ‘Epigram’, voert de lezer helemaal terug naar ‘De brug’ uit *Een gekke tweepersonswesp*,

¹⁰ Daarnaast is voor Koenegracht ten tijde van *Zwaluwstaartjes* ook een optimale communicatie met de lezer belangrijk. In het interview met Vervoort geeft hij aan wijzigingen in teksten door te voeren, zodra hem duidelijk is dat zijn gedichten niet goed worden begrepen: ‘Als veel mensen me zeggen dat een regel hen stoort of geen functie heeft, dan wijzig ik het gedicht. Hoe erg ik dat soms ook vind, want het is net of je je geliefde vermoordt. Maar als ik die regel kan verdedigen, blijft hij staan.’ (Vervoort, 1994, p. 47)

¹¹ Ook opgemerkt door Yves T’Sjoen (T’Sjoen, 2005, p. 218). Het betreft het ‘Epigram’ met de beginregel ‘Meermalen maak ik mij druk om niets’. Zie ook noot 4.

waarbij Koenegracht in de herziene versie vooral wijzigingen heeft aangebracht in de regelafbrekingen en strofe-indeling (resp. Koenegracht, 1971, p. 37; 1999, p. 9). Maar *Alles valt*, een bundel overigens waarbij niet alleen een verantwoording maar zelfs een inhoudsopgave ontbreekt, biedt nog meer opvallende voorbeelden van recyclage: ‘Aan de rivier’ blijkt bij nadere beschouwing een gedeeltelijke herschrijving van ‘Bewegingen te S.’ uit *Camping De Vrijheid*, en ‘Nachtzusters’ a.b.c.’ is voor een deel een bewerking van ‘Aan...’ uit *Stichting De Drie Lichten*.

Via de herhaling van woorden, zinsdelen, flarden van gedichten, of gedichten in zijn geheel legt Koenegracht in *Alles valt* op een speelse manier een web van verwijzingen aan binnen zijn eigen oeuvre. Lezers die zijn werk goed kennen worden deelgenoot van dat spel. Waar, zoals Dick van Halsema met betrekking tot Leopold betoogde,¹² de samenhang bij deze grote Rotterdamse voorganger van Koenegracht vooral via de reeks tot stand kwam, en minder op het niveau van de bundel (Van Halsema, 2001), daar geldt bij Koenegracht dat er juist ook over de grenzen van de bundel heen samenhang, en tegelijkertijd beweging, ontstaat. Vergelijkbaar met *Zwaluwstaartjes* werkt ook de titel *Alles valt* dan op meer manieren: deze wijst niet alleen thematisch op tijdelijkheid en neergang, maar daarnaast ook op die samenhang en beweging: alles valt samen, alles komt voor korte tijd bij elkaar, in tijdelijke verenigingen, zoals letterlijk beschreven in het slotgedicht ‘Verenigingen waar ik lid van ben’:

Verenigingen waar ik lid van ben

De vereniging: Daar komt een hond op ons af.

De vereniging: Naalden die stil hangen
boven de reeds draaiende plaat.

De vereniging: De kat die ergens vanaf viel.

De vereniging: De werkelijkheid die onder mij doorgaat.

De vereniging: Ik woon in de bocht van de weg.

(*Alles valt*, p. 40)

¹² In *Lekker dood in eigen land* verwijst Koenegracht expliciet naar Leopold, zoals er ook andere dichters zijn waaraan Koenegracht impliciet en expliciet refereert, zoals Remco Campert, Lucebert, H.H. ter Balkt en Hans Faverey. Het zou interessant zijn ook het werk van onder andere deze dichters te betrekken in een nadere analyse van citaat en autocitaat bij Koenegracht.

8. SLOT: 'ZO KALM ALS EEN RAAM OP ZONDAG'

De door Koenegracht veelvuldige toegepaste recyclagetechnieken zijn uiterst functioneel. In de bloemlezing *De verdwijning van Leiden* bood het Koenegracht in 1989 de gelegenheid om zijn vroege werk te herijken aan zijn later verworven inzichten, waarbij hij nadrukkelijk rekening hield met de kritieken die op dat werk waren verschenen. Waar nodig gebruikt Koenegracht daarnaast herpublicaties om individuele gedichten aan te passen. Bij een latere bundel als *Zwaluwstaartjes* worden teksten bovendien gerecycleerd om meer bundelsamenhang te bewerkstelligen. Recyclage heeft bij Koenegracht ten slotte ook het doel om zich te onttrekken aan het definitief vastleggen van zijn gedichten: in de herneming ontstaat beweging en krijgen de gedichten een permanent onvoltooid karakter. De aandachtige lezer van Koenegrachts poëzie, die de terugplaatsingen, hernemingen en herzieningen van de gedichten herkent, leest de accumulatie van gedichten als een speels en uiterst bewegingsvol oeuvre. Binnen die voortdurende beweging blijft de poëzie waar ze is, zichtbaar en soms bijna onzichtbaar, in de bocht van de weg, zoals het hondje in het hieronder tot slot geciteerde 'Epigram' uit *Alles valt*.

Epigram

Mijn ziel is onzichtbaar en stroomt aldoor
maar ik blijf zo kalm als een raam op zondag
en in mijn verbeelding zit ik
tweemaal zo stil als jullie denken
terwijl alles wat donker is komt aansluipen
als een langzame lelijke vlieg.

En al ons denken is als een hondje
in de bocht van de weg.

(*Alles valt*, p. 33)

Literatuurlijst

Brems, Hugo (2006). *Altijd weer die vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.

Claes, Paul (2011). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt.

De Boer, Peter (1999). 'Wolken zijn vergeetachtige bergen'. *Trouw*, 11 december 1999.

- Diepstraten, Johan & Kuyper, Sjoerd** (1980). 'Frank Koenegracht'. In Diepstraten, Johan & Kuyper, Sjoerd, *Dichters. Interviews*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 169-193. Online op <http://www.dbnl.org/tekst/kuyp007dich01_01/kuyp007dich01_01_0008.php> [23 januari 2014].
- Doorman, Maarten** (1994). 'Bedrukt door eigen zorgeloosheid'. *De Volkskrant*, 20 mei 1994.
- Fens, Kees** (1976). 'Iedereen mag overdrijven als hij 't maar goed doet'. *De Volkskrant*, 18 september 1976.
- Fokkema, R.L.K.** (1971). 'Geleefde gedichten'. *Trouw*, 1 mei 1971.
- Fokkema, R.L.K.** (1995). 'Frank Koenegracht'. In Zuiderent, Ad, Brems, Hugo & van Deel, Tom (red.), *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Afl. 58 (augustus 1995). Alphen aan den Rijn: Samsom Uitgeverij enz.
- Gerbrandy, Piet** (1999). 'De brug moet worden getroost: Weinig dichters schrijven zulke erge dingen als Frank Koenegracht'. *De Volkskrant*, 17 december 1999.
- Gerbrandy, Piet** (2000). 'De schrale troost van sneeuw. Over de poëzie van Frank Koenegracht'. *Ons Erfdeel*, 43/4: 560-568. Online op <http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200001_01/_ons003200001_01_0122.php> [23 januari 2014].
- Goedegebuure, Jaap** (1986). 'Een poëtisch programma'. *Haagse Post*, 31 mei 1986.
- Goedegebuure, Jaap** (1994). 'Balorigheid en weemoed'. *HP/De Tijd*, 29 april 1994.
- Koenegracht, Frank** (1971). *Een gekke tweepersoonswesp*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1976). *Camping De Vrijheid*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1980). *Stichting De Drie Lichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1986). *Epigrammen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1989). *De verdwijning van Leiden. Gedichten 1971-1981*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1994). *Zwaluwstaartjes*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (1999). *Alles valt*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (2003). *Vroege sneeuw. Gedichten 1971-2003*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Koenegracht, Frank** (2011). *Lekker dood in eigen land. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Korteweg, Anton** (1976). 'Camping de Vrijheid vol eigenzinnige protesten van een romantisch criticus die door "het ongenoegen" is geïnspireerd: beste bundel van Frank Koenegracht'. *Het Parool*, 11 december 1976.
- Kuyper, Sjoerd** (1977). 'De hoge sprongen van Frank Koenegracht'. *De Nieuwe Linie*, 13 april 1977.
- Luijters, Guus** (1971). 'Poëzie en de tweede popgolf'. *Het Parool*, 11 september 1971.
- Matthijse, André** (1980). 'Koenegracht gebruikt de schaar te weinig'. *Het Vaderland*, 2 augustus 1980.
- Monna, Janita** (2011). 'Een onbegrijpelijk gekkenhuis'. *Trouw*, 3 december 2011.

- Peters, Arjan** (2011). 'Interview Frank Koenegracht'. *De Volkskrant*, 3 december 2011.
- Salverda, Murk** (1980). 'Nèt geen groot dichter.' *Het Parool*, 9 mei 1980.
- T'Sjoen, Yves** (2005). 'Als het stuiten van een bal. *Alles valt* van Frank Koenegracht'. In: T'Sjoen, Yves, *De gouddelever*. Over het lezen van poëzie. Tiel/Amsterdam: Lannoo/Atlas, p. 215-218.
- Van Halsema, Dick** (2001). 'De angst van de dichter voor de bundel. Over bundels en reeksen in J.H. Leopolds oeuvre'. In Zuiderent, A. & Van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 255-272.
- Van den Berg, Arie** (2000). 'Woede van een onruststoker'. *NRC Handelsblad*, 7 januari 2000.
- Van der Linden, Peter** (1980). 'Wie zo zichzelf zoekt valt uiteen.' *De Nieuwe Linie*, 27 augustus 1980.
- Van der Vegt, Jan** (1977). 'De middelmatigheid te lijf.' *NRC Handelsblad*, 4 februari 1977
- Vervoort, John** (1994). 'Frank Koenegracht. 'Fanatisme is de ondergang van alles, ook in de poëzie'. *Poëziekrant*, 18/6: 45-49
- Wieg, Rogi** (1994). 'Frank Koenegracht: Zwaluwstaartjes.' *Het Parool*, 15 april 1994.
- Zuiderent, Ad** (2001). 'Het eigen werk als readymade. Zelfbloemlezingen van K. Schippers'. In Zuiderent, A. & Van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 273-288.
- Zwagerman, Joost** (1986). 'Hier en daar al te frivol: *Epigrammen* van Frank Koenegracht'. *Vrij Nederland*, 12 juli 1986.

