

# VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 131, 2021, Aflevering 1

---

HUBERT VAN HERREWEGHEN, DE SPEELMAN VAN PAMEL  
KANTL-COLLOQUIUM, 23 FEBRUARI 2022

---

REDACTIE:

PATRICK LATEUR EN DIRK DE GEEST





# Inhoud

---

- 3            **Hubert van Herreweghen, de speelman van Pamel: inleiding**  
*Patrick Lateur en Dirk de Geest*
- 5            **‘Een plasje water en een mus’. Verdichte plaatsen in de poëzie van Hubert van Herreweghen**  
*Lut Missinne*
- 17           **‘Al wat ik kreeg van kunde’. Hubert van Herreweghen: bijna een eeuw lyrisch meesterschap**  
*Stefaan Evenepoel*
- 35           **‘Mijn teen tast poëzie.’ Traditie en zintuiglijkheid bij Hubert van Herreweghen**  
*Piet Gerbrandy*
- 47           **‘Moderne onrust in klassieke maat?’ De poëzieopvatting van Hubert van Herreweghen (1943-1950)**  
*Dirk de Geest*
- 81           **Bijlage 1: Een nieuwe lente maar een oud geluid**  
*Hubert van Herreweghen*
- 87           **Bijlage 2: Getuigenis 1950: De Poëzie**  
*Hubert van Herreweghen*



# Hubert van Herreweghen, de speelman van Pamel: inleiding

Patrick Lateur en Dirk de Geest

---

Om het honderdste geboortejaar te herdenken van dichter Hubert van Herreweghen (Pamel, 16 februari 1920 - Dilbeek, 4 november 2016), plande de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren een colloquium in het najaar van 2020. Door de coronapandemie kon de studienamiddag pas plaatsvinden op 23 februari 2022, maar al vroeg in het herdenkingsjaar verscheen *Verzamelde gedichten* bij uitgeverij P. Systematisch onderzoek van het dichtwerk van Hubert van Herreweghen was tot dusver nog niet aan de orde, hoewel geen van de zowat dertig bundels of edities van zijn verzameld werk onopgemerkt voorbijging. Overigens bundelde naar aanleiding van de negentigste verjaardag van de dichter *Kunsttijdschrift Vlaanderen* in zijn nummer van februari 2010 vijftien bijdragen van dichters en critici met een analyse van een gedicht, een cyclus of een bundel. In zijn bijdrage over de cyclus 'Kornoeljebloed' schrijft Willy Spillebeen, een kwarteeuw lang compagnon de route van Van Herreweghen in het bloemlezen van poëzie: 'elk woord en elke klank is minutieus gewikt en gewogen' (Lateur, 2010, p. 379). Dat is het waarmerk van een speelman, die ogenschijnlijk met woorden speelt, maar het spel pas lost wanneer alle woorden en klanken hun plaats hebben gevonden.

Voorliggend nummer van *Verslagen & Mededelingen* presenteert de vier referaten van het colloquium en opent met een bijdrage over de dichter-wandelaar Van Herreweghen. Een van de onderzoeksdomeinen van Lut Missinne (WWU Münster) is reisliteratuur. Vanuit dat perspectief belicht zij Van Herreweghens oeuvre, waarin wandelingen in de heuvels of in de stad en verblijven in het Zuiden een opvallende plaats innemen. Intrigerend zijn de zeegedichten. Overal is de dichter toeschouwer en luisteraar, die de natuur ook ervaart als bron van zingeving. De bijdrage van Missinne inspireert tot een ecolectuur van de dichter.

Tegen de achtergrond van de oude tweedeling van Van Herreweghens dichtwerk, waarbij de tachtiger jaren een cesuur zouden vormen, analyseert Stefaan Evenepoel (emeritus UGent) het gedicht 'Toestand' uit *Webben en wargaren* (2009). Hij toont aan hoe de dichter een oorlogservaring in verzen verwerkte en die almaar bleef bewerken tot een moderne versie in een late bundel. Evenepoel legt in 'Toestand'

meerdere betekenislagen bloot en bewijst hoe archiefonderzoek nieuw licht kan werpen op het werk.

Het bijna gecanoniseerde onderscheid tussen de vroege vormvaste verzen en de latere vormelijke experimenten probeert ook Piet Gerbrandy (Universiteit Amsterdam) te nuanceren. Hij wijst erop dat Van Herreweghen al vroeg op zoek was naar zijn ‘ritselende revolutie’ (Lucebert). Vanuit drie inspiratiebronnen evolueren de verzen: de grote literaire traditie, het katholieke leven en de natuur in Brabant. In alles blijkt de tijd het grondthema te zijn en ook voor Gerbrandy kan een ecokritische benadering revelerend zijn.

In een uitgebreide versie van zijn lezing stelt Dirk de Geest (KU Leuven) dat de oude dichotomie voorbijgaat aan de literair-historische context waarin Van Herreweghens oeuvre tot stand kwam. Hij onderzoekt de betrokkenheid van de dichter en recensent-criticus bij een aantal tijdschriften en initiatieven kort na WO II. Het detailonderzoek toont aan hoe Van Herreweghen via zijn beoordeling van het werk van derden zijn eigen ideeën over literatuur vormgaf. Hij koos voor een uitgepuurde klassieke vorm, maar pleitte tegelijk voor een vernieuwde thematiek die aansloot bij wat er leefde in de naoorlogse samenleving. In het licht hiervan moet de traditionele oppositie tussen klassieke en experimentele dichters deels herbekeken worden.

Uit de respectieve referaten van het colloquium blijkt dat de geijkte beeldvorming rond het dichtwerk van Hubert van Herreweghen moet worden bijgesteld. Voorts dat er werk moet worden gemaakt van doorgedreven archiefonderzoek dat nieuw licht kan werpen op gedichten afzonderlijk enerzijds en anderzijds op afgebakende perioden van het oeuvre. Ten slotte klonk een pleidooi voor een ecologische lectuur van het oeuvre die nieuwe perspectieven kan openen.

## Literatuurlijst

**Lateur, P.** (red.) (2010). ‘Hubert van Herreweghen 90’. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 59/329: 345-386.

**Van Herreweghen, H., De Geest, D., & Lateur, P.** (2020). *Verzamelde gedichten*. Leuven: P.

# ‘Een plasje water en een mus’. Verdichte plaatsen in de poëzie van Hubert van Herreweghen

Lut Missinne

---

## *Abstract*

Voor de dichter-wandelaar of ‘landloper’, zoals Hubert van Herreweghen zich in het gedicht ‘Zelfportret’ noemt, is het landschap geen decor maar leidt het tot een ontmoeting. De steden en landen die hij bezoekt, zijn Brabantse geboortestreek, de Brusselse pleinen en tuinen zijn voor de dichter als reisgenoten op zijn weg. Hij neemt ze met alle zintuigen waar, luistert en kijkt aandachtig en vindt er herinneringen en herkenning in, maar doet ook ontdekkingen en stelt de landschappen vervreemdend voor. Het gecultiveerde landschap heeft zijn voorkeur, met zeelandschappen heeft hij een complexe verhouding. Zijn observaties zijn uiteindelijk de aanzet van reflectie en beschouwing, van een zoektocht naar zingeving die de menselijke conditie overstijgt.

## *Abstract*

For the poet-walker or ‘landloper’ [stroller], as Hubert van Herreweghen calls himself in the poem ‘Zelfportret’, a particular landscape is never just pure scenery but an invitation to an encounter of some sort. The cities and foreign countries he visits, his native region of Brabant, the Brussels squares and gardens are like travelling companions to him. He not only perceives them with all his senses, listens attentively, and looks carefully to how they evoke memories and provoke recognition, but he also makes new discoveries and has alienating experiences. He prefers the cultivated landscape; his relation with seascapes is more complex. Finally, all his observations lead to reflection and contemplation, and thereby become more a search for meaning which surpasses the human condition.

---

In de jongste poëzieweek werden we eraan herinnerd dat de natuur een uitstekende bron voor poëzie is. Ik citeer uit de aankondigingstekst: ‘Het voorbije jaar hebben we met zijn allen opnieuw de natuur ontdekt. Niet zozeer de ver-weg-natuur of de hoge-bergen-natuur, maar wel de vergeet-me-nietjes-natuur [...] We hebben het avontuur in onze achtertuin herontdekt, de schoonheid van onze beken en bossen, vogels die we

gisteren niet hoorden, eekhoorns die we niet meer zagen. We werden weer verliefd op onze vierkante meter tuin, de geraniums op ons balkon.’ We werden in diezelfde tekst uitgenodigd om ons te laten verrassen door ‘lieveheersbeestjeswoorden, slingerplantzinnen of varenverzen’ (Poëzieweek 2022). Het klinkt haast alsof Hubert van Herreweghen bij het opstellen van dit programma de pen heeft vastgehouden. Alleen zou het bij hem hebben geklonken dat we ons moesten laten verrassen door kornoeljebloedverzen, paasbergamotrijmen en mompelwoorden. Van Herreweghen, de dichter-wandelaar, verknocht aan zijn Brabantse heuvelland, wist als geen ander zijn natuur tot poëzie om te smeden.

In het vaak geciteerde gedicht ‘Zelfportret’ uit de bundel *Kort dag*, waarmee de gelijknamige cyclus opent, luidt het:

### **Zelfportret**

(*aetatis 65*)

Zelden ben ik nog een dichter  
als van Orfeus wordt verhaald  
die in de onderwereld daalt  
meer een landloper die lichter  
naar hij dieper 't veld in dwaalt  
vogelschrik of vrede stichter  
alles groet wat ademhaalt.

(Van Herreweghen, p. 377)

In dit gedicht zijn er subtiele contrasten aanwezig, een typische eigenschap van Van Herreweghens poëzie, aldus Hugo Brems: ‘Vlak na de afwijzing van het “dalen” in de onderwereld, volgt de affirmatie dat hij “dieper” dwaalt. Het rijm tussen “daalt” en “dwaalt” accentueert de keuze voor het horizontale, het aardse, maar tegelijk kiest hij voor een andere diepte: voor een diepe, dwalende, zich verliezende omgang met de tastbare en groetbare dingen van het veld.’ (Brems, 1990, p. 257).

Zelden echter zijn de gedichten van Hubert van Herreweghen pure schilderijen van natuurlandschappen. Zoals dit zelfportret zegt, gaat het om het dieper dalen, het verder schouwen dan datgene wat met het blote oog zichtbaar is.

Wilde, exotische natuurlandschappen kunnen deze dichtersfiguur niet bekoren, hij dwaalt het liefst rond in de gedomesticeerde natuur, ‘langs het maïsveld’, ‘tussen de velden’, de akkers, ‘op een hoge kouter’, in een letterlijk ‘gecultiveerd landschap’, op plaatsen waarin sporen van menselijk ingrijpen en van de geschiedenis te lezen zijn. Liever aarde dan wijdse luchten, liever parken dan



woestijnen: enerzijds Zuid-Frankrijk, Portugal of zijn Brabantse habitat, het Pajottenland, zijn Pajottanië zoals Stefaan Evenepoel dat noemde (Evenepoel, 2000, p. 203), zijn geboortedorp Pamel; en anderzijds – op kleinere schaal – fascineert hem het natuurleven in tuinen: de moestuin, het neerhof, de kruidentuin, de kerkhoftuin, de Brusselse stadstuin, ‘een plasje water en een mus’...

Opvallend daarbij is hoe de bomen steeds weer dominant aanwezig zijn in dit poëtisch landschap. In een vroeg gedicht ‘Voorjaar’ is er sprake van het verlangen om ‘een boom te zijn die roerloos danst’, om zich aan het verleden en de herinneringen te onttrekken, om zich in een ‘eeuwig heden’ te verschuilen voor de angst (Van Herreweghen, p. 71). De boom is hier een beeld van houvast en stilstand, maar ook een symbool van verticaliteit, van het zoeken naar aansluiting met iets bovenaards. In hun ‘bladgeritsel’ kan de dichter het gesprek van de bomen met de wolken haast verstaan.

Een toestand van roerloosheid moet de mens behoeden voor misstappen. In het gedicht ‘Oudejaarsavond’ uit de bundel *Valentijn*, een moment waarop de tijd zich in een overgangsgebied bevindt, luidt het:

### III

Als wij stil konden blijven,  
zo stil dat de gebaren  
mogelijkheden blijven  
als toen wij zelf dat waren,

de kiemen der beweging  
nooit noodloos activeren,  
– de duur, de ruimte en weging  
gebeuren en passeren –

dan zouden wij de kansen  
op volmaakt roerloos dansen,  
op één zinvol gebaar,

niet elk moment bederven  
en misschien, vóór we sterven,  
waarheid worden gewaar.  
(Van Herreweghen, p. 344)

Stilstand als een voorwaarde om waarheid te zien?

In 'Sedentair' wil de dichter in een nietiger vorm in de natuur opgaan, niet als een boom, maar als een tak: 'Ik wou altijd een tak zijn. / Zie ik mezelf, ik ben een tak'. In dit verlangen geeft hij zich geheel over aan de wetten van het leven en aan het toeval van de natuurelementen: de tak hangt 'te wiegen en te wuiven, / terwijl de vilten lucht zijn bast / gelijk de wind het wil, betast.' (Van Herreweghen, p. 296; cf. Musschoot, 2010).

Maar toch, net zoals er in het paradoxale 'roerloos dansen' toch onderhuids leven merkbaar is, is ook hier weer de andere pool aanwezig. Het gaat om een tak met botten die op openbarsten staan. De harde lijn van een wintertak wordt verzacht door de voorzichtige verwachting van de nakende lente.

Wintertaferelen genieten in deze poëzie onmiskenbaar de voorkeur, het seizoen waarin het 'gebint' van het bos zichtbaar wordt en de lijnen 'gestold en scherp' in het land liggen (in 'Winter', Van Herreweghen, p. 549). Of:

Te veel gebladerte  
en niet genoeg tak  
te weinig magerte  
te welig aangevet

...

zoals het in het begin van 'Verlangen naar de winter' staat (Van Herreweghen, p. 304).

Ook het gedicht 'Kou (*Hoge Venen*)' steunt op de spanning tussen winterse verstilling en ondergronds leven. Het begint met wat er als een feestelijk tafereel op een wandeling in de Hoge Venen uitziet: de bomen als dansers op één been 'die in een cirkel buigen / rondom een steen', 'gevekt zilver en brons' zijn de kleuren (Van Herreweghen, p. 410). De wandeling voert door 'bos en veen' en trekt in de tweede strofe de aandacht naar een aarzelend leven onder de winteraarde:

Te voet door bos en veen,  
hoe ver weet geen,  
onder een lucht van tin  
luisteren naar het zuigen  
dat weer begint  
onder het korstig mos,  
of is 't de wind?  
Er is geen wind.

In mist zijn waaien is gestikt.  
(Van Herreweghen, p. 410)

Dit landschap, dat onder een winterse stolp is gezet, roept in de vierde en laatste strofe de gedachte op aan verlorenheid:

't Gaat om verliezen,  
het gaat om draaien  
                  op zijn as,  
het gaat om wat men gister  
                  wist en  
vandaag verloren was.  
(Van Herreweghen, p. 410)

Door de verschoven halve versregels en de assonanties wordt de laatste strofe een draaikolk van klanken. De danscirkel van de bomen aan het begin, in de eerste regel nog belicht met het '[p]lezier van 't ogenblik' is in een besef van verlorenheid gedraaid. Maar het ritme van deze laatste strofe, die haast als een draaiorgeltje klinkt, verhindert dat dit vers in donkerte eindigt. Het zuigen onder het korstig mos brengt bij alle besef van het verlorene ook het uitzicht op een herbeginvend leven.

Tegenover deze uitgebende, verstilde aardse winterlandschappen staan de zeedichten. De zee staat in dit werk voor onrust – hoe kan dit ook anders – als een bezoeker aan de zee, een boer zo blijkt, haar het liefst de rug toekeert:

### **Boer aan zee**

Hij laat zich uit zijn lood niet slaan,  
de landman, hard, voetvast en bang,  
hij roept het zeemonster niet aan,  
niet als hij rechtstaat, de oceaan,  
niet als ze sluimert, de oude slang,  
giftig geschubd onder de maan.  
Zijn hart verijst voor dat gezang,  
hij keert zich om, gaat hoog zijn gang  
naar zijn verankerd lot, 't vast vlot  
in zeeën groen en golven graan.  
(Van Herreweghen, p. 523)

De standvastigheid van de landman, zowel letterlijk ('voetvast') als in zijn houding (niet uit zijn lood te slaan), is een geslaagd verweer tegen een zee waarin zich het zeemonster schuilhoudt. Dit lijkt zowel een verwijzing naar de zeeslang Leviathan als naar de sirene, wier gezang het hart doet verrijzen. Met het eenvoudige 'hij keert zich om' wendt de boer zich van het gevaar af, terug naar het vertrouwde land. Het is een Bruegheliaans tafereel, maar het tragische lot wordt ontweken en het gedicht eindigt harmonisch. In de laatste twee regels worden de motieven van zee en land vervlochten in een ingenieus bouwwerkje van klankherhalingen en tegenstellingen: met binnenrijm en alliteraties worden het 'verankerd lot' en 't vast vlot' aan elkaar geklonken, de dreiging wordt twee keer bedwongen: het onstandvastig lot wordt verankerd en het vlot wordt vastgelegd. In het allerlaatste beeld vervloeien zee en akkerland in elkaar door de groene kleur van het land en het beeld van het golvende graan. De boer heeft genoeg aan de zee in zijn verbeelding: 'Zet ik mijn zetel op het veld, / de hoge kouter, zie 'k de zee' (in 'Wachten', Van Herreweghen, p. 348).

Ook het gedicht 'Marine VII', geschreven bij werk van Jan de Smedt, opent met een zee die gevaarlijk oogt: 'Mijn onrust is de zee, mijn oog / en hart laat haar opspringen / en kolken tot de wolken hoog' (Van Herreweghen, p. 566). Het onrustige gemoed dat door een kolkende zee wordt verbeeld, kan 's anderendaags bedaren en dan

...  
van brede vrede een hooglied zingen,  
als zij daar grijs, malve en turkoois,  
herkauwend ligt, het groot weids rund,  
dan tot een nevel uitgedund,  
iets niets, een eicel van iets moois.

Dit prachtige beeld van een tot rust gekomen zee die als een loom, herkauwend rund gaat liggen, vervolgens in de mist vervluchtigt en nauwelijks nog zichtbaar haast tot 'iets niets' verdwijnt, biedt helemaal op het eind weer uitzicht op een kern van geboorte en begin van nieuw leven: 'een eicel van iets moois'.

In zijn laatste werk, gepubliceerd in 2015, de indrukwekkende bundel van de toen 95-jarige dichter, *De bulleman en de vogels*, komen andermaal 'Marines' voor. Werd in 'Marine VII' de zee verbonden met onrust, dan komt hier in kleuren en klanken een zeelandschap tot stand, dat uitvloeit in een vrouwenlichaam:

Met lakens licht, in tinten allerhande,  
't is roze, 't is sahara, bijna groen,  
van wolkenwit tot vermiljoen,  
bevloeit de dag 't ontwaken van de zee,  
speelt met haar schouders, hals en lee,

...

(Van Herreweghen, p. 915)

De zij (de zee) in deze cyclus, 'Marines', verbeeldt niet alleen de woelighe-  
den van het leven, maar blijkt ook een inspiratiebron voor de dichter, omdat  
ze als een nog niet ontsluitend geheim het levensbeginsel in zich draagt, de nog  
te ontginnen muziek, zoals in het volgende gedicht:

De zee ligt eindeloos ...

De zee ligt eindeloos verwonderd  
naar wat haar lenden ondervraagt,  
muziek die in de diepten kronkelt,  
't vormeloze dat geboorte vraagt  
en aan boorden, groen gekraagd,  
zich,

soms,

in bomen verbijzondert.

(Van Herreweghen, p. 916)

Het vloeiend ongevormde uit het begin van dit gedicht krijgt in de laatste re-  
gels als het ware letterlijk vaste grond onder de voeten in het vertraagde en  
stokkende ritme met de apart gezette woorden, die uiteindelijk in 'bomen' uit-  
monden. Het rijm benadrukt de band van deze concrete 'verbijzondering' met  
de aanvankelijke 'verwondering' aan het begin van dit korte gedicht. Het rijm  
van de eerste en laatste regel spant de verzen strak op, terwijl de tweede rijm-  
klank hen daartussen laat bewegen en kronkelen.

Het is al eerder opgemerkt dat de landschappen in Van Herreweghens gedich-  
ten vaak leiden tot beschouwingen over tijdservaringen en vergankelijkheid.  
Het is een constante in dit werk, die niettemin ook verschuivingen laat zien.  
Een van de vroege bundels, *Gedichten* uit 1953, bevat een cyclus getiteld  
'Landschappen', bestaande uit vijf gedichten. De titels echter, althans van de  
eerste drie, verwijzen juist *niet* naar een landschap, maar wel naar de seizoen-  
en: 'Voorjaar', 'Zomer' en 'Najaar'. De natuur die hierin wordt opgeroepen,

is bedwelmend en onheilspellend, het is een omgeving van ‘verwonderde nachtbloemen’, van ‘hoge bloempetalen / als antennen in duisternis’ en van ‘toerverhalen / zonder zin of betekenis’ (in ‘Voorjaar’), van vlammen die ‘branden over ’t koren’ en ‘vuurwit’ licht (in ‘Zomer’) (Van Herreweghen, pp. 70, 72). In deze uitbundige maar tevens dreigende natuur, ingekleurd als op een fauvistisch schilderij, dringt zich een besef van tijd en vergankelijkheid op. Wat een eenvoudig te genieten omgeving zou kunnen zijn – bloeiende tuinen, vruchtbare velden – wordt bezwaard door de gedachten aan een zondig verleden en aan een toekomst die zal leiden naar de dood. Het zingen van het zeisen ‘diep in ’t dal’ in de laatste regel van het gedicht ‘Zomer’ verwijst zowel naar het oogsten van het rijpe koren als naar de zeis van de dood.

Deze verzen staan ver af van de latere natuurgedichten, waarin de wandelaar zich in een zinnelijk genieten van bomen, planten en vogels met de natuur verbonden voelt. De gang der seizoenen laat in deze vroege bundel nog de extremen voelen, de uitbundige vitaliteit van de natuur, gepaard aan het ‘besef dat droefheid komen zal’. Ontsnapping is mogelijk door een ‘eeuwig heden’ te zoeken, door te streven naar het zuivere leven ‘als een plant’, ‘een boom te zijn die roerloos danst’. Voor de rust, die uiteindelijk gevonden wordt in de laatste strofen van ‘Najaar’, lijkt na het proces van de zuivering het lied, de poëzie nodig te zijn:

de ziel herkent in alle dingen  
haar verholen betekenis,  
't verdriet, 't verlangen, en haar zingen  
soms, als de tijd gekomen is.

Als al wat komen moest, geschied is,  
als alle onzuiverheid geboet,  
gebeurt het wonder dat het lied is:  
de ziel zet het heelal in gloed.  
(Van Herreweghen, p. 74)

Het laatste gedicht van deze cyclus, het enige dat werkelijk de titel ‘Landschap’ draagt, roept weer een geschilderd landschap op, deze keer geïnspireerd door de doeken van een schildersvriend van Van Herreweghen, Maurits van Saene. Ook hier is het alsof pas de transformatie van een landschap in een bedwingende kunstvorm – in dit geval de vorm van een geïdealiseerd zomertafereel – de veiligheid biedt om ‘... na de uitgewoede stormen / buiten de

grens van land en tijd' van het geluk te kunnen genieten, 'het gisteren voor-  
goed vergeten / voor het volmaakte thans en hier' (Van Herreweghen, p. 76).

Staat hier weer het verlangen voorop om aan de cirkelgang van de tijd te ont-  
snappen, in andere gedichten zoekt het ik net naar zijn plaats binnen dat grote  
tijdsgebeuren. In 'Berg' ziet het ik, dat als het ware van buitenaf zijn concrete  
positie bekijkt, hoe het zich beweegt in die mensenstroom van verleden en  
toekomst:

...  
de berg bewoog en rolde naar me toe,  
ik hief mijn hielen en stond boven.

Daar zag ik velen die ik was  
en velen die nog moeten komen  
op 't open land of onder bomen  
bloeien en dorren als het gras.

Ik keek in 't dal en zag me gaan,  
gister of morgen – kan 't bestaan? –

...  
(Van Herreweghen, p. 312)

Dit zijn geen romantische landschappen, geen spiegels voor de ziel, maar be-  
denkingen, gevoelens, inzichten die bij deze ontmoetingen met de natuur tot  
stand zijn gekomen, en waarin de dichter de processen van het leven tracht te  
begrijpen. De dichter-wandelaar stapt op de natuur, de velden, de tuinen en de  
zee toe en stelt zich met alle zintuigen voor deze ontmoetingen open. Alleen  
de aldus doorleefde ruimtes kunnen verdichte plekken worden. Dit behoort tot  
de kern van Van Herreweghens dichterschap, dat hij op verschillende manie-  
ren heeft verwoord, onder meer aldus: 'meer is mijn schrijven woordloos luis-  
teren / dan zeggen wat ik weten zou' (in 'Wang', Van Herreweghen, p. 654).

Ook het wandelen zelf is een mentaal, maar evenzeer een lichamelijk en zin-  
nelijk opnemen van de omgeving. Het belang van het ritme in deze gedichten,  
dat de stappen van de wandelaar draagt, zoals de dichter in een gesprek met  
Gaston Durnez vertelde, tonen dit aan: 'Het ritme zoekt het woord dat het no-  
dig heeft' (Durnez, 2018, p. 415).

Het besef dat het gezang nog maar van korte duur is, sterk aanwezig in de  
laatste bundel uit 2015, *De bulleman & de vogels*, is niet per se afschrikwek-

kend, want er is een geloof dat het einde hoe dan ook een nieuwe geboorte kan zijn:

### **Strand**

De dichter wordt in zee gegooid,  
de baren wiegen hem in de oren.  
Kort duurt het groot gezang. Ooit  
wordt hij elders herboren.  
(Van Herreweghen, p. 918)

Elders, zoals in 'Afscheid aan zee' vormt de melodieusheid van de verzen, de zang van de klanken een tegenkracht tegen de nakende dood, die met berusting tegemoet gezien wordt:

De tijd van laven, lieven, langen,  
de tijd van lust en  
loven,  
de tijd van leven is voorbij.

[...]

De zee ligt vlak zonder orkaan,  
nu moet ik naar de vaderen gaan,  
ze wachten mij.  
(Van Herreweghen, p. 922)

Dit samengaan van levensvreugde en doodsbesef dat de natuurbelevingen doordringt, komt ook voor in 'Zelfportret', dat aan het begin werd geciteerd. De dichter schreef deze verzen bij zijn 65ste verjaardag. Zijn groet aan alles 'wat ademhaalt' klinkt weliswaar levenslustig, maar in de ondertitel is het besef van de dood al aanwezig, in de formule die vaak op oude grafstenen aan te treffen is: '*aetatis 65*'.

Een Orpheus dwalend in de onderwereld wil of kan de dichter nog maar zelden zijn, en daarmee relativeert hij de somberte van zijn eerste bundels. Ook in de tegenstelling tussen de dwalende landloper en de Orpheusfiguur lijkt hij van de mythische dichter afstand te nemen door eenvoud en bescheidenheid te claimen versus de allure van de godenzoon Orpheus. Het effect van deze



gedichten is in elk geval anders. Uiteindelijk wist de mythische zanger de natuur te betoveren, bomen, planten en dieren naar zich toe te lokken, terwijl de landloper-dichter op zijn omgeving beweert het effect te hebben van een vogelschrik, een ‘tedere vogelschrik’ weliswaar, ‘die vogels liefheeft’ (in ‘De bulleman’, Van Herreweghen, p. 911). En toch: onze dichter mag zich dan een onhandige bulleman wanen, zijn verzen zijn een onweerstaanbare zang in het landschap van onze Nederlandse poëzie.

### Literatuurlijst

- Brems, H.** (1990). ‘Hubert van Herreweghen 70’. *Dietsche Warande en Belfort*, 135/3: 257.
- Durnez, G.** (2018). *Een mens is maar een wandelaar*. Antwerpen: Davidsfonds/Standaard Uitgeverij.
- Evenepoel, S.** (2000). ‘Op de wandelingen in mijn klein leven. Over de poëzie van Hubert van Herreweghen.’ *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 2000/2: 195-203.
- Musschoot, A.M.** (2010). ‘Hubert van Herreweghen: van bomen langs de weg gerezzen.’ *Vlaanderen*, 59/329: 358-359.
- Poëzieweek 2022.** <https://www.poezieweek.com/activiteiten/bezorg-ons-jouw-natuurgedicht> [9 maart 2022]
- Van Herreweghen, H.** (2020). *Verzamelde gedichten*. Leuven: P.



# ‘Al wat ik kreeg van kunde’. Hubert van Herreweghen: bijna een eeuw lyrisch meesterschap

Stefaan Evenepoel

---

## *Abstract*

Het langlopende dichterschap van Hubert van Herreweghen (1920-2016) laat een bijzondere samenhang zien rond wezenlijke tegenstellingen, zoals die tussen donkerte, verlorenheid, dreiging van dood en vergankelijkheid en de zwaarte van zonde en schuld aan de ene kant. Aan de andere kant lichtheid, verwondering om de kleine dingen en het opgaan in een groter tijdloos verband. Zijn christelijke denkwereld voedt de beide polen. Toch doet zich in zijn coherente oeuvre een opmerkelijke evolutie voor. Schreef de dichter eerst vooral donkere en zeer vormvaste verzen, later gaat zijn schrijven geleidelijk over in meer luchtigheid, meer zelfironie, meer vrolijke verstillings- en ook meer vormexperimenten. De samenhang en evolutie binnen het werk worden in deze bijdrage belicht aan de hand van het gedicht ‘Toestand’ (uit de bundel *Webben en wargaren*, gepubliceerd in 2009). Het gaat terug op een dramatische oorlogservaring uit 1940. Pas in 2002 ontstond een eerste vijfregelige versie, bewaard in het archief van Van Herreweghen. In 2004 kreeg het gedicht zijn definitieve (zevenregelige) gestalte. De genese van ‘Toestand’ laat zien hoe de biografische context uit 1940 geabstraheerd werd, zodat er verschillende betekenisniveaus ontstonden. We onderscheiden een existentieel-religieus, een kosmisch en een poëticaal niveau. Het gedicht geeft bovendien blijk van taalplezier en taalspel die typerend zijn voor de poëtica van Van Herreweghen. ‘Toestand’, tot stand gekomen in de periode van de latere poëzie, is tegelijk een perfect voorbeeld van wat Van Herreweghen al bij het begin van zijn dichterschap bestempelde als zijn poëtische credo, namelijk ‘moderne onrust in klassieke maat’ (1950).

## *Abstract*

The enduring poetic genius of Hubert van Herreweghen (1920-2016) reveals a distinct consistency around what are essentially contrasts, namely darkness, desolation, the imminency of death and mortality, along with the burdens of sin and guilt, juxtaposed against lightness, a sense of wonder about the small things in life and the feeling of being absorbed into a vast timeless whole. Even though his Christian mindset fed both ends of the spectrum, there was a remarkable shift in Van Her-

Herreweghen's coherent oeuvre. Whereas the poet first composed mainly dark and very formal verses, his work gradually grew to reveal more light-heartedness, more self-irony, more joyful stillness and also more experiments with form. In this contribution, the coherence and shift within his poetry are illustrated by the poem 'Toestand' (from the collection *Webben en wargaren*, published in 2009), where he draws on a dramatic war experience in 1940. Only in 2002 did a first five-line version see the light of day, which was subsequently kept in his poetic archives until 2004, when the poem acquired its definitive (seven-line) form. The genesis of 'Toestand' shows how the biographical context of 1940 was abstracted, allowing several levels of meaning to materialise, not least the existential-religious, cosmic and poetic one. The poem also showcases the linguistic delight and the play on words that have come to epitomise Van Herreweghen's poetry. 'Toestand', written in the latter half of his poetic career, is at the same time a textbook example of what at the start of his career the poet described as his poetic motto: 'modern unrest poured into a traditional metered verse' (1950).

---

Om een meesterlijke wandelaar in taal te worden moet het wel helpen als je zoals Hubert van Herreweghen (1920-2016) bijna driekwart eeuw leeft voor poëzie, en als je bovendien meer dan twintig bundels publiceert. Kortom, Van Herreweghen belichaamt de kennis en kunde van bijna een eeuw lyrisch meesterschap. Of zoals hij het in het gedicht 'Zang' uit de bundel *Webben & wargaren* (2009) formuleerde (Van Herreweghen, *Verzamelde gedichten*, 2020 [hierna: VG], p. 787):

Al wat ik kreeg van kunde  
van taal en tong  
bleef ik slijpen tot het zong,  
al was 't van slijpen dat 't verdunde.

In de literaire kritiek werd Van Herreweghen meteen gezien als een van de belangrijkste stemmen uit de zogenaamde bezettingsgeneratie in Vlaanderen (De Geest, 1999, p. 8). Die generatie werd 'neoclassicistisch' genoemd (Brems, 2006, p. 127) omdat ze binnen de literaire traditie voor klassieke vormen koos en zich meestal in de vorm van een belijdend ik over de klassieke levensvragen boog. Dat deed ze echter met een onmiskenbaar naoorlogs levensgevoel. Door de gruwel en absurditeit van de oorlog kon dat basisgevoel voor Van Herreweghen en de breuk met het vooroorlogse klimaat niet fundamenteleler zijn. Het existentialistische levensgevoel, de verlorenheid en agonie

moesten evenwel voor alles vaste vorm krijgen. Dan pas kon de emotionele bouwstof voor poëzie voor hem echt poëzie worden. Als dichter-landman volgde Van Herreweghen dan ook resoluut zijn eigen weg, al werd die soms overschaduwd door het gedruis van meer in het oog springende experimenten van andere dichters.

Het langlopende dichterschap van Hubert van Herreweghen laat een bijzondere samenhang zien en vertoont niettemin markante verschuivingen. Hierna wil ik op beide facetten nader ingaan. Vervolgens wil ik die samenhang en evolutie demonstreren aan de hand van het gedicht 'Toestand'.

## 1. OPMERKELIJKE COHERENTIE

In zijn poëtische wereld blijven steeds dezelfde tegenstellingen aanwezig. Enkele daarvan zijn de tegenstelling tussen donkerte, verlorenheid, dreigende dood en vergankelijkheid én de tragische zwaarte van zonde en schuld aan de ene kant; versus lichtheid, verwondering om de gewoonste dingen, opgaan in een groter, tijdloos verband en vreugde om de spontane broederlijkheid met al wat groeit, kruipt, loopt of vliegt aan de andere kant. Kortom: de wereld van grote machten en grote gevoelens versus de wereld van het kleine.

Zijn christelijke denkwereld voedt de beide polen. Enerzijds lijkt het paradijs van de kindertijd als symbool voor een mythische voortijd definitief verloren te zijn en dat leidt tot vertwijfeling, gemis en een haast oudtestamentisch schuldgevoel. Anderzijds wordt die donkerte toch altijd weer opgelicht door sprankels licht en draagt ze ook kiemen van geluk en transcendentie in zich. De dichter-wandelaar stelt zich dan open voor momenten waarop een andere bovennatuurlijke orde zich openbaart. Op zulke momenten voelt de dichter zich van binnenuit verbonden en opgenomen in een allesomvattend zingend verband. Dan is het dat hij in het voorvaderlijke Brabant oog in oog kan staan met een zwart lam, een moment dat in het gedicht 'Februari - Zwart lam' (VG, p. 414) zowel een landelijk tafereel lijkt als een visioen. Ook het verloren paradijs in eenklank met de moeder, zoals in het gedicht 'Cascais' (VG, p. 138), kan dan even in een droom worden teruggehaald.

## 2. OPVALLENDE EVOLUTIE

Al doet de vroege poëzie weleens aan de zwaarte van Karel van de Woestijne denken, de lichtheid van Guido Gezelle is nooit veraf. In die zin doet zich in

dit samenhangende oeuvre ook een opvallende evolutie voor. Schrijft Van Herreweghen als jonge dichter vaak donkere en zeer vormvaste verzen, dan gaat zijn schrijven geleidelijk over in meer luchtigheid, meer zelfironie, meer verstilling en aanvaarding ook. Zo bijvoorbeeld in het elegische vers met als titel de initialen 'M.B.B. I', uit *De bulleman en de vogels* (2015):

Vertrouwen had ik in haar gang,  
in 't wiegen van haar leest,  
dat is me een zeker spoor geweest,  
meer dan gezang,  
                    een leven lang.  
(VG, p. 890)

Of in een gedicht als 'Eenmanstheater' uit *Webben & wargaren* (2009):

Beklaag niet de stokoude man,  
die op de stoep, zo snel hij kan,  
de zolen schuifelt een voor een,  
om tussen voet en voet te wachten  
tot hij weer klaar is met een been.  
Hij huppelt in gedachten.  
(VG, p. 758)

Kan een ouderdomsgedicht eigenlijk vitaler zijn? Kan het nog speelser in wat als een soort van de tweede jeugd van zijn dichterschap kan worden beschouwd? De bundel *Aardewerk* uit 1984 wordt in de literaire kritiek algemeen als een scharnierbundel aangewezen. De stijl wordt dan minder dramatisch, meer gebald en barser soms, en de dichter zet in op de volle klank van korte woorden. Hij tekent taferelen als met een Japans penseel en laat daarin zintuiglijke sensaties tot volle wasdom komen. Dankzij zijn vormmeesterschap jongleert hij bovendien met geraffineerde rijmschema's en echoënde klanken, zoals bijvoorbeeld in het gedicht 'Sedentair' uit *Aardewerk*:

Ik wou altijd een tak zijn.  
Zie ik mezelf, ik ben een tak.  
Boven het sober gras,  
                    boven de roes der kruiden,  
hangt hij te wiegen en te wuiven,  
terwijl de vilten lucht zijn bast  
gelijk de wind het wil, betast.  
Niet ik ga naar het Noorden of het Zuiden

maar wind en stuifmeel en de duiven.  
En 't wachten is een barse winter tot  
barst het mirakel van een bot.  
(VG, p. 296)

De poëzie van Van Herreweghen wordt meerstemmiger, met harmonie én dissonanten, met vloeiende zowel als botsende ritmes. Ook verstechnisch komt die vernieuwing tot uiting, met name in de beweeglijke schikking van regels en strofen op het witte blad. Vanuit verschillende terugwijkende en naar voren springende regels in een gedicht gaan stemmen weerklinken die met elkaar in dialoog gaan, elkaar temperen of net versterken. Verschillende, zowel populaire als hoog culturele werelden weet de dichter met elkaar in spanning te brengen: kindervertelsels wisselen af met referenties aan de oudheid, wijsheden kantelen in zotternijen, de dorpsidioot Pier den Drol loopt in zijn verzen naast koningen uit Babylon. De dichter lijkt wel met het oog van Breugel dit bonte schouwspel te overzien.

Er spreekt ook veel taalplezier uit als de dichter nog één keer een aloud Vlaams woord, een fragment uit een kinderrijmpje, of een frase afkomstig uit de Bijbel of de klassieke oudheid kan bewaren. Ook de taal van de ambachten en de boerenstiel of vergeten namen van planten en dieren weet hij even aan de vergetelheid te ontrukken (Evenepoel, 1994, pp. 367-368). Meteen in de titel van de bundels komt de lezer zulke gekoesterde woorden tegen, zoals kakol, korte metten, kornoeljebloed, kortwoonst, wargaren, en in zijn laatste bundel: bulleman.

Zijn latere gedichten leiden Hubert van Herreweghen alsmaar verder weg van Van de Woestijne, en dat via lijnen van Gezelliaanse geleidelijkheid. Recensenten hebben voor deze polyfonische ontwikkeling onder andere de term 'postklassiek' bedacht (De Geest, 1999, p. 34). Die latere poëzie krijgt ook extra aandacht en zeer lovende reacties van andere stemmen dan voordien, onder meer van Geert van Istendael, Piet Gerbrandy, Yves T'Sjoen en Elke Brems. Die vernieuwde interesse blijkt ook uit de vele medewerkers die een bijdrage leverden aan het themanummer van *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, door Patrick Lateur samengesteld naar aanleiding van de negentigste verjaardag van de dichter (Lateur, 2010).

Het dichterlijk archief reveleert dat sommige gedichten lang in portefeuille bleven. Een uitgesproken voorbeeld daarvan is het gedicht dat Van Herreweghen heeft geschreven als een in memoriam voor zijn compagnon de route, de in 1974 overleden dichter Jos de Haes. Met de toevoeging 'obiit 1 maart 1974'

verwijst het gedicht expliciet naar die datum van overlijden. Hoewel het volkomen identieke manuscript, bewaard in het archief, op 23 april 1978 gedateerd is, wordt het gedicht pas in 2015 opgenomen in de bundel *De bulleman en de vogels*. Daarin neemt het een aparte plaats in, als het enige gedicht in de onderafdeling ‘Een vriend’. Daarmee is het ook – zevenendertig jaar na de voltooiing – het voorlaatste gedicht geworden in Van Herreweghens laatste bundel (VG, p. 925).

In voorpublicaties in literaire tijdschriften verschijnen Van Herreweghens gedichten vaak in cycli of afdelingen. Oudere en nieuwere gedichten kunnen dan zij aan zij komen te staan. De dichter blijkt ook niet voor opeenvolgende bundels te hebben geschreven: hij heeft haast voortdurend poëzie geschreven. Als afgeronde – nieuwere of oudere – gedichten in de omgeving van een nieuwe cyclus of bundel lijken te passen, dan krijgen ze daarin hun plek, mogelijk vele jaren nadat er de laatste hand aan is gelegd. Soms worden aanzetten van gedichten, bewaard in talloze cahiers, pas afgewerkt wanneer ze in een bepaalde afdeling in wording perfect thuis lijken te horen. Tot het moment van de uiteindelijke publicatie in een van de afzonderlijke dichtbundels of in een verzamelalbum kunnen in de samenstelling van cycli nog wijzigingen voorkomen. Tussen voorpublicatie en definitieve publicatie in een dichtbundel of verzamelalbum kunnen in de gedichten zelf ook nog varianten optreden. De verantwoording van de *Verzamelde gedichten* (2020), bezorgd door Dirk de Geest en Patrick Lateur, spreekt in dat verband boekdelen.

### 3. ‘TOESTAND’

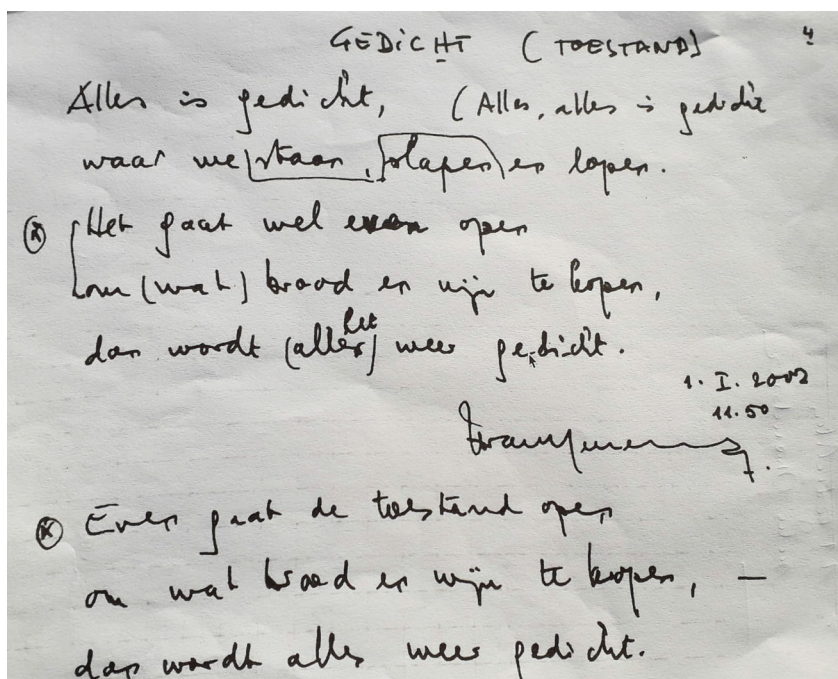
Het gedicht ‘Toestand’, dat in wat volgt centraal staat, is te vinden in de bundel *Webben en wargaren*:

Alles, alles is gedicht,  
waar we slapen, staan en lopen.  
Als het scheel wordt opgelicht  
valt er licht op ons gezicht,  
even gaat de toestand open  
om wat brood en wijn te kopen.  
Dan wordt alles weer gedicht.  
(VG, p. 793)

In een interview bij zijn vijffennegentigste verjaardag verwijst de dichter naar dit vers, om aan te geven hoe oud een intense beleving kan zijn vooraleer die



bewerkt wordt in de lyrische smidse van de dichter (Binst, 2015). Het vers ‘Toestand’ gaat, zoals hierna zal blijken, helemaal terug tot een oorlogservaring uit 1940. Van feitelijke ervaring tot poëtische bewerking was het voor dit gedicht een lange weg. Pas meer dan zestig jaar na de dramatische gebeurtenis uit 1940 komt de eerste versie tot stand. Die is, neergeschreven met varianten, terug te vinden in het dichterschap archief. Tekenend voor de werkwijze van Van Herreweghen is overigens dat elke notitie van een datum is voorzien zodat de genese van de meeste gedichten in kaart te brengen is. In januari 2002 bestaat de eerste versie van ‘Toestand’ uit vijf regels.



Handschrift van de oorspronkelijke, vijfregelige versie, gedateerd 1 januari 2002.

In maart van datzelfde jaar stuurt hij het gedicht per brief vanuit Tenerife naar zijn ernstig zieke petekind, met daarbij de vermelding: ‘Je krijgt nog een onnozel rijmpje toe.’

25. Je krijgt nog een ander rijmpje toe:

TOESTAND (of: HET EILAND III)

Alles, alles is gedicht,  
waar we slapen, staan en lopen.  
Even gaat de toestand open  
om wat brood en wijn te kopen.  
Dan wordt alles weer gedicht.

I. - 2002

Handschrift van de oorspronkelijke, vijfregelige versie  
(met alternatieve titel 'Eiland III'), uit een brief aan  
Jan van Herreweghen, geschreven op 15 maart 2002.

De oorspronkelijke versie luidt dus als volgt:

### **Toestand**

Alles, alles is gedicht,  
waar we slapen, staan en lopen.  
Even gaat de toestand open  
om wat brood en wijn te kopen.  
Dan wordt alles weer gedicht.

Deze korte versie is blijkbaar ook een eigen leven gaan leiden. Ze wordt in mei 2002 op vraag van de nabestaanden afgedrukt op het doodsprentje van Jan van Herreweghen, petekind van de dichter. Door de dichter zelf wordt ze naar aanleiding van Nieuwjaar 2003 ook in eigen kring verspreid met een illustratie van zijn dochter Anne.



Wenskaart voor Nieuwjaar 2003, met de oorspronkelijke, vijfregelige versie en een illustratie van Anne van Herreweghen.

Deze oorspronkelijke versie duikt ook later nog online en elders op. In 2015, het jaar waarin Van Herreweghen vijfennegentig wordt, prijkt ze zelfs op een reuzegroot spandoek dat de Provincie Vlaams-Brabant op Gedichtendag in Leuven laat ontvouwen.

In het midden van de vijfregelige versie worden in de zomermaanden van 2004 nog twee regels toegevoegd. Daarmee krijgt de definitieve versie van zeven regels haar beslag. In april 2005 wordt 'Toestand' in zijn definitieve vorm gepubliceerd in het tijdschrift *Het liegend konijn*, als onderdeel van de cyclus 'Mandorla', en het wordt als slotgedicht ongewijzigd opgenomen in de plaquette die de Provincie Vlaams-Brabant in samenwerking met Uitgeverij P in 2008 uitgeeft onder de titel *Het is een geur die ge moet vinden*. Deze kleine bloemlezing komt tot stand naar aanleiding van de Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse Provincies 2006, voor het gezamenlijk oeuvre toegekend aan Van Herreweghen. Vervolgens vindt het gedicht in 2009 zijn plek in de bundel *Webben en wargaren*. Er zijn dan ruim zeven jaar verstreken sinds de eerste aantekeningen uit januari 2002. Het gedicht laat de grote afstand zien tussen

de biografische aanleiding uit 1940, die een blijvende invloed moet hebben gehad op de ontwikkeling van de persoon Van Herreweghen aan de ene kant en aan de andere kant het gedicht dat daaruit is gegroeid en van die biografische bodem ook is losgekomen. Het is die als het ware *ontgroeid*.

Over de biografische feiten die aan het gedicht voorafgaan, heeft de dichter nooit gerapporteerd; wel heeft hij er geregeld over verteld binnen zijn gezin, en in juni 2013 ook aan mij. De bundel getuigenissen *Izegemse verhalen uit de Tweede Wereldoorlog* (Colpaert *et al.*, 2012, pp. 41-42) bevat verwijzingen naar dezelfde gebeurtenissen.

Tijdens de Achttiendaagse Veldtocht, na de Duitse inval op 10 mei 1940, vlucht Van Herreweghen, net twintig, per fiets, zoals zovele Belgische mannen, vrouwen en kinderen – ook heel wat dorpsgenoten van hem – richting Frankrijk. De grens is echter al gesloten. Ze maken rechtsomkeer en belanden in de onmiddellijke buurt van Izegem, waar hevige gevechten woeden. Als jonge man, zo vertelt hij later, loopt hij daar ondanks inslaande kogels en granaten met een gevoel van onaanraakbaarheid. Hij wordt samen met zijn kompanen door Belgische soldaten weggestuurd, waarna ze terechtkomen in het leeggelopen en zwaar gebombardeerde Izegem, dat de dag voordien – met name op 26 mei – door het Duitse leger werd bezet. Ze verschansen zich in de kelder van een verlaten herberg, afgesloten door een valluik. Op de avond van 27 mei verlaat Van Herreweghen samen met een vriend het schuiloord om wat voedsel en drank te bemachtigen. Teruggekeerd zien ze op een bepaald moment dat het valluik wordt opgetild. Er verschijnen Duitse soldaten die hen meenemen en opsluiten in de kerk. De hele nacht worden ze daar samen met vele andere mannen gegijzeld. Duitse soldaten beweren dat ze in de buurt door vrijeschutters werden beschoten en dat ze daarvoor wraak zullen nemen. In de vroege ochtend gaat opeens de kerkdeur open en iemand deelt mee dat de strijd voorbij is. Het is dan 28 mei. Koning Leopold III heeft die ochtend de onvoorwaardelijke capitulatie van zijn troepen aanvaard. De gijzeling is afgelopen. Samen met zijn vriend fietst de dichter in ijltempo naar huis.

Terug naar het gedicht. In ‘Toestand’ is de initiële ervaring niet meer te herkennen omdat de concrete contouren van toen – het specifieke ‘wie-wat-waar-wanneer’ – zo goed als volledig verdwenen zijn. In de definitieve versie werd dan wel het feitelijke element ‘scheel’ (synoniem voor ‘deksel’) toegevoegd, maar dat is op zich veel minder concreet dan bijvoorbeeld benamingen als ‘valluik’ of ‘deur’ en bovendien voegt het, zoals ik hierna zal toelichten, aan het vers een waaier aan potentiële betekenissen toe. Doordat het vers losgekoppeld is van de concrete situatie, boort het veel meer betekenislagen aan.

Helemaal naar het achterplan verdwenen zijn de grilligheid van het lot, belichaamd door de coïncidentie van het tijdstip van de capitulatie en de gijzeling, evenals het oorlogsgeweld zelf dat nog alleen voelbaar is als oorzaak van de overheersende agonie. Het herhaalde en onbepaald voornaamwoord ‘alles’ opent een uitgebreid betekenisnetwerk dat de lezer zelf heeft in te vullen. Het kan slaan op de existentie, op alles wat is, op de werkelijkheid... Zoals het oorspronkelijke manuscript aantoont, heeft de dichter er door middel van neergeschreven toevoegingen nadrukkelijk voor gekozen om het woord ‘alles’ drie keer te herhalen. Op die manier wordt in een tegelijk open én omvattend woord als ‘alles’ een hele wereld verwoord. Wat valt er immers nog buiten dat begrip? In de toestand van dat benadrukte ‘alles’ tekenen een aantal tegenstellingen zich scherp af, onder meer die tussen donker en licht, tussen toe en open, binnen en buiten, maar ook tussen de warmte van het invallend licht en de kilte van het omringende duister. Bovendien is er ook de tegenstelling tussen de stilstand binnen in het schuiloord en de beweging daarbuiten. Ten slotte staan de onpersoonlijk gehouden grote krachten, de overmacht die ervoor zorgt dat het onbepaalde ‘alles’ dichtgaat, tegenover de onmacht en kleinheid van de ‘wij’, die louter ondergaan.

Er is hier dus niet alleen de adem afsnijdende toestand die met tal van emotionele ladingen opgeroepen wordt, het gedicht reikt ook naar een existentiële dimensie. ‘Alles’ lijkt hier in één woord al wat menselijk is te omvatten, ‘waar we slapen, staan en lopen’; vrij omschreven: het bestaan, als een kortstondig lichtmoment voorafgegaan en gevolgd door donkerte. En toch gaat het vers niet gebukt onder zwaarte. Het ademt in een regelmatig ritme en roept ruimte op doordat alle ballast is weggestreept, zodat er in taal en tekening alleen zuivere lijnen overblijven. De frase ‘wijn en brood’ draagt een religieus-mythiserende symboliek, die mogelijk verwijst naar een sacraliserend moment, een moment zo niet van transfiguratie, dan toch van potentiële transformatie: donkere uitzichtloosheid gaat over in hoopgevend licht, wanneer de gesloten toestand in het gedicht even opgeheven wordt. De regel ‘Dan wordt alles weer gedicht’ is tegen deze achtergrond in de eerste plaats te lezen als een referentie aan de dood als het absolute eindpunt van het leven.

Bij de eerste, kortere versie van het gedicht moet de dichter op een bepaald moment hebben gedacht aan ‘Het eiland III’ als alternatieve titel. In de al ter sprake gekomen brief uit 2002 wordt deze later weggelaten benaming namelijk tussen haakjes aan de titel ‘Toestand’ toegevoegd. Dat gegeven levert stof voor nog een andere, met name kosmische invalshoek. De vermelding ‘het eiland’ is dan meer dan louter een metafoor voor de plek in de kelder, afgesneden van de wereld. Het gedicht is namelijk niet alleen ontstaan op het eiland

Tenerife, maar kort voordien verscheen ook de bundel *Een kortwoonst in de heuvels. Gedichten* (2002), die een afdeling met als titel ‘Het eiland’ bevat. Daarin zijn onder andere gedichten gebundeld waarin de zonsop- en ondergang kosmische proporties aannemen. Dat thema wordt getekend als een uitvergroete strijd tussen licht en donder, dag en nacht, met daartussenin de betoverende natuurkracht van de maan. Het eerste gedicht van die afdeling, getiteld ‘Avond op het eiland’, begint zo:

Ik zie de zon, de rode zon,  
snel de zwarte zee in zinken  
en de dag, die teer begon,  
wordt door een strotsteker geslacht,  
het zuiver mes, zonder verminken,  
moordenaar nacht.  
(VG, p. 564)

In zulke eilandgedichten is de zee het machtige decor voor de dagelijks herhaalde, hier dramatisch geschilderde wentelgang van dag en nacht. In ‘Toestand’ is er weliswaar geen sprake van de zee, wel gaat het licht er even in opflakkeren, waarna het resoluut wordt gedoofd. Met of zonder expliciet geweld: ‘alles wordt gedicht’. In de vroege poëzie zou het ook niet vergezocht zijn om een dergelijke grote strijd te associëren met de antipoden goed en kwaad, paradijselijk versus duivels, hemel versus helle vuur. In de oudere gedichten lijkt de verscheurdheid tussen die beide polen immers de menselijke ‘toestand’, of *condition humaine*, bij uitstek. In dit latere gedicht vinden we daar mogelijk nog een echo van terug.

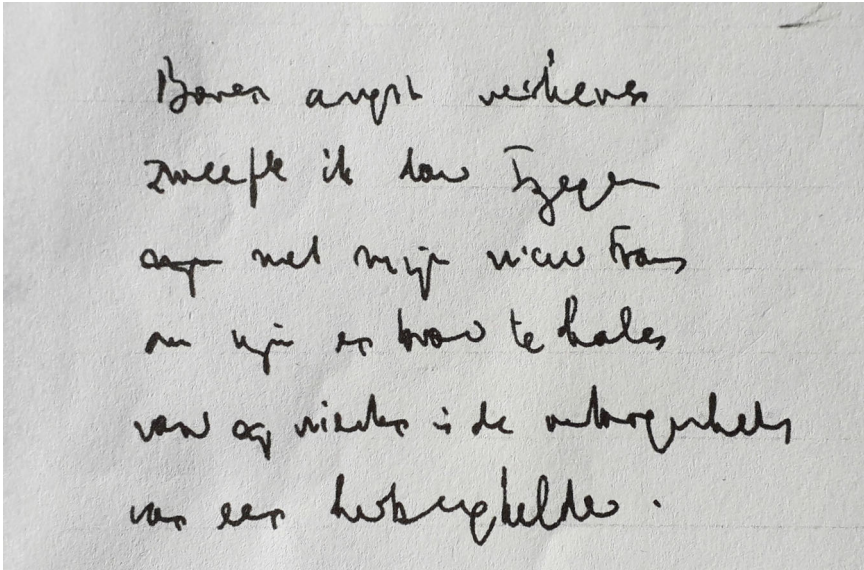
In de openingsregel ‘Alles, alles is gedicht’ treedt de poëtische dimensie van het gedicht – het schrijven over het schrijven – meteen op de voorgrond. Het schrijven lijkt een moment van licht, reveleert inzicht in de samenhang van alles wat is, en dat te midden van donkerte. Even wordt het scheel opgelicht, komt er extra licht en wordt de lezer in zekere zin een gezichtsvermogen gegund van een andere orde, om met een andersoortig licht te kijken. Er valt ‘licht op ons gezicht’, waarbij ‘gezicht’ eveneens in de betekenis van ‘ons kijken’, ‘onze blik’ te lezen is. Het is wellicht geen toeval dat ‘scheel’ volgens het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* ook ‘ooglid’ kan betekenen. Even wordt het ooglid opgelicht, geopend, en laat poëzie een groter verband zien, tegelijk gaat hier ook de schelp van het gedicht open, waarna die zich weer sluit. Zo bekeken toont ‘Toestand’ naast een anekdotische situatie een *poëtische* toestand, of zelfs poëtische intentie: een gedicht dat afgerond is.

In een cirkel van woorden heeft de dichter dankzij woordherhalingen en echoende klanken (in het bijzonder de i-klank van licht) en met slechts twee rijmklanken voor alle regels een krachtig en compact geheel gecomponeerd. De openingsfrase ‘alles is gedicht’ resonanceert in het slotvers. Daartussenin heeft zich iets als een epifanie voorgedaan. Al is het gedicht allerm minst hermetisch, het is als taalkunstwerk in zijn variërende en uitgebalanceerde vastigheid toch volledig voltooid, afgerond, toe.

Ondanks alle ernst zorgen woordspelingen voor extra zin en gelaagdheid, zodanig zelfs dat ze de lezer misschien doen denken aan de talige kunstigheid van de door Van Herreweghen bewonderde Constantijn Huyghens en P.C. Hooft. Er is het woord ‘gedicht’ als zelfstandig naamwoord, synoniem dus voor ‘vers’, en als voltooid deelwoord van ‘dichten’, in de betekenis van ‘sluiten’. Voorts is er ‘opgelicht’ in de betekenis van het luik dat ‘opgeheven’ is, maar ook van ‘extra bijgelicht’. Daarnaast is ‘gezicht’ in ‘licht op ons gezicht’ als ‘ons aangezicht’ te lezen, maar, zoals al aangestipt, ook als ‘onze blik’, ‘ons gezichtsvermogen’. Nog geraffineerder is het spel met het woord ‘toestand’. Dat is niet alleen een synoniem voor ‘situatie’, in de eerste lettergreep zit ook ‘toe’, wat hetzelfde is als ‘dicht’. Dat doet denken aan het gedicht ‘Toe I’, met de bekende slotregel: ‘Opener dan dicht is toe’, waarin bedoeld wordt op de geronde en dus meer open articulatie van ‘toe’ versus de gestrekte en dus meer gesloten lippenstand in de articulatie van ‘dicht’, *toestand* dus.

‘Toestand’ zou overigens geen gedicht van Van Herreweghen zijn als de dichter ook niet de kans had gezien om een eerder zeldzaam Vlaams woord een poëtische ereplaats te geven. Die eer valt hier te beurt aan het woord ‘scheel’. Zoals al aangegeven werd, betekent dat volgens het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* ‘ooglid’. Volgens dezelfde bron had het ook al in het Middelnederlands de betekenis van ‘deksel’; in die zin verwijst het hier naar het luik waarmee de kelder is afgesloten. ‘Scheel’ is daar bovenop nog een oudere, verkorte vorm van ‘schedel’. Ook die virtuele associatie, toeval of niet, moet de dichter als trotse bezitter van alle volumes van het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* bekend én voor dit gedicht niet onwelgevallig zijn geweest. Het woord ‘scheel’ voegt aan het gedicht een drievoudige betekenis toe.

De afstand tussen biografie en poëzie in verband met dit gedicht wordt nog op een andere manier gedemonstreerd, met name in het verschil tussen de volgende feitelijke notitie die teruggaat op Van Herreweghens oorlogservaring uit 1940 en de poëtische omwerking van dat gegeven in het gedicht ‘Toestand’. Het gaat om deze aantekening zonder titel, op 26 januari 2003 op een los vel geschreven, en bewaard in het dichterlijk archief.



Handschrift van een biografische notitie, gedateerd 26 januari 2003.

Deze notitie is ontstaan na de eerste vijfregelige versie van het gedicht en heeft er enkel de passage ‘om wijn en brood te halen’ – weliswaar niet letterlijk – mee gemeen:

Boven angst verheven  
zweefde ik door Izegem  
met mijn vriend Frans  
om wijn en brood te halen  
voor onze vrienden in de verborgenheid  
van een herbergkelder

Expliciet wordt hier gerefereerd aan de zoektocht naar proviand voor de vrienden in de herbergkelder in het bezette Izegem en dat gegeven wordt gecombineerd met het gevoel aan de realiteit ontheven te zijn, met andere woorden: de beleving waar Van Herreweghen later over sprak. Wat hier opvalt, is dat de feitelijke toestand in deze notitie veel concreter en anekdotischer wordt ingevuld dan in het gedicht, onder meer doordat wordt vermeld waar de gebeurtenissen zich voordeden en over wie het gaat (niet alleen ‘ik, maar ook ‘mijn vriend Frans’ en ‘onze vrienden’). Elders in het oeuvre blijkt een soortgelijke de-concretisering van realiteit naar poëzie uit het gebruik van initialen voor personen waaraan gedichten refereren (zo bijvoorbeeld het hiervoor geciteerde gedicht ‘M.B.B. I’). Door het leegmaken van het hier en nu en het



toevoegen van een meerzinnig element als ‘scheel’ worden in ‘Toestand’ de betekenissen van het herhaalde ‘alles’ verveelvoudigd en tegelijk verdicht. Daar is lyrische smeedkunst aan te pas gekomen. Hier heeft Van Herreweghen oude adagio ‘moderne onrust’ haar ‘klassieke maat’ gevonden. De doodangst van toen is neergeslagen in een poëtisch bedwongen rust.

#### 4. TOT SLOT

Tijdens zijn langlopende dichterschap heeft Hubert van Herreweghen een indrukwekkend oeuvre bij elkaar gesmeed dat zowel een hechte continuïteit als een boeiende evolutie laat zien. ‘Toestand’ getuigt daarvan: het heeft in tijd een lange weg afgelegd vooraleer het helemaal afgerond, ‘gedicht’ is bevonden, van de feitelijke aanleiding in 1940 tot de opname in *Webben en wargaren* in 2009. Qua thematiek past het in de vroege poëzie, maar qua toon, stijl en specifieke (meerzinnige) woordkeuze sluit het dan weer naadloos aan bij de latere gedichten. De oorlog is overigens een thematiek die in het gehele oeuvre opduikt, al gaat het meestal niet expliciet over een bepaalde oorlog, wel over wreedheid en wapengekletter, en over de onschuldige slachtoffers versus de machtigen die zoveel bloed doen vloeien.

Bij nader toezien kristalliseert zich als het ware het gehele oeuvre in ‘Toestand’, zowel wat betreft de betekenisniveaus als het gelaagde woordgebruik. Dat het ‘oorlogsgegeven’ als aanleiding uiteindelijk slechts bijzonder indirect in het gedicht gerepresenteerd wordt, is op zich al veelzeggend. Het herinnert aan wat Van Herreweghen in een interview zelf heeft aangestipt (Durnez, 1977), met name de manier waarop Breugel de val van Icarus op het daarnaar genoemde schilderij in beeld heeft gebracht: Icarus zelf wordt als een kleine, zijdelingse, bijna volledig ondergedompelde figuur afgebeeld, terwijl de zee en het landschap met de ploegende boer de hoofdrol lijken te spelen. Ook hier heeft de maker de feitelijke gebeurtenissen haast uitgevlakt en nauwelijks meer dan impliciet aanwezig gesteld. Tegelijk wordt de haast algemeen geldende grootsheid van de opgeroepen natuur en het landelijk bedrijf in de verf gezet. Wie met de nodige aandacht kijkt, staat echter, haast onverwachts, oog in oog met het ogenschijnlijke detail waar de titel van het werk aan refereert. De lezer kan dan de spankracht ervaren, ontstaan uit de vaak abstraherende verschuiving van een specifiek gegeven naar een ruimere uitwerking. In het al genoemde interview omschrijft Van Herreweghen die karakteristiek als ‘maniëristisch’.

‘Toestand’ toont hoe sterk Van Herreweghen de kunst en kunde verstaat om zijn verzen scherp te slijpen en te verdunnen tot ze volkomen zuiver klinken en ze vele betekenissen even onopvallend als maximaal mee laten resoneren. Zowat elke stap in de genese van zijn gedichten blijkt hij geboekstaafd en bewaard te hebben, zodat van het scheppende proces vaak zo goed als alle stadia bewaard zijn gebleven. Dat wil zeggen dat het dichtersarchief naast de *Verzamelde gedichten* een rijkdom biedt aan invalshoeken en literaire gegevens. Het is nog wel even wachten tot die veelbelovende schat een definitief onderkomen heeft gevonden en volledig ontsloten is. Dan wordt het helemaal waar dat daarin, zoals de dichter het in het gedicht ‘Nulla dies sine linea’ (uit de bundel *Gedichten III*, 1961) formuleerde, meer dan ‘een peukje vers’ te rapen zal liggen (VG, p. 162).

Met dank aan de familie van Herreweghen voor de gegevens, geput uit het dichtersarchief, dat op dit moment door de familie bewaard en beheerd wordt.

## Literatuurlijst

De afkorting VG staat voor:

**Van Herreweghen, H.** (2020). *Verzamelde Gedichten*. Leuven: P.

**Binst, J.-M.** (2015). ‘95-jarige dichter Hubert Van Herreweghen met nieuwe bundel’. *BRUZZ-Brussel deze week*, 11/02/2015. (interview)

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

**Colpaert, H. et al.** (2012). *Izegemse verhalen uit de Tweede Wereldoorlog*. Izegem. <https://eperondor.be/wp-content/uploads/2019/05/2012-Izegemse-verhalen-uit-de-Tweede-Wereldoorlog.pdf>

**De Geest, D.** (1999). ‘Een spel van tonen en tegentonen. Kanttekeningen bij de poëzie van Hubert van Herreweghen’. In: *Bloemlezing uit de poëzie van Hubert van Herreweghen* (samengesteld door Dirk de Geest). Gent: Poëziecentrum. (Dichters van nu, 12)

**Durnez, G.** (1977). ‘Fluit spelen voor de boa’. *De Standaard*, 24/06/1977.

**Evenepoel, S.** (1994). ‘Van ahaloth tot zwaard. Over taal en poëzie van Hubert van Herreweghen’. *Ons Erfdeel*, 37/3: 363-371.

- Lateur, P.** (red.) (2010). 'Hubert van Herreweghen 90'. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, 59/329: 345-386. (Themanummer over de poëzie van Hubert van Herreweghen).
- Van Herreweghen, H.** (2008). *Het is een geur die ge moet vinden*. Met tekeningen van Anne van Herreweghen en een inleiding door Dirk de Geest Leuven: Uitgeverij P en Provincie Vlaams-Brabant.



# ‘Mijn teen tast poëzie.’ Traditie en zintuiglijkheid bij Hubert van Herreweghen

Piet Gerbrandy

---

## *Abstract*

Over Hubert van Herreweghen wordt vaak gesteld dat hij begon met traditioneel, vormvast werk, om zich pas na 1980 aan experimenten te wagen. In dit artikel wordt het onderscheid tussen het vroege en het latere werk enigszins genuanceerd, waarbij gesuggereerd wordt dat hij in de jaren vijftig wel degelijk in verband gebracht mag worden met de ‘kleine mooie revolutie’ van Lucebert. Drie inspiratiebronnen worden onderzocht: de literaire traditie; het katholieke leven; en de natuur van het Brabantse cultuurlandschap. Tevens wordt aandacht besteed aan erotische thematiek. Ten slotte wordt voorgesteld dat een ecokritische benadering van dit oeuvre zinvol zou kunnen zijn.

## *Abstract*

Regarding Hubert van Herreweghen’s oeuvre, the view is usually held that initially the poet wrote in a traditional, formally regular style, while adopting more experimental ways of expression only after 1980. In this article, the distinction between the early and the later periods is blurred, suggesting that already in the fifties Van Herreweghen’s poetry may have had some connection with the ‘tiny beautiful revolution’ proclaimed by the Dutch experimentalist Lucebert. Three sources of inspiration are dealt with: literary tradition; the Roman Catholic way of life; and the scenery of Brabant’s cultivated landscape. The theme of erotics is also discussed. Finally, it is proposed that an ecocritical approach of this body of poetry may be fruitful.

---

## 1. EEN KLEINE REVOLUTIE

In de Nederlandstalige poëzie van de afgelopen eeuw geldt het optreden van Lucebert als een ijkpunt. Rond 1950 kondigde hij een ‘kleine mooie revolutie’ af, waarbij gezocht werd naar een ‘lichamelijke taal’ die, na de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog, een nieuw begin mogelijk zou moeten maken. In Nederland, dat zich aan de Grote Oorlog had onttrokken, liep men in literaire zin zo’n veertig jaar ach-

ter op de rest van Europa, ook op België, want de modernistische explosies van Paul van Ostaïjen, T.S. Eliot, de Dadaïsten en de Surrealisten waren de gezapige burgers van boven de grote rivieren goeddeels ontgaan, op een enkele oprisping van Hendrik Marsman na. De schok die Lucebert teweegbracht kwam des te harder aan, misschien ook door de buitengewoon onevenwichtige structuur van zijn eerste bundels. Deze poëzie was opstandig, hermetisch, kleurrijk, soms bewust lelijk en hier en daar oerflauw, maar het programma leek duidelijk (Lucebert, 2002, p. 69):

ik draai een kleine revolutie af  
ik draai een kleine mooie revolutie af  
ik ben niet langer van land  
ik ben weer water  
[...]  
ik draai een kleine mooie ritselende revolutie af  
en ik val en ik ruis en ik zing

Het woord ‘afdraaien’, dat net als ‘revolutie’ een wenteling impliceert, suggereert dat de voorgenomen opstand een enigszins routineuze handeling is, die nu eenmaal van jonge dichters verwacht wordt, misschien dat het belang van de revolutie daarom gebagatelliseerd wordt. Maar ook al wordt de omwenteling als klein en lieflijk gepresenteerd, ze brengt wel degelijk een essentiële omslag tot stand, omdat de dichter zich voorneemt ‘weer’ integraal deel te gaan uitmaken van de elementen, in een fluïde ervaring die zich probeert te bevrijden uit het keurslijf van rationaliteit dat de moderniteit kenmerkt. Blijkbaar was er een heelheid verloren gegaan, die in de nieuwe poëzie hersteld moest worden. Misschien kunnen we het ons zo voorstellen, dat de beweging waarin de mens zich door middel van taal en denken geleidelijk van de natuur distantieerde, de eerste grote revolutie in onze geschiedenis is geweest. Lucebert wil die revolutie op zijn minst voor een klein deel terugdraaien, maar paradoxaal genoeg kan die ingreep alleen in taal plaatsvinden, op papier zelfs, want het is een ‘ritselende’ revolutie.

## 2. BEVRIJDING?

Met de omwenteling van Lucebert in mijn achterhoofd wil ik kijken naar de ontwikkeling die Hubert van Herreweghen heeft doorgemaakt. Al vaak is vastgesteld (ook door mijzelf: Gerbrandy, 2018) dat Van Herreweghen in de jaren veertig begonnen is als tamelijk traditioneel dichter, maar dat hij hal-

verwege de jaren tachtig, toen hij de zestig al gepasseerd was, een vrijheid ontdekte die tot verbluffende experimenten heeft geleid. Dat beeld is in grote lijnen juist, maar behoeft enige nuancering, omdat ook de vroege poëzie soms op zoek is naar bevrijding en het late werk soms terugkeert naar oude vormen.

Een interessant geval is het poëtische gedicht ‘Woorden’ uit *Gedichten II* (1958), dat weliswaar keurig begint met vijf kruislings rijmende kwatrijnen, maar aan het slot die vorm loslaat. Hoewel het op orthodox christelijke wijze refereert aan het evangelie van Lucas, zijn er opmerkelijke overeenkomsten met het ruigere werk van Lucebert.<sup>1</sup> ‘Woorden zijn duivelen, zij springen / mij razend naar de strot’, zegt Van Herreweghen, en ‘Woorden zijn engelen, zij zinken / in mij als dauw en licht / in de lente en laten mij drinken’ (Van Herreweghen, 2020, p. 106). Ook Lucebert sprak het vermoeden uit dat hij bespeeld werd door krachten waarop hij geen greep had: ‘ik denk dat een god het is / viool spelend op mijn strot’ (Lucebert, 2002, p. 85). Van Herreweghen hoopt dat er een engel zal neerdalen om hem te troosten met een lied ‘van vóór ik geboren, / van veel vroeger gehoor,’ en in dat geval ‘zink ik in zaligheid verloren / en neur wat hij zingt voor’. En meteen daarna, in de laatste twee regels, geeft de dichter de controle uit handen en vloeit het gedicht weg: ‘en water word ik en ga vloeien / en voorjaar, verre geur...’. Om met Lucebert te spreken: ‘en ik val en ik ruis en ik zing’.

De gedachte dat zijn poëzie van elders komt, dat hij alleen maar hoeft te luisteren en over te nemen wat hij hoort zingen, komt bij Van Herreweghen herhaaldelijk voor. Ik ben, zegt hij, ‘een trommelvel’, maar ‘wie is de trommelaar’ eigenlijk, en ‘ik ben een hoorn waar wind in speelt’ (Van Herreweghen, 2020, p. 255). Hier wordt nog verondersteld dat God er wel meer van zal weten. Ruim vijfendertig jaar later spreekt de dichter zich niet meer uit over de mogelijke bron. Let op de synesthesie, die aangeeft dat bij het luisteren meer dan één zintuig is betrokken (*o.c.*, p. 654):

meer is mijn schrijven woordloos luisteren  
dan zeggen wat ik weten zou.  
Ik wandel met een oor naar zang,  
geur van gezang over het water

---

<sup>1</sup> Lucebert had zich in 1947 laten dopen in de katholieke kerk, en ook in zijn werk vindt men tal van verwijzingen naar Bijbel en liturgie. De toon daarvan is doorgaans echter kritisch.

Eerder schreef hij al ‘mijn teen tast poëzie’, alsof fysiek contact met de aarde een essentiële voorwaarde voor het dichterschap is (*o.c.*, p. 458). En in zijn laatste bundel ‘schrijft een luisterend man een gedicht’ (*o.c.*, p. 909).

### 3. DRIE BRONNEN

Blijkbaar moet men eerst luisteren voor men kan schrijven, maar wat is het dan, dat men probeert op te vangen? In de eerste plaats heeft Van Herreweghen goed naar de literaire traditie geluisterd, en dan vooral die van de Europese poëzie vanaf de late middeleeuwen. Schitterend is een sonnet uit de vroege bundel *Liedjes van de liefde en van de dood* met de hoofse titel ‘Minnelied’, dat in zijn precieuze verfijning aan de liefdespoëzie van Dante, Petrarca, Bredero en P.C. Hooft herinnert (*o.c.*, p. 35):<sup>2</sup>

Gij bloeit en ik zoek nieuwe namen  
om u te noemen zoete wijn,  
een blauwe bloem aan vensterramen,  
een appelboompje kunt gij zijn.

Gij bloeit, ik moet nog meer beramen  
gij schone vrucht en zoet venijn,  
wij leven als twee lippen samen,  
o wimperschaduw, ogenschijn,

o witte wilde hagewinde  
die windt aan mij uw rank omhoog  
en, wiegelend in voorjaarswinden,  
opent uw kelk, traag, als een oog,  
dat zeven kleuren mij verblinden  
van dauw en zon, een regenboog.

De dichter zoekt nieuwe namen voor zijn geliefde en probeert enkele predicaten uit, om uit te komen bij een ‘witte wilde hagewinde’ die zich om de *ik* omhoog windt en daar haar kelk opent, die weer vergeleken wordt met een oog. Prominent is het woordspel van ‘hagewinden’, ‘windt’ en ‘voorjaarswinden’. Daarop ondergaat de spreker de sensatie verblind te worden door alle kleuren

---

<sup>2</sup> Opnieuw gepubliceerd in *De schaking van een prinses. De 100 liefdesgedichten* (2003), Van Herreweghen, 2020, p. 703.



van de regenboog, het resultaat van de wisselwerking tussen ‘dauw en zon’. Het is een door en door zintuiglijk gedicht, maar de ervaring wordt gefilterd door de klassieke vormgeving en door het expliciete hardop denken van de dichter, die voorgeeft nog te aarzelen over de juiste formulering, al moet gezegd worden dat hij zich na r. 7 gewonnen geeft en de taal haar eigen klankspeel laat zoeken.

Van Herreweghen blijft tot het einde toe gebruikmaken van strofische vormen, rijmpatronen en herhalingsfiguren die aan de literaire traditie zijn ontleend, maar vanaf de jaren tachtig doet hij dat op zijn eigen voorwaarden. De eerste keer dat hij in zijn bladspiegel laat zien de conventies op de schop te willen nemen, is in ‘En gij’ uit *Gedichten IV* (o.c., p. 232):

Wie de dood niet ziet  
in de vrouw in het kind  
in al wat hij bemint  
die begrijpt mij niet

wie niet hoort en ziet  
in ’t water en de wind  
in de ogen van een vriend  
in het woord en ’t lied  
het schichtige het te snelle  
de vlucht het is voorbij,  
het kind gaat overhellen

stil vallen de orebellen  
de vriend wilt gij nog bellen  
maar hij is dood. En gij.

Niet alleen worden twee van de vier strofen van dit sonnet naar rechts geschoven, alsof er sprake is van een spel van vraag en antwoord, een responsorium of antifoon wellicht, maar bovendien raakt in het sextet de syntaxis verstoord. Tegen de dood kan de dichter immers niet op, zelfs in het ‘lied’ (r. 8) raast het leven voorbij.

Om te kunnen schrijven heeft Van Herreweghen dus eerst naar de oude dichters geluisterd. Een tweede inspiratiebron was het katholieke leven waarin hij was grootgebracht. Aanvankelijk komen we nog aardig wat devotie, zondebesef en theologie tegen, maar in de tweede helft van zijn leven lijkt de dichter religie vooral te ervaren als een van de oude, en daarom eerbiedwaardige vor-

men waarin de mensen uitdrukking geven aan hun verbondenheid met landschap, natuur en geschiedenis. Klokgelui, bijvoorbeeld, herinnert de dichter nog wel aan het ritme van noen, vespers en angelus, maar brengt hem vooral terug naar de maanden waarin hij nog niet geboren was en het gebeier niet te onderscheiden moet zijn geweest van de hartslag van zijn moeder (*o.c.*, p. 877). In de bundel *Korte metten* (2011) schuiven Brabant en bijbelse landschappen, heden en verleden over elkaar heen (*o.c.*, pp. 810-811): ‘Mesopotamië, Tigris, Eufraat, / de jonger Dender / een leeuw.’ Meteen daarna: ‘Wild schokt ’t schip / van de kerk / in ’t geweld / van geloof en geschiedenis.’ En enkele regels lager: ‘Het orgel de zee van Mozes, / de wierook / bij ’t offer der varren.’

De derde en belangrijkste bron waarnaar Van Herreweghen is gaan luisteren, is de natuur, althans zoals zij zich openbaart in het cultuurlandschap van Brabant. Zelfs in zijn laatste bundels weet hij nog de sfeer op te roepen van een landschap, een vegetatie en een in tientallen eeuwen verfijnde ambachtelijkheid die moeilijk te rijmen lijkt met wat we om ons heen waarnemen als we door de Lage Landen reizen. Voor een deel is het nostalgie misschien, heimwee naar een leven dat nog luisterde naar de ritmes van de agrarische cyclus (*o.c.*, p. 905): ‘Waar paarden gaan en ploegen blinken [...] in de eeuwigheid van vier seizoenen, / waar herfst en rozen en de lenten groenen, [...] daar kom ik vandaan.’ Maar is dat niet waar we allemaal vandaan komen, hoewel we ons daar niet altijd meer van bewust zijn? En kunnen we niet zelfs midden in de stad geraakt worden door het profiel van een kastanjeboom of de zang van een lijster? Van Herreweghen eert de natuur door alles wat groeit en bloeit bij zijn naam te noemen, en alleen al van het lezen van al die namen wordt men vrolijk (*o.c.*, p. 868):

heemst alssem berenvoet  
papaver ruige bree  
leliën acoleyen  
blaassilene vingerhoed  
rozen en ze rieken goed

Wordt in het vroege werk de bladspiegel nog bepaald door conventies, die een lange geschiedenis hebben maar toch tamelijk arbitrair zijn, in de latere gedichten probeert de vorm het ritme van wat zich voordoet te volgen. Een fraai voorbeeld is ‘De liefdestuin’ uit *Een kortwoonst in de heuvels* (2002), een titel die bij mij associaties opwekt met de *hortus conclusus* van het Hoog-

lied. Maar Van Herreweghen blijkt een andere tuin op het oog te hebben (*o.c.*, p. 583):

's Ochtends al,  
recht en rank  
op het slingerpad,  
sierlijk reptiel,  
geef je de tuin  
zijn zin.  
Zonder jou verschraalt,  
ontbladert en verdort  
dit Eden  
tot doorn en sprokkelhout,  
hei en schavei.  
Toef een wijl nog bij de bloemen.

De typografie is die van het slingerpad, dat zeker ook een pad door de dag, of zelfs door het leven verbeeldt, aangezien het begint met 's Ochtends'. De iconiciteit doet taal en werkelijkheid samenvallen. Wanneer vervolgens blijkt dat het pad zich in de hof van Eden bevindt, beginnen we te vermoeden dat de strekking zelfs die van een mensenleven overstijgt. Het reptiel, misschien een hagedis, maar het zou ook een ringslang of adder kunnen zijn, is dan de Oude Slang uit Genesis 3, die hier wordt geprezen om zijn essentiële bijdrage aan de schepping: hij geeft de tuin 'zijn zin'. Hoe het dier dat precies voor elkaar krijgt wordt niet geëxpliciteerd, maar zonder zijn aanwezigheid vervalt de tuin tot dorre wildernis. Gezien de titel van het gedicht representeert de slang vermoedelijk de kracht van de seksualiteit, zoals dat ook het geval is in Genesis. Zo blijkt dit eenvoudige, ogenschijnlijk pretentieloze gedicht een complete kosmos te belichamen, waarin natuur, geschiedenis, liefde, schoonheid, leven en dood liggen besloten. Dat is meesterschap.

De op het eerste gezicht experimentele vorm grijpt terug op de oorsprong van de taal, die, zo wordt wel verondersteld, bij de voorlopers van *homo sapiens* nog niet los was komen te staan van de fysieke werkelijkheid. De woorden pasten nog op de dingen, vielen ermee samen. In dezelfde bundel staat het gedicht 'Neanderthal', waarin wordt geopperd dat de woorden die we gebruiken nog sporen dragen van de evolutie die de mens heeft doorgemaakt (*o.c.*, p. 568). De 'woorden die het beter weten / en meer van leven lang vóór mij', proberen moeizaam contact te maken met vogels en water, iets wat de Neanderthalers gemakkelijker moet zijn afgegaan met de klanken die aan de moderne taal ten grondslag liggen.<sup>3</sup>

#### 4. TIJD

Dit brengt ons bij een van de belangrijkste thema's in het werk van Van Herreweghen, het verglijden van de tijd, waarin de mens slechts een kortstondige voorbijganger is, die echter deel uitmaakt van een miljoenen jaren omspannende continuïteit. In 'Kort, als bassen kort...' wordt de constatering dat de winterdagen kort zijn, aanleiding tot de aansporing 'de dood uit te dagen' (o.c., p. 540). Het gedicht beschrijft een aantal landelijke geluiden, zoals het blaffen van, vermoed ik, jachthonden, bijlslagen en paardenhoeven op kasseien. De korthed van de afzonderlijke geluiden wordt benadrukt in de typografie, die vier losse woorden isoleert: 'Kort', 'Hard', 'Oud' en 'Zacht'. De eerste strofe suggereert daarbij dat de *ik* en de lezer een rijtoer maken: 'en daar gaan wij. Hort!' Is dit nog een vrolijke tocht, in de vierde strofe herinnert het geluid van de hoeven aan de raderen 'van een andere wagen', die van een begrafenis. Wat het gedicht ineens intiem maakt, is dat het in de laatste strofen een gesprek tussen twee bejaarde geliefden blijkt te zijn.<sup>4</sup> Het eindigt met een liefdesverklaring die sterk contrasteert met de eerder opgeroepen barse hardheid van het winterlandschap: 'Zacht, / zacht golft uw borst';<sup>5</sup> gezien het voorafgaande associeer ik die golving ook met vriendelijk glooiende heuvels. Significant is dat aan het slot een punt ontbreekt, zodat het gedicht onverwacht toch een open einde heeft. Evenals in eerdere gevallen zien we dus dat vorm en inhoud samenvallen, hetgeen ook geldt voor mens en landschap, voor toen en nu.<sup>6</sup>

Het laatste gedicht waarover ik kort iets wil zeggen, is 'Op de tijd', uit *Een kortwoonst in de heuvels* (o.c., p. 589). Het luidt als volgt:

Tijd moet afstand doen van veel  
tijdelijke schaduwspelen  
urim tummim en de maren  
uit de vlakten der Chaldeeën  
schelpen uit de dode zeeën

<sup>3</sup> Zie ook *Korte metten* nr. 179-180, Van Herreweghen, 2020, p. 854.

<sup>4</sup> Vandaar dat het gedicht later ook is opgenomen in *De schaking van een prinses. 100 liefdesgedichten* (2003), Van Herreweghen, 2020, p. 647.

<sup>5</sup> Het contrast wordt gemarkeerd door het onnadrukkelijke rijm van 'borst' op 'korst'. Tevens is 'golft' een watermetafoor, die weer contrasteert met het eerder genoemde 'ijs'.

<sup>6</sup> Het rijm (en woordspel) van 'weide', 'kasseide' en 'geweide' benadrukt de verwantschap van land en lichaam: grasland, bestrating en ingewanden schuiven over elkaar.

woorden zwaarden op mijn keel  
maat en baat en vooroordelen  
voor ik met de waarheid speel  
als een engel met de vingers  
als de meester op zijn veel

op de wolken op de volken  
op de baren op de snaren  
op de tijd er dievelings buiten  
omgekeerd geschrant en kwijt

kerende als april gaat tuiten  
van de lente in volle doen

op de honger op het brood  
op de liefde en 't morgenrood  
aan de takken aan de ruiten

zorgeloos bij komst en scheien  
zonder vraag of overleg

op wie denkbaar er niet waren  
en niet komen.

Zij zijn dood

voor het aangaan der gevaren  
voor ze uit razernij van bijen  
's levens honig konden slingeren  
voor ze er waren zijn ze weg.

Is wie nooit er was de beste?

Honig smaakt zijn naam ten leste.

Ik aarzel niet dit een van Van Herreweghens meest raadselachtige gedichten te noemen, hetgeen veroorzaakt wordt door de rijke verscheidenheid aan beelden en associaties, maar ook door de fluïditeit van de zinsbouw. Zoals vaak gebeurt bij Van Herreweghen, lijkt de bladspiegel een beurtzang te suggereren: tien strofen, waarvan er vijf links zijn uitgelijnd, en vijf halverwege de pagina beginnen. Opmerkelijk is dat er slechts één, inhoudelijk zwaarwichtige, regel van dit stramien afwijkt: 'Zij zijn dood' staat nog een tab-positie verder naar rechts.

Dit is niet de plaats om het gedicht aan een uitvoerige *close reading* te onderwerpen; ik beperk me tot een paar kanttekeningen. Om te beginnen volgt de loop van het gedicht die van de tijd, waarin we drie dimensies kunnen onderscheiden: de geschiedenis van de mensheid (de tweede strofe verwijst naar het Oude Testament), de kringloop der seizoenen (halverwege het gedicht

breekt de lente aan) en het mensenleven (de dichter rouwt aan het einde om zijn doden). Opvallend is dat de laatste woorden ‘ten leste’ luiden. In de tweede plaats is het weer een aards gedicht, in de zin dat het refereert aan vlakten en zeeën, wolken en takken, en dat een vruchtbaar leven vergeleken wordt met het slingeren van honing. Ten slotte gaat het gedicht over spelen en zingen, hetgeen tot uitdrukking komt in het ritme en de rijkdom aan rijmklanken, die ervoor zorgen dat je bij het lezen alleen nog maar oor hebt voor wat er klinkt en bijna vergeet naar de betekenis te kijken. Daarmee is, opnieuw, dit gedicht precies wat het zegt: een stuk muziek dat samenvalt met het verloop van de tijd.

## 5. ECOKRITIEK

De laatste jaren is de literatuurwetenschappelijke stroming van ‘*ecocriticism*’ sterk in opkomst. Onderzoekers houden zich bezig met de wijze waarop de mens in de geschiedenis betekenis heeft gegeven aan zijn positie binnen de natuur. Daarbij is het duidelijk dat het onderscheid tussen natuur en cultuur moeilijk houdbaar is. Het werk van Van Herreweghen zou een interessante casus zijn voor ecokritisch onderzoek. Ik zou me kunnen voorstellen dat dit oeuvre dan in verband gebracht wordt met dat van zijn belangrijkste voorloper, wiens naam ik nog niet heb genoemd: Guido Gezelle. Het zou een paar mooie proefschriften kunnen opleveren. Want als de ‘kleine mooie ritselende revolutie’ in de Nederlandstalige poëzie, zowel die van Lucebert als die van Van Herreweghen, ergens is begonnen, is het bij Gezelle.

## Literatuurlijst

**Gerbrandy, P.** (2018). 'Ik vond een vorm. De opmerkelijke ontwikkeling van Hubert van Herreweghen'. In Gerbrandy P., *Grondwater. Beschouwingen over literatuur en existentie*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact, pp. 150-159.

**Lucebert** (2002). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

**Van Herreweghen, H.** (2020). *Verzamelde gedichten*. Leuven: P.





# **‘Moderne onrust in klassieke maat?’**

## **De poëzieopvatting van Hubert van Herreweghen (1943-1950)**

*Dirk de Geest*

---

### ***Abstract***

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

### ***Abstract***

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

---

## 1. EEN DICHTER IN ZIJN TIJD

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

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

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

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

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

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

## 2. EEN DICHTER DEBUTEERT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

#### 4. EEN VOORAANSTAAND LITERAIR FORUM: *DIETSCHER WARANDE EN BELFORT*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Van Herreweghen, 1949a, p. 9)

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

## 6. EEN LAATSTE PERSOONLIJKE GETUIGENIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

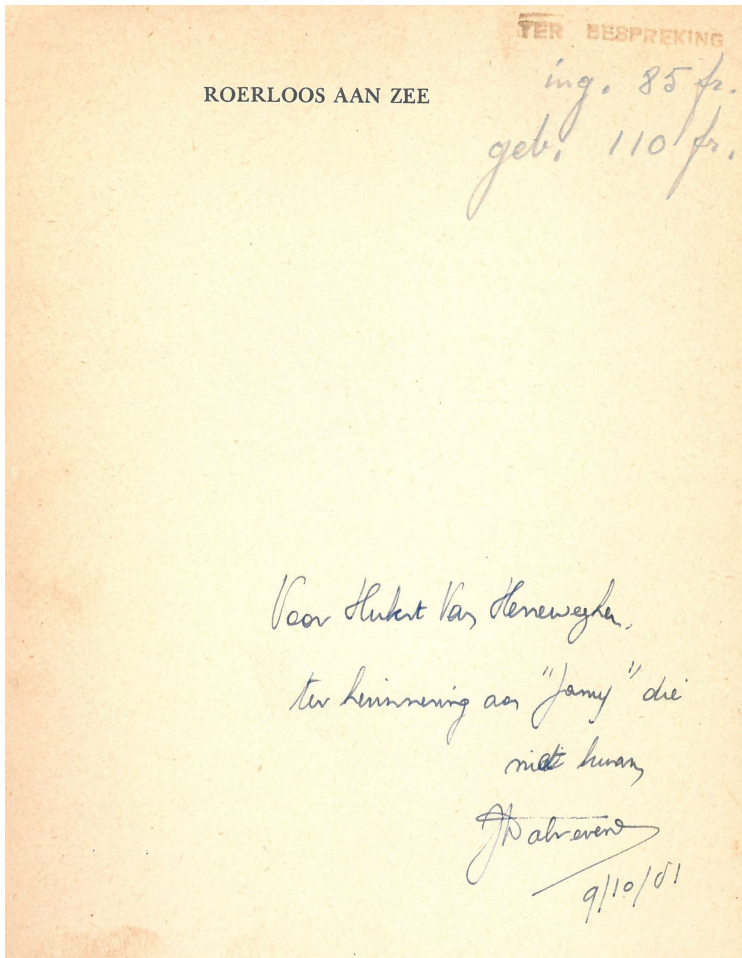
Elke literaire generatie legt misschien haar eigen poëtische accenten, maar in dit specifieke geval is er volgens Van Herreweghen sprake van een ware aardverschuiving. De vroegere geruststellende harmonie en het basisvertrouwen in het leven lijken definitief verloren. Het levensgevoel bij de jongeren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

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

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



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



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

NEGATIEF

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

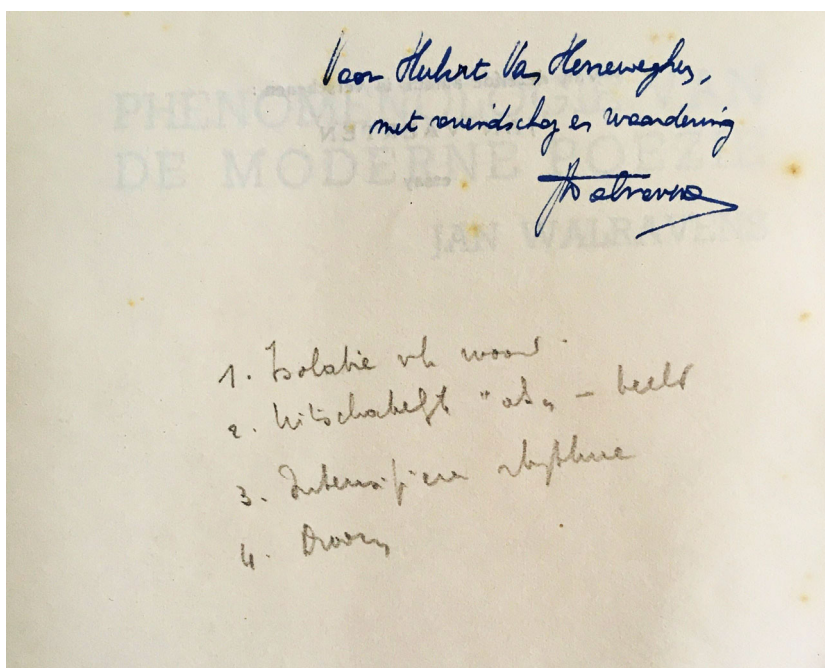
Opdracht van Jan Walravens in zijn roman *Negatief* (1958): 'Voor Hubert, die het misschien niet eens zal zijn met de vragen van Jan, maar die ze zeker begrijpen zal.'

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

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

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

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



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

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

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

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

33

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

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

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

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

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

## 7. BESLUIT

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

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

## Literatuurlijst

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



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



Bijlage 1: **Van Herreweghen, H.** (1949a). Een nieuwe lente maar een oud geluid. *De Spectator*, 12 augustus 1949, p. 9.

## Een nieuwe lente maar een oud geluid

Dames en heren,

Als er in de paraph[r]aserende titel van deze voordracht over de Lente sprake is, dan bedoel ik daarmee dat ik het hier speciaal over de poëzie der jongeren wil hebben: in de opeenvolging der geslachten betekent de jeugd altijd een nieuwe Lente, ook al is die jeugd misschien al verdord voor ze tot bloei kwam, ook al vertoont die jeugd niet een lentelijke, springwarme levenskracht en levensdrift. Ik bedoel dus helemaal niet dat wie het panorama der hedendaagse poëzie overschouwt, een lentelandschap bewonderen kan. Integendeel.

Ik weet niet of het u zorg geeft, maar het gaat niet goed met de poëzie in Vlaanderen. Ik wens hier niet spreken over de oudere dichters. Hoe weinig er ook zijn, het is in het bestek van deze korte lezing onmogelijk standpunt te nemen tegenover hun werk; men kan de betrekkelijke faam die zij genieten niet verdedigen of aanvallen zonder duidelijk de critiek voor elk hunner te specificeren: de jongeren, althans de jongeren van thans[,] kan men meer in globo behandelen; bijna alle verzen die in hun tijdschriften verschijnen zou men kunnen ondertekenen met de naam van elk van de redacteurs. Zodat het hier meer strekkingen en algemene verschijnselen betreft, dan personen of persoonlijkheden. Hoe zou ik trouwens, nu ik zovele vriendschappelijke gezichten voor mij zie, de mooie dag van een uwer willen bederven?

Door jongeren bedoel ik de dichters die tijdens de bezetting en na de bevrijding aan het woord gekomen zijn. In eigenlijke zin vormen zij geen generatie, zoals Van Nu en Straks, zoals de expressionisten, de Fonteiniers, de Tijdstroom en zelfs de Waterkluis.

Enkelen van hen hebben zich voor het eerst gemanifesteerd in een absurde bloemlezing ten jaren 1942; nadien werd de eerste ernstige poging tot gezamenlijk optreden gedaan bij de opening van het tijdschrift Podium, dat in zekere mate representatief werd toen het verdween. Nadien rezen de tijdschriften op als zwammen; de meeste, zonder betekenis, verdwenen snel, en voor het ogenblik bestaan er bij mijn weten nog drie.

De vraag is: hebben de dichters, die sinds ongeveer 9 jaar aan het woord zijn gekomen, gezamenlijke kenmerken, positieve of negatieve, en kan men dienvolgens van een generatie spreken? De oorlogsgeneratie b.v.?

Al werd een dergelijke vraag totnogtoe over het algemeen ontkennend beantwoord, meen ik dat die kenmerken er inderdaad zijn, al strekken ze ons niet altijd tot eer.

In 1945, in het afscheidswoord bij het verdwijnen van de Spiegel, schreef ik: “Het komt mij inderdaad voor dat het een dode tijd is voor de Vlaamse poëzie. Uit de jongste generatie hebben er tijdens de oorlog enkele namen een niet ongunstige klank verworven, maar na hun debuut zwegen deze dichters volkomen, ofwel bleek uit een paar verzen in tijdschriften dat zij half-was bleven steken. Voor de besten onder hen, van Wilderode, de Haes, van Beeck, hoop ik. Vooral van Wilderode wettigt die hoop. In zijn lang gedicht ‘Ivoor en Brood’, dat in ‘Dietsche Warande en Belfort’ verscheen, komt een hoger bewustzijn, een hogere verantwoordelijkheid tot uiting, die ver uitstijgen boven het klagelijk gemurmel van velen.[”]

“Er is bij de jongste generatie, meen ik, een gebrek aan ‘ziel’, in elk geval aan bezieling. Zij reageert niet, zij ageert niet. Tachtig, Van Nu en Straks, de expressionisten, start[t]en met een scalpendans. Zij hadden het geloof, zij hadden de innerlijke zekerheid dat zij een nieuwe kunst zouden scheppen. De dichters die thans aan het woord komen, schrijven glad en vaardig metrische verzen, maar zij brengen geen nieuw geluid, geen nieuw inzicht in het leven of in de kunst. Men kan aanvoeren dat het niet nodig is al het oude te vergruizelen om iets nieuws te bouwen. Maar degenen die ‘trachten het zo goed te doen als de anderen’, doen het altijd slechter.”

Ik kan die uitspraken ook thans, drie jaar later, nog volledig onderschrijven.

Dat is het geval voor de twee duidelijk onderscheiden richtingen, enerzijds de ‘realistische’ die duidelijk onder invloed staat van Daisne, Jonckheere en Elschot, anderzijds de ‘romantische’ waarin vooral de poëtische taal en sfeer van Tijdstroom- en Vormendichters herkenbaar zijn. Die benamingen ‘realistisch’ en ‘romantisch’ zijn niet gelukkig, want degenen die ik hier als realisten aanduid, zijn over het algemeen zeer romantische naturen, wier verzen echter vaak het kwetsen van hun romantische geaardheid door een desillusioneerende realiteit tot motief hebben.

Nog nadrukkelijker dan in de aangehaalde passage, wens ik in deze algemene beschouwingen uitzondering te maken voor een Anton van Wilderode, de elegische romanticus, die, ook al vernieuwt hij de themata of de taal weinig, zo zuiver en melodieus-gaaf zijn lyrische droefheid met ingehouden stem uitzingt, dat men vaak verrukt luistert; voor Jos de Haes, de moeilijke en gewrongene, die in een barokke en krampachtige taal nu en dan een gedicht

schrijft dat wel enkel door de ‘happy few’ zal genoten worden, maar die een tragisch levensgevoel op soms hallucinante wijze vertolkt; ook voor Nic van Beeck, met zijn zeer gevoelige woordbehandeling. Van vele jongere dichters als Reninca, Jos Coveliers, Erik van Ruysbeek, Gerard van Elden, Adriaan Magerman, Walter Mets, Lieven Rens, Frank Meyland e.a. las ik ontroerende regels, soms merkwaardige gedichten. Daarvoor ben ik hen dankbaar, meer dan ik het zeggen kan, doch het gaat hier niet over personen, maar over een algemene mentaliteit, over gezamenlijke kenmerken die ik als ziekteverschijnselen herken en die verderfelijk zijn voor een renouveau der poëzie.

Het is inderdaad nog steeds een dode tijd voor de Vlaamse poëzie. Reeds op het einde der bezetting en vooral na de bevrijding hebben een verdoffing en een verlamming het geestelijk en vooral het litterair leven aangegrepen. Als wij de sfeer herdenken of ons trachten te suggereren, waarin voor vijftig, voor vijf en twintig en zelfs nog voor tien jaar werd geschreven en gewerkt, dan is het ons te moede alsof wij leven in een dichte mist, waarin wij ternauwernood nog de stemmen horen van hen die dichtst bij ons staan. De poëzie wordt in het maatschappelijk leven, en vooral in Vlaanderen, steeds meer en meer teruggedreven naar een besloten gebied, een reservaat, zonder verbinding met de buitenwereld. Er is in Vlaanderen sinds tien jaar geen verzenbundel, zelfs geen vers verschenen dat in ruimere kring weerklank heeft gevonden. Er is b.v. geen verzetsgedicht geschreven.

Ik vraag aan geen enkel dichter in het bijzonder dat hij direct zou reageren op het tijdsgebeuren, zelfs op gebeurtenissen als die wij beleefd hebben tijdens de tien laatste jaren. Maar als een ganse generatie-dichters – ik noem er hier de ouderen bij – voortgaat met haar belangstellingsobjecten te verminderen, af te slijpen en [t]e versmallen, terwijl de wereld davert op haar grondvesten en cultuur en beschaving in de smeltkroes worden geworpen, dan is er iets niet in orde met de poëzie. Ik heb niets tegen de enfileurs de perles, maar als er te veel dat ambacht uitoefenen, loopt het mis. De kloof tussen poëzie en leven is door de jongeren niet gedempt. Integendeel.

Onze poëzie is dof geworden, maar ook waar ze nog enige klank bezit is er geen klankbord meer. Dat is een ingewikkelde geschiedenis, en de oorzaken zijn natuurlijk velerlei. Een van de onbetwistbare oorzaken is zeker de materialistische euphorie waarin ons betrekkelijk welvarend land sinds enkele jaren verzinkt. Respect voor ‘chequeboekjes’ maar niet voor verzenboekjes, de mentaliteit der nieuwe rijken, die de nieuwe elite vormen in dit land. Elk idealisme, elke zogezegd nutteloze geestelijke krachtsinspanning is belachelijk en ontierend; een cynische afbraak van hogere levenswaarden, een negatie van de

rechten van de geest, een geblaseerde skepse voor hogere cultuurvormen zijn symptomen van een mentaliteit die deze na-oorlogse tijd verpest. Het zijn, helaas, tevens symptomen van een gedeelte der jongere poëzie. Dat is dan in het ergste geval. Maar overigens is dat de oorzaak van een verdoffing van de ganse poëtische sfeer van deze tijd. De stem der dichters heeft geen echo meer; zij zijn aangetast door deze algemene geestelijke inertie, door dat gevoel van onmacht en lusteloosheid. Er is, schreef ik, een gebrek aan ziel, in elk geval aan bezieling. Hoevele gedichten, mat en slordig van rythme, zijn geen pointillistische anecdotiek op quasi cynische of geblaseerde toon? Zelfs niet het echte, bittere cynisme, dat engageert de dichter te veel. En vooral geen engagement!

Gloed, bezieling, kracht. In welk gedicht van de jongeren vinden we die elementaire poëtische vonk? Ik weet het wel, vaak genoeg is er eenvoudig geen kwaliteit, geen essentie, geen peil. Maar zelfs waar bepaald talent aanwezig is, klinkt de huidige poëzie dof. Het is haar eerst en grondigst tekort. Het geluid der jongeren, dat verrassend en vurig zou moeten opklinken, is zo mat dat het zelfs niet gehoord wordt. Het lot van deze generatie, die vroeg miserie en onderdrukking zag, en opgejaagd werd door de Duitsers, is tragisch geweest, maar geen protest, geen indrukwekkende vloek, geen indrukwekkende klacht stijgt op. De jongeren zetten zich niet volledig in in hun vers, hun poëzie stroomt niet vol met hun persoonlijkheid, zij zijn bang van te tonen dat het hun volledige en bittere ernst is.

Als het hun geen ernst is, dan is ieder woord critiek overbodig. Maar waarschijnlijk is het slechts een mode, een modieuze houding, een verslapping van het poëtisch levensbesef, dat als een besmettelijke kwaal zovelen heeft aangegrepen. En dan moet het mogelijk zijn die geest te revolutionneren.

Die geest is het over het algemeen zo passief, dat de vele jongeren slechts de echo zijn van de stem der voorgaande generaties. Niet alleen geestelijk maar ook vormelijk lopen zij eenvoudig in het spoor. Hoevele gedichten zijn geen aaneenrijgen van quasi-poëtische cliché-woorden, die een jargon vormen dat voor de niet-ingewijde, en misschien nog meest voor de 'ingewijde' loutere klink-klank en nonsens is? Het ware al te gemakkelijk hier met dergelijke gemeenplaatsen een 'gedicht' samen te flansen dat men ook in jongerentijdschriften zou kunnen terugvinden.

Buiten de dichterskringen zelf, zijn er wellicht geen twintig mensen in Vlaanderen die de productie der jongere poëzie volgen. Het is lachwekkend, maar begrijpelijk. De poging om de fatale kringloop van inertie en bloedeloosheid te doorbreken, moet natuurlijk van de dichters zelf uitgaan. Zolang zij, in een

chaotische tijd als deze, uitsluitend op het steeds meer beperkt en afgesloten gebied voor het huidige poëtisch reservaat zullen blijven, zal de belangstelling voor, en de betekenis van de huidige poëtische productie niet groter worden.

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

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

(Tekst van een lezing gehouden op 30 Juli 1949 op de Vlaamse Poëziedagen te Merendree.)





Bijlage 2: **Van Herreweghen, H.** (1950). *Getuigenis 1950: De Poëzie*. In Lissens R.F. (red.), *De Vlaamse literatuur sedert Gezelle*. Brussel: Vlaams Economisch Verbond (*V.E.V.-Berichten*, speciaal nummer), pp. 83-85.

## **Getuigenis 1950: De Poëzie**

Onder de dichters die in het Vlaanderen van 1950 zich nog vóór het wit papier (een hen geraakt onder hypnose door star naar een witte krijtlijn te kijken), in poëtische trance helpen, vindt men er van elke leeftijd. Het gaat niet op het werk der enen, kwalitatief, met dat der anderen te vergelijken. (En, terloops gezegd, wanneer ik verleden jaar te Merendree tot de jonge dichters zegde dat er een gebrek aan vitale beziehung in hun werk is waar te nemen, een geestelijke moeheid, dan bedoelde ik daarmee niet dat er vóór twintig of vóór tien jaar ‘betere’ verzen door jongeren werden geschreven dan nu. Laten we goed onderscheiden). Maar wie over de stand en de vooruitzichten van de hedendaagse Vlaamse poëzie moet schrijven, kan de oudere dichters rustig voorbijgaan, niet zozeer omdat het een onbegonnen taak is, hun werk te schiften en te oordelen volgens gewijzigde smaak en concepties (sommige ‘gevestigde’ reputaties zouden ontstellen door een eerlijk getuigenis van jongeren over hun werk!), maar omdat zij voor de nieuwe poëzie slechts belang hebben voor zover hun invloed nawerkt. Wat hier brutaal en onrechtvaardig door ‘jongeren’ en ‘ouderen’ begrepen wordt, acht ik gescheiden door de streep – door de kloof – 1940. De opvattingen over poëzie en poëtië van hen die vóór 1940 publiceerden, de geest en de houding van hun werk tegenover het leven zijn bekend en behoren, in litterairhistorisch opzicht, reeds tot een verleden. Oorlogsjaren tellen dubbel, maar 1940-1945 telt vijfdeubbel. Er ligt daartussen de tijd van heel een geslacht. Daarom moeten het nieuwe levensgevoel, de geest van de tijd, de moderne problematiek, de richting der artistieke en gedachtenstromingen herkend worden bij de jongeren, zelfs al slaat men de poëtische waarde van sommig werk niet hoog aan.

Bestaat de Vlaamse poëzie, die onvolledig en beperkt misschien, de uiting is van een gewijzigd levensgevoel, die het klankbord is, waarop de vibraties van de moderne geest en het moderne gevoel resonneren? En kan men een gedicht dateren: 1950-1940-1930? Wat is het essentieel verschil tussen een vers van 1950 en een van 1930? Moet een gedicht niet tijdeloos zijn, ontdaan van alle elementen die het bepalen in de tijd en de ruimte, eeuwig en onveranderlijk zoals het essentiële in de mens zelf, dat het tracht te vangen in het woord?

Zoals op alle pertinente vragen, kan hier slechts genuanceerd geantwoord worden. De dichters schrijven niet in bende, denken of voelen niet in groep, zijn tenslotte, ook degenen die branden van liefde voor de gemeenschap, hyperindividualisten. Zij reageren verschillend, en op het eerste gezicht soms volko- [84] men onbegrijpelijk, soms schijnbaar niet, op het leven, de fenomenen, de gebeurtenissen, de invloeden, de stromingen van hun tijd. De ene ondergaat dat directer, de andere verwerkt alles slechts vaag, onherkenbaar, in de vorm van symbolen, of misschien kan men het enkel met een gevoelig oor beluisteren in zijn rythme, of hij laat slechts de algemene geest van zijn werk de invloed ondergaan der hedendaagse problematiek.

Dat was ook zo in vroegere jaren, alhoewel in mindere mate. Want ik denk niet dat er een tijd geweest is die meer dan deze de maatschappelijke klassen en de individuele mens zo heeft doorschokt, en, materieel en geestelijk en in elk persoonlijk geweten zo sterk ingreep. Minder dan ooit is de dichter een aparte, al ondergaat hij apart, en al moet hij apart getuigen. Zijn individualiteit, wil zij zich eerlijk en waarachtig uitspreken, zal enkel deel zijn en facet van een gemeenschap. *Voor 1940 konden de dichters zich nog als een soort godenkinderen beschouwen, met hogere vermogens en hogere zintuigelijkheid, en die met het leven speelden; in 1950 wekt dat idee alleen een vage glimlach. Wij weten dat het leven speelt met ons!*

Er is geen generatie – dat ‘generatie’ is ook een van die woorden! – die minder woorden heeft gebruikt om de voorgangers af te breken. Het was helemaal niet nodig; de meesten zijn zó reeds volkomen onleesbaar geworden. Tegenover het weelderige, decoratieve van de voorgaande poëzie, klinkt de huidige strakker en beheerster, zinrijker. De stem der (beste) dichters in deze tijd klinkt meer gedepouilleerd, naakter, bewust van de ijdelheid der woordfransjes en fiorituren, alhoewel niet zorgeloos voor de schoonheid van het vers. *Maar men kan thans geen gedicht meer schrijven om het gedicht, of als men het doen zou, dan ware het niet om de irrationaliteit van de poëzie, maar om de absurditeit van het leven te demonsteren.* Dat markeert het verschil. In voorgaande jaren achtte men de *methode* van het verzen maken van primordiaal belang, en zelfs de goede gedichten die ons resten, dragen nog de sporen van die ontzettende zorg waarbij vaak andere zorg achterwege bleef; thans geldt in de eerste plaats de houding tegenover het leven en de fenomenen, de *inhoud*, als men wil. En hier sluit 1950 gedeeltelijk aan bij het expressionistisch humanitarisme van 1918; niet met dezelfde idealen, (alleen het woord ideaal heeft reeds een heel andere betekenis) maar door de aard der aandacht: het ethische primeert, (ook en vooral bij

degene[n] die ogenschijnlijk op de ethiek schimpen). De huidige poëzie is (hoe fysisch soms ook) metaphysisch gericht.

De dichters gevoelen een zekere weerzin en angst om zich aan het absolute lyrisch gevoel over te geven. Zij staan er kritischer tegenover. *Daardoor wordt vaak nerveuzer, abrupter geschreven en herkent men in typische gedichten van deze tijd een gestyleerde wanorde, een spel van tonen en tegentonen, moderne onrust in klassieke maat.*

Het heeft een tijd geduurd voor wat men 'de oorlogsgeneratie' kan noemen, afstand nam van de dichters die hen voorafgingen. Dat kan verwondering wekken, en ten dele worden toegeschreven aan het gebrek aan krachtige persoonlijkheden onder de jonge dichters, al lijkt mij het gebrek aan bezinning brengende en richting gevende critici nog evidenter. Maar de oorzaak is dat de scheiding die zich voltrekt, wezenlijker en dieper is dan alleen een formele vernieuwing. Ik weet het wel: vele verzen die door jonge mensen thans worden geschreven hebben zuiver litterair geen grote waarde (maar waar zijn de ouderen?) en het eigenaardige feit doet zich voor dat de litteraire smaak constant evolueert, zonder dat de poëtische productie in staat is die evolutie bij te houden en te [85] voeden, laat staan te leiden. Dat is het omgekeerde van wat natuurlijkerwijze zou moeten gebeuren, nl. dat het avant-garde-werk de smaak richt en bepaalt, en eigenlijk geschiedt het ook zo, maar eerder onrechtstreeks dan, door buitenlands werk, waar de poëzie met scherper en gevoeliger aandacht op de maat van de tijd tracht te rhythmieren, zoals in Frankrijk b.v.

Men kan het spijtig vinden maar het existentialisme is de *leer* – of het geloof – die het *levensgevoel* van deze tijd rauwst maar trouwst formuleert, de geestestoestand die Albert Camus misschien het scherpst heeft gevat in een paradoxaal raccourci: 'Il n'y a qu'un problème qui compte: le suicide.'

Al stelt – Goddank – het probleem zich niet voor allen even scherp, elk van ons begrijpt die uitspraak zeer goed – elk van ons grijpt die uitspraak aan. Deze primaire existentialistische problematiek herkent men – misschien vaak als onbewuste ondertoon – in veel moderne poëzie. In die bewuste of lijdzaam ondergane filosofie voelt de jonge dichter zich in een absurde wereld verloren, radeloos en reddeloos in een doof heelal. Een lichamelijke en metaphysische angst voor de onbegrijpelijke existentie, en de walg van de geest voor een onwaardig bestaan; maar in die verlatenheid ziet men lotgenoten: en het is minder het idee van een gemeenschap, dan van het hele mensdom, de 'condition humaine' zelf die de dichter aangrijpt. Zo is deze poëzie tevens individualistisch en collectivistisch, maar het gevaar voor een misera-

bilistische retoriek is hier ver van denkbeeldig. Dit gevaar kan slechts ontweken worden door een volstrekte afkeer van het litteraire, door een uiterst voorzichtig behandelen der beeldspraak, door een critische cultus van het gedepouilleerde, naakte woord. *Rehabilitatie van het woord*. En hier een acte van dank aan Paul van Ostaijen. (Een der Paul van Ostaijen's!) En waarom niet aan Jan van Nijlen?

De enkele kenmerken van de nieuwe poëzie, die ik hier opsom zijn summair en veralgemenend. Tot op welke hoogte zij gelden voor de verscheidene richtingen – realisten, symbolisten, religieuze lyrieci, existentialisten en neo-expressionisten – en in die zogenaamde groepen voor elk dichter afzonderlijk, kan ik hier niet verder onderzoeken, al zou het voor de belangrijkste figuren een boeiende opgave zijn. Wat die 'tijd- en levensverbondenheid' betreft, daarover kunnen nog vele opstellen geschreven worden. Ik wens helemaal geen gedicht over Hiroshima (tenzij het een goed is), maar voor Goethe's gebod van gelegenheidspoëzie valt, met nuances altijd, veel te zeggen. En om een paar namen te noemen, die me in de jongere poëzie nauw aan het hart liggen, en wier betekenis en poëtische persoonlijkheid duidelijk boven die van hun leeftijdgenoten uitrijst: deze week las ik in een Vlaams weekblad het laatste gedicht van Anton van Wilderode: 'Gebed voor het Heilig Jaar'. Een gelegenheidsgedicht. Sobere, sierlijke, zinrijke poëzie, die tot het beste behoort dat sinds jaren hier werd geschreven. En 's anderendaags kreeg ik als redacteur van 'Dietsche Warande en Belfort' drie ingezonden verzen van Jos de Haes ter beoordeling. Verzen voor vrouw en kind. Gelegenheidsgedichten, waarin de Haes, die als geen ander de fijnste vibraties van de woordresonnans registreert en die kennis in de constructie van zijn gedicht toepast, o.m. een verwantschap met de moderne schilderkunst vertoont, (met Maurits van Saene b.v.,) beheerst-geconstrueerde, aristocratische strofen, die plotseling een verhelderend inzicht geven in de moeizame maar stadige vordering naar een nieuwe stijl.

En tot slot: onze poëzie tegenover de voorgaande? *Een poëzie die minder een demonstratie is van de methode en de poëtië, dan waar de methode eenvoudig de poëzie demonstreert. Dus dient.*