

## Een weefsel van zijn, tijd, taal, klank en kleur - een kleine terugblik op het werk van Ben Klein en enkele van zijn tijdgenoten

Romain John van de Maele

*Wie het verleden wil lezen  
moet het schrijven!*  
Hugo Claus

In 1966 kreeg ik toevallig enkele nummers van het *Nieuw Tweemaandelijks Tijdschrift* (1964-1966) in handen. Ik las met gretigheid de bijdragen en probeerde met enkele van mijn eigen gedichten ook een plaats in onder de zon te veroveren. Werner Cranshoff schreef me op 26 november 1966 dat het tijdschrift niet meer verscheen, en dat hij dacht aan een nieuw blad: *Bel Epok*. Enkele maanden later las ik de bloemlezing *Pijn en puin verdwenen* waarin Cranshoff schrijvers van esthetische poëzie bij elkaar bracht.<sup>i</sup> Een bloemlezing is altijd subjectief. De massa teksten waaruit een keuze moet worden gemaakt is minder bepalend dan het standpunt van de bloemlezer, zoals blijkt uit de voorgeschiedenis van o.a. *Atonaal* (1951). Toen uitgever Stols aan Simon Vinkenoog vroeg een bloemlezing uit de nieuwe poëzie samen te stellen, nodigde Vinkenoog de hem bekende dichters Andreus, Campert, Hanlo, Lucebert en Rodenko uit. Het waren dichters die hij vooral in Parijs ontmoette en had ontmoet. Een van de aangesproken dichters, Lucebert, ‘stemde toe, als [Vinkenoog] ook plaats inruimde voor Elburg, Kouwenaar en Schuur,’ een verzoek dat de bloemlezer graag inwilligde.<sup>ii</sup> Het gebeurt ook dat dichters weigeren mee te werken aan een bloemlezing. Gust Gils, Hugues C. Pernath en Paul Snoek wensten niet mee te werken aan *Gedicht en Grafiek 59*, uitgegeven door het tijdschrift *De Tafelronde*, en Snoek demonstreerde zijn misprijzen door in de aanwezigheid van o.a. Gerrit Kouwenaar en Gerrit Borgers het dubbelnummer stuk te scheuren op het terras van een café aan de Antwerpse Paardenmarkt.<sup>iii</sup>

### *Pijn en puin verdwenen, esthetische poëzie?*

Werner Cranshoff lichtte het begrip esthetisch toe in een inleiding waarin hij de geselecteerde teksten trachtte te onderscheiden van de poëzie die tot 1958 was verschenen – een hachelijke onderneming, want op een verantwoorde manier periodiseren vergt meer afstand. Het vaststellen van een begin- en eindpunt van een periode gaat met veel problemen gepaard.<sup>iv</sup> Verschuivingen in de poëtische opvattingen komen bijna continu voor, en de inhoud en verwoording van gedichten evolueren mee met de gewijzigde theoretische uitgangspunten, maar dat betekent niet dat een lezer ook voortdurend met scherpe breuklijnen wordt geconfronteerd. Veel blijft bij het oude, en significante verschillen zijn vaak het resultaat van vele kleine stapjes in een nieuwe richting.

In de literatuur is, zoals in andere kunsten, de gelijktijdigheid van het ongelijktijdige niet uitzonderlijk. In de bundel *De vierkante vier* (1954) deelden Marc Braet, Etienne Geerts, Staf Rummens en Vic van Saarloos de beschikbare ruimte. Wellicht had een maatschappelijk ideaal deze dichters vier dichters samengebracht, want hun poëtische opvattingen waren sterk verschillend. Marc Braet schreef duidelijk gestructureerde gedichten met eindrijmen, maar ook gedichten zonder eindrijm en zonder strofen. Vormelijk leunde het werk van Vic van Saarloos het dichtst aan bij traditionele gedichten, hoewel in het gedicht ‘Ik wil’ aansluiting zocht bij nieuwe poëtische opvattingen. Staf Rummens’ gedichten ‘abstract naakt’, ‘Ongewenst’ en ‘American Rabbits’ waren het meest uitgesproken vernieuwend. Etienne Geerts bleef dicht bij de gevestigde literaire orde.

Er zijn decennia waarin de experimentele praktijk, in de breedste betekenis van het begrip, meer opvalt dan tijdens andere periodes, maar experimentele poëzie kan zowel synchroon als diachroon worden bestudeerd, en dan valt op dat het experimentele gedicht niet is verdwenen nadat de Vijftigers en Vijvenvijftigers een gevestigde status hadden verworven. In *Hotel New Flandres* namen de bloemlezers hybridische en visuele poëzie op. ‘Proloog tot de eeuwige liefde’ van Rob Goswin is een lang hybridisch gedicht uit 1969 en Paul de Vrees bijdrage, ‘do you see things as they are’ uit 1973, doet aan reclame voor een brillenzaak denken. Tegelijkertijd vestigt het met visuele elementen de aandacht op de beginselen van de waarnemingspsychologie.<sup>v</sup> Een gedicht van Paul Claes, ‘Penelope’ uit 1996, begint op een traditionele wijze en wordt afgerond met een reeks symbolen, wiskundige tekens en een driehoek die een driehoeksverhouding voorstelt. Langs elke zijde noteerde de dichter een afkorting die naar de seksuele geaardheid van zij, ik en hij verwijst. Over de uitkomst bestaat twijfel – de dichter noteerde immers  $3 = 1$ ? (HNF, 546) Wie vertrouwd is met de christelijke symboliek kan de vraag ook als een verwijzing naar de heilige drievuldigheid opvatten. De drie goddelijke personen, die samen één god zijn, zijn dan een spiegelbeeld van de drie seksuele geaardheden die samen de volledige mens belichamen. Elke persoon bevindt zich bij een hoek van de meetkundige figuur en wordt volledig mens door uit de hoek te komen en met de Anderen een relatie aan te gaan. Nog recenter is de cyclus ‘Objet trouvé’ van Erwin Mortier in het poëzietijdschrift *Het liegend konijn*.<sup>vi</sup> Het eerste ‘gedicht’ lijkt op de titelbladzijde van een verslag. Of het echt om een readymade gaat, valt niet meteen te achterhalen. Het woordgebruik in de cyclus als geheel en de vier laatste regels van het eerste gedicht wijzen op knip- en plakwerk. Het objet trouvé vertoont kenmerken van een collage.

De traditionele roman bereikte naast de *nouveau roman* (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras...) nog steeds een groot lezerspubliek. In de filmkunst veroverden de *nouvelle vague* (Jean-Luc Godard, François Truffaut...) en de *auteursfilm* (Jean Renoir, Jacques Tati, Robert Bresson) terrein naast de traditionele Hollywoodfilm. In het theater werden absurde toneelstukken (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet...) opgevoerd, maar het werk van Brecht, Shakespeare, Ibsen... sprak nog steeds veel toneelliefhebbers aan. Vernieuwing en traditie kwamen naast elkaar aan bod, en de begrippen traditie en traditioneel worden gebruikt bij gebrek aan een beter woord om de aspecten en de kwaliteiten van de romans, toneelstukken en films samen onder één noemer te brengen. Traditie mag in deze context niet als een statisch begrip worden opgevat.

Het jaar van de wereldtentoonstelling in Brussel werd door Cranshoff als cesuur naar voren geschoven. Of bij de samenstelling van de bundel het begrip esthetische poëzie het enige selectie criterium was, valt zonder archivalia moeilijk te achterhalen. Cranshoffs definitie sloot enigszins aan bij de opvattingen van Henri Chopin, vanaf 1958 redacteur van het Franse blad *Cinquième Saison*. Cranshoff schreef: ‘De esthetische poëzie is [...] voornamelijk een objektpoëzie en zij maakt bijna uitsluitend gebruik van de in deze bepaling vallende mogelijkheden. Niet zonder een kleine verschuiving kan ik zeggen dat het voorwerp de plaats heeft ingenomen van een menselijk gevoelen...’ (PPV, 6)

*Cinquième Saison* richtte zich op de ‘objectivatie’ van de verschillende ‘kuntalen’ – poëzie, muziek, schilder- en beeldhouwkunst – en streefde ernaar kunstenaars samen te brengen om een gemeenschappelijk oeuvre tot stand te brengen – een streven dat ook op rudimentaire wijze deel uitmaakte van de Cobrabeweging die tekst en beeld bij elkaar bracht. Chopin schreef: ‘La poésie subjective n’est jamais qu’un terme. En fait, elle est la volonté de bien démontrer que l’homme rend précis ce qu’il a en lui, ce qu’il reçoit de l’extérieur et qui devient pour un temps: lui. La poésie objective abolit l’idée qu’on pouvait avoir du langage subjectif.’<sup>vii</sup> Die stelling staat haaks op de dichterlijke praktijk van de jaren zestig. De stap van een poëtische opvatting – gesteld dat een dichter daar zeer bewust mee omgaat – naar de toepassing ervan blijkt vaak complexer te zijn dan oorspronkelijk wordt vermoed. Er was

echter (en dat is nog steeds zo) meer aan de hand. De moderne mens, dus ook dichters, is in de eerste plaats een *ik* die zijn eigen *zijn* wil peilen en er gestalte wil aan geven. Een dichtbundel mag dan al een *object* zijn, de genese ervan is subjectief en schept mogelijkheden voor een intersubjectieve dialoog.

Poëzie betekent zoals Chopin heeft geschreven inderdaad *maken* – een gedachte die ook door Christian Dotremont werd genoteerd<sup>viii</sup> –, maar het scheppingsproces is niet alleen op nieuwe *zijnden* gericht. Dotremont begon in 1962 in Tervuren *logogrammen* te schrijven/tekenen, en een jaar later maakte hij in Lapland zijn eerste *logoneiges* en *logoglaces*. Voor hem was de ‘écriture telle qu’elle est, créatrice de formes matérielles qui débordent plastiquement la ‘signification’ du texte.’<sup>ix</sup> Dotremonts logogrammen, waarvan er een aantal in *Traces* werden gepubliceerd,<sup>x</sup> zijn, veel meer dan visuele gedichten, een echte fusie van moderne poëzie en visuele kunst. De logogrammen hebben vaak een *natuurlijke* vorm, en dat is niet verwonderlijk, want Dotremont was nog een kind toen hij al zag dat de natuur soms *schreef*.<sup>xi</sup> Maar niet alleen de natuur schreef, ook lampen schreven hun verhaal. In het gedicht ‘De loin d’ici’ luidt de beginregel: ‘Les lampes qui écrivent.’<sup>xii</sup> Het is precies deze bewustwording van het *zijn* als vorm van *samenzijn* en *dialoog* met natuur en ding bij o.a. Christian Dotremont, Ben Klein en anderen, die dichters en schilders dicht bij elkaar heeft gebracht en nieuwe vormen van poëzie in het leven heeft geroepen. In visuele poëzie is die fusie vaak het gevolg van een experimentele of open houding, in logogrammen en vergelijkbare vormen van *fusieschrift* komt veel meer ‘le souci de [se] mettre à l’unisson de la nature’ (Georges Braque) tot uiting.

Annie Reniers heeft er terecht op gewezen dat tegenover de theoretische uitgangspunten van de traditionele esthetica de fenomenologische methode staat, ‘die een menselijke activiteit *vanuit de daad zelf belicht*. Tegenover het beeld stellen we dan – met Heidegger – de *wenk*, die niet meer thuishoort in de voorstelling, maar in de *tegenwoordiging* als openbaring, niet meer van een bijzonder zijnde maar van een *zijn*.’<sup>xiii</sup> Volgens Heidegger voltrekt zich in de schepping de waarheid,<sup>xiv</sup> en Reniers voegde daaraan toe: ‘Alleen het dichtende woord *schept* een leefbare ruimte voor de mens, het overspant de afstanden en sluit een blijvend verband met de verte.’<sup>xv</sup> De afstanden en de verte sluiten de Ander en het andere in die in de verte het woord opvangt en het actualiseert.<sup>xvi</sup> Albert Bontridder, die in 1951 debuteerde met *Hoog water* en in 1955 *Dood hout* publiceerde, maakte deel uit van de groep experimentele dichters die met het tijdschrift *Tijd en Mens* (1949-1955) hun poëtische *boodschap* uitdroegen. Bontridder combineerde zijn experimentele ingesteldheid met aandacht voor ethische en maatschappelijke problemen, en schreef in 1968 aan de Nederlandse dichter Bert Kooijman dat ‘men het eigen werk toch het best door de ogen van de lezer kan bereiken.’ Eind 1969 schreef hij aan Bert Kooijman: ‘Ik durf beweren dat de taak van de duider er juist in bestaat het gedicht, in tijd en ruimte, los van, en zelfs in strijd met de fysische en morele aanwezigheid van de auteur, objectief te situeren. Ik beweer dat de eigen, subjectieve benadering van de duider tot het objectief gesitueerde gedicht van doorslaggevend belang is.’<sup>xvii</sup> Bontridder was er al vroeg van overtuigd dat de lezer een uit de handen gegeven gedicht moest actualiseren. De intersubjectieve dialoog is nodig om poëzie uit haar *gedrukte grenzen* te bevrijden.

Cranshoff preciseerde het begrip esthetische poëzie op een manier die sterk aanleunt bij het betoog van Chopin. De definitie van Chopin en de schaduw ervan in Cranshoffs inleiding gingen voorbij aan de resultaten van het fenomenologisch onderzoek en aan het inzicht dat de taal de werkelijkheid – dus ook de objecten – zin en inhoud geven. Elke relatie met de werkelijkheid – en dat geldt ook voor de uitdrukking ervan – is subjectief. Indien dit niet het geval was, zou er geen sprake zijn van kunst. Dat pijn en puin uit de poëzie en het leven waren verdwenen en dat de existentiële vragen geen rol meer speelden, waren voorbarige conclusies. Paul de Vree heeft er terecht op gewezen dat ‘een hermetische

[poëtica], zomin als een harde pantsering, ontkomt aan het alarm van Sein und Zeit.<sup>’xviii</sup> Pijn en puin waren oostwaarts verschoven, maar wie kranten las en de steeds schokkender televisiebeelden bekeek, voelde zich tot in de huiskamer ondergedompeld in de pijn van de naoorlogse generatie, die uitmondde in tegenculturele bewegingen.

*Pijn en puin verdwenen* bevatte o.a. enkele gedichten van Ben Klein (1926) die als ‘woordconstructeur’ en als heraut van een ‘geheel andere poësie’ werd voorgesteld. (PPV, 46) Voorts werd herinnerd aan zijn contacten met een aantal Franse lettristen en aan ‘veristische tendenties’ in zijn werk. Het lettrisme was en is een ‘extreme vorm van surrealistische visuele poëzie, waarbij de tekens louter om hun grafische en ruimtelijke waarde gebruikt worden. Deze ‘onleesbare’ teksten, die in zekere zin onuitspreekbaar en onverstaanbaar zijn, moeten echter niet geplaatst worden in de traditie van de nonsensicale poëzie, maar zijn een late uitloper van de Dada-revolte.<sup>’xix</sup> Het lettrisme waarmee Klein tijdens de jaren veertig kennis maakte in Parijs was geen nieuw poëtisch fenomeen – er werd al lettristisch werk gepubliceerd in 1897 – maar het werd vanaf 1945 nieuw leven ingeblazen door Isidore Isou.<sup>’xx</sup> Volgens Paul de Vree verraadt ‘Kwadratische nuance’, in *Dalai Lama*, invloed van François Dufrênes ‘Danse de Lutin’ in *Revue Fontaine* (1947, nr. 62).<sup>’xxi</sup> Dufrêne brak al in 1953 met het lettrisme en werd een adept van het nieuw realisme. Van verisme is er sprake wanneer de werkelijkheid ‘fotografisch-documentair’ wordt weergegeven. Meestal gebeurt dit ‘met sociaalkritische inslag’. Daarbij wordt elke vorm van idealisering vermeden en kiest men bewust voor de lelijke facetten en schrille tegenstellingen. Het gaat hier om een tot het uiterste doorgedreven naturalisme.<sup>’xxii</sup> Het verisme is met andere woorden geen echte ‘objectieve’ uitdrukkingvorm – de uitkomst wordt opnieuw bepaald door het standpunt van de kunstenaar. Een ander standpunt levert een ander beeld op, en wanneer er sprake is van een ‘sociaalkritische inslag’ kan de uitkomst moeilijk als louter esthetisch worden beschouwd.

Klein profileerde zich als experimenteel dichter, maar was het opgenomen werk (louter) esthetisch of was het experimenteel, of beide? Ik kende de expressieve experimenten van Paul van Ostaijen – o.a. *Bezette stad* en gedeeltelijk *De feesten van angst en pijn* –<sup>’xxiii</sup> en vroeg me af of Ben Klein een ‘geheel andere’, lees experimentele ‘poësie’ schreef. In de wetenschappen zijn experimenten bedoeld om hypothesen te toetsen, en alleen wanneer er significante verschillen zijn tussen een experimentele groep en een controlegroep worden de vooronderstellingen bevestigd. Maar waren de door Cranshoff gebloemleesde gedichten significant verschillend van wat op dat ogenblik en tot 1958 in andere tijdschriften was gepubliceerd, en vormde het werk van Ben Klein eventueel een eenmansuitzondering op de (nieuwe) esthetische poëzie? Waren er opvallende verschillen met het werk van Korban (Claude Corban), Hedwig Speliers, Jan van der Hoeven, Willem M. Roggeman, Mark Dangin, Marcel Wauters e.a. in het tijdschrift *Diagram* (1963-1964), de poëzie van Willy Roggeman en Hedwig Speliers in *Komma*, een tijdschrift dat van 1965 tot 1968 verscheen, de gedichten van Luc Wenseleers, Bobb Bern – die ook in *Pijn en puin* aan bod kwam –, Ludo Abicht – die in het Nederlands en het Duits schreef en later aansluiting vond bij de nieuwrealisten van *Kreatief* – en Jan de Roek in de vroege nummers van het tijdschrift *Ruimten* (1961-1973)? Was de poëzie die voor de reeks *Vandaag* werd geselecteerd esthetisch in de door Cranshoff gebruikte betekenis en (of) experimenteel? En hoe werd in die tijd door essayisten over poëzie gedacht?

Cranshoff was van oordeel dat ‘de schrijver zelf de enige [is] die wil en kan betrokken worden bij het poëtisch proces dat hijzelf in gang heeft gezet. Het gedicht is niet voor anderen, het heeft geen kommunikatief doel noch belang, de inhoud is niet volledig open te leggen en blijft in de beste omstandigheden nog altijd willekeurig.’ (PPV, 10) Mark Dangin, van wie in *Pijn en pijn verdwenen* zes gedichten waren opgenomen, had al in december 1964 de gedachte dat een gedicht niet voor anderen is duidelijk afgewezen. De openingszin van ‘De dichter en zijn kritiek’ luidt: ‘Een dichter, ik bedoel de echte, schrijft niet alleen voor zichzelf.

Hij wordt gelezen door enkele intimi, en ook wel eens door de recensent...<sup>xxiv</sup> Dat de inhoud van een gedicht nooit volledig opgelegd kan worden, betekent niet dat het geen communicatief verschijnsel is of kan zijn. Alleen wanneer een dichter(es) het werk in een lade opbergt en het publiek het niet te lezen krijgt, kan worden gesteld dat het geen communicatief doel heeft. Men kan schrijven met de rug naar de lezer gekeerd, maar wanneer men gedichten bundelt en ter lezing aanbiedt, streeft men bewust of onbewust communicatie na, en het is de lezer die vanuit zijn eigen levens- en leeservaring het gedicht actualiseert. Een gedicht – ook een gedicht dat met de rug naar de lezer toe is geschreven – is niet ontoegankelijk maar wel ambigu: het slaat een kloof tussen de lezer en de dichter, maar het bouwt tegelijkertijd een brug om de kloof te dichten, zodat de lezer *indirect* met de dichter in gesprek kan treden.

Wanneer een dichter het werk uit handen geeft, heeft hij geen zeggenschap meer over zijn werk. Zoals Hans-Georg Gadamer terecht heeft opgemerkt, moet men voor de betekenis van een gedicht niet bij de auteur ervan aankloppen, maar met het gedicht zelf in gesprek treden.<sup>xxv</sup> Ook Mark Danguin heeft daar op gewezen: ‘Het komt er [...] op aan het gedicht als een eigen entiteit te beschouwen, te benaderen en te ervaren, dus niet als iets dat verbonden blijft met de dichter, als een verlengstuk van zijn persoonlijkheid.’<sup>xxvi</sup> De grote nadruk op een tekst als autonoom verschijnsel, o.a. in het Nederlandse tijdschrift *Merlyn*, was geen fenomeen dat uit het niets verscheen.

Ook Paul de Vree, wees met een verwijzing naar Hugo Friedrichs analyse *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) naar de problematische ‘inhoud’ van modernistische gedichten: ‘Het gewone woordmateriaal treedt in ongewone betekenis op, woorden worden geëlektriseerd, de syntaxis wordt uiteengerukt of verschrompeld tot louter nominale waarden. Vanzelfsprekend gevolg van de dissonans: het blijft taal, doch taal zonder rationele mededeelbaarheid. Vandaar haar wekken van verwondering en verwarring.’<sup>xxvii</sup> Met een verwijzing naar het werk van Baudelaire wees hij op ‘correspondances’ in diens poëzie, bij Rimbaud werd dualisme ontdekt, en Lautréamont maakte gebruik van associaties. Dualisme en associaties wijzen op complementariteit. In gedichten met een twee- of meerpolige structuur wordt echter communicatie in de hand gewerkt, precies omdat de mens heeft leren omgaan met ambiguïteit. Dichotomieën en associaties zijn bouwstenen van het denken.<sup>xxviii</sup> In het tweede manifest van de Franse surrealisten werd een absoluut en bestendig dualisme verworpen: ‘Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas, cessent d’être perçus contradictoirement.’<sup>xxix</sup>

Modernistische poëzie – inclusief experimentele poëzie – is niet per definitie ontoegankelijk, ook al verwekt ze vaak verwondering en verwarring. Wel *onleesbaar* is ‘Kwadratische nuance’ van Ben Klein. Die *tekst* bestaat niet uit woorden maar uit klankconstructies. ‘Kwadratisch nuance’ moet men horen voordragen (of zingen?), alleen dan kan men ‘kennis nemen’ van die raadselachtige reeks klanken. Op klankgedichten is ongetwijfeld een – ruimer bedoelde, maar hier in beperktere zin geïnterpreteerde – uitspraak van Paul Valéry van toepassing: ‘c’est l’exécution du poème qui est le poème.’<sup>xxx</sup> Het ritme, de intonatie, de klankwaarden en de klemtonen zijn bepalend voor de communicatieve situatie. Misschien moet de uitvoering van het letterklankbeeld of *klankgedicht* aan een rapper worden toevertrouwd, of kunnen de klanken – met hun rijmen en alliteraties, die toch aan de klassieke versleer ontleend lijken te zijn – op een slepende wijze worden gebracht. De schepping is duidelijk bedoeld om vocaal gebracht te worden, net als het *gedicht* ‘Oote’ van Jan Hanlo, ‘Obervogelsang’ (ca. 1946) van dadakunstenaar Kurt Schwitters en ‘Gadji beri bimba’ van een andere dadaïst: Hugo Ball.<sup>xxxi</sup> In 1952 ontstond in de politieke arena in Den Haag een rel rond Hanlo’s gedicht, nadat eerder de action-poëzie van Lucebert ook al velen de wenkbrauwen had doen fronsen.<sup>xxxii</sup> Als lezer kan men het beoogde klankbeeld niet achterhalen. In die zin verschilt het klankletterbeeld duidelijk van een schreeuw van vreugde,

angstkreten, zuchten en klanken die op woede wijzen. Hoewel ook die verschijnselen niet aan een herkenbare woordenschat en grammatica kunnen worden gekoppeld, zijn ze meestal zeer herkenbaar.

In *Pijn en puin verdwenen* heeft Cranshoff geen klankgedichten en figuurgedichten – twee van de meest voorkomende vormen van concrete poëzie – opgenomen. In die zin was zijn keuze literair gemotiveerd en bleven de nieuwe velden van de poëzie, met haar vertakkingen in de visuele en de auditieve kunst, buiten beeld. Aan de andere kant was het geselecteerde werk experimenteel in die zin dat het afweek van het metrum, de rijmschema's en de strofenbouw van traditionele gedichten. Experimenteel verwijst in de enge zin naar zeer specifieke poëzie – ik denk aan werk van o.a. Ezra Pound – en in de brede zin naar alle moderne poëzie. Experimenteel is een vlag die vele ladingen dekt.<sup>xxxiii</sup> De gebloemleesde gedichten waren zowel experimenteel als esthetisch, en wie tijdschriften of poëziecahiers uit de jaren zestig in de hand neemt, zal dat, zelfs na een oppervlakkig kennismaking, bevestigen.<sup>xxxiv</sup> Zonder esthetische dimensie kan er nooit sprake zijn van kunst.

### *De keuze uit het werk van Klein en het werk van andere dichters in de bloemlezing en enkele tijdschriften*

Werner Cranshoff selecteerde negen gedichten van Ben Klein. Vijf van die gedichten waren niet eerder gepubliceerd. Van alle auteurs, behalve van Nic van Bruggen en Rudy Witse, werd eerder gepubliceerd en nieuw werk opgenomen. Elke selectie valt uiteraard op daar de eigen prosodie, maar globaal gesproken waren er ook heel wat overeenkomsten, zelfs met de traditionele poëzie. De verstechniek van de traditionele poëzie had volgens Paul Rodenko een hypnotische functie en was gericht op het isoleren van het gedicht uit de stroom van het leven,<sup>xxxv</sup> maar die stelling is te absoluut. Moderne dichters, ook Ben Klein, maken ook veel gebruik van inversies, herhalingen, accenten en elkaar versterkende klanken om met hun gedicht over de brug te komen. Die aan de traditionele poëzie verwante, maar anders toegepaste technieken dienen zowel een cognitief als een affectief doel.

Ben Kleins en Bobb Berns bijdragen zijn de meest 'gesloten' gedichten. Beiden maken gebruik van korte versregels en beelden die als het ware met elkaar botsen, maar het is niet zo dat het lyrisch subject door de geobjectiveerde beelden wordt verdrongen. Alleen al de impliciete of expliciete apostrof in de gedichten van Bern maakt duidelijk dat 'als tee bebloemd' (PPV, 13) verder reikt dan de eigenzinnige beelden. De zelfstandige naamwoorden (o.a. handen, mond, huid, wonde) en de werkwoorden (groeit, bloeden, zingt) getuigen van een sterke lichamelijke verwoording, en dat is niet verwonderlijk. Paul Valéry wees al in het interbellum op de rol van het lichaam bij het *schrijven* van poëzie.<sup>xxxvi</sup> De vroeg overleden dichter Jan de Roek, die aan poëzie een cognitieve functie toeschreef, wees in 'Poëzie en logos' eveneens op de *lichamelijke* aspecten van poëzie: 'Poëzie maakt tastbaar, zichtbaar, hoorbaar en voelbaar, zij is een geleider die bepaalde indrukken overdraagt of herschept...'<sup>xxxvii</sup> Hij herinnerde aan de rol van de zintuigen: 'Het gedicht richt zich in de eerste plaats tot de zintuigen, waaronder vooral oog en oor.' Gedichten *spreken in beelden* (visuele overdracht), *roepen op* (auditief aspect) en *stellen da*, zoals De Roek schreef. Met de kernachtige Duitstalige uitdrukking verwees hij indirect naar de filosofie van Martin Heidegger.

In 'als tee bebloemd' is een lyrisch subject aan het woord dat vanuit zijn lichamenlijk en geestelijk *ik* de wereld (een *zijnde*) en het *zijn* verkent. Het gedicht kan door de lezer niet zomaar worden hertaald. Dat een 'mond zon, maan en sterren kan bloeden zoeter dan een mes' is een zeer ongewone 'voorstelling', maar als men uit het vijfregelige gedicht 4a de tweede en de derde versregel – een tussenzin – weglaat en de interpunctie aanpast, worden de beelden toegankelijker: 'vertikaal in het kruis [,] liefde/ zal [...] onze mond, zon, maan en sterren/ bloeden zoeter dan een mes.' (PPV, 13) Met zon, maan en sterren wordt in dit gedicht

naar het bovenmaanse – het mysterie – en de verheffende invloed van Eros verwezen, zodat ‘onthechting’ twee maal wordt beklemtoond. De beweging gaat echter met bloedverlies gepaard, weliswaar zoeter dan een mes, maar het is en blijft bloed dat vloeit. Anders gezegd: vreugde en pijn zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dat dit niet de enige actualisatie is, behoeft geen betoog. Om de terminologie van Cranshoff te gebruiken: een andere lezer zal op een manier het gedicht gedeeltelijk open kunnen leggen. Het gedicht kan, zoals een landschap, vanuit verschillende standpunten worden ‘gevat’ – ik denk aan de reeks schilderijen waarin Vermeer Delft heeft *ingelijst*.

Het gedicht ‘autonoom’ van Ben Klein is minder ‘toegankelijk’, maar ook Klein gebruikt het woord bloeden. Het gedicht is opgebouwd uit verschillende lexicale velden en een van die velden is de lichamelijkeheid. Het lyrisch subject gebruikt de woorden taille, vlees, berberarmen en –benen, tong, lippen en neus. In een versplinterde en versplinterende wereld lijkt het (eigen) lichaam het referentiegebied te zijn waarin het zijn en het samenzijn als tegen- en aantrekkingspolen worden ervaren. Het lichaam als drager van de geest en het verlangen vervult de rol van seismograaf – voelen, gevoeligheid, aanvoelen... zijn fysieke verschijnselen –, een rol die niet-talige *zijnden* (objecten) niet kunnen vervullen, want hun *zijn* heeft geen sensorische dimensie. Het gedicht ‘het teken ‘Ioe’’ verwijst meer dan ‘autonoom’ naar de versplinterde wereld waarin pijn en puin nog wel aanwezig zijn: ‘Vietnam gespannen veer/ Hospitaal voor jonge dode mannen/ Bevolkingsmoord.’ Dat beeld wordt abrupt geconfronteerd met de onverschilligheid: ‘Op ons grasveld is het nog gezellig met tee. Onverschilligheid-pluche...’ (PPV, 50) De schok der beelden kan bij de lezer een bewustzijnsschok teweeg brengen, en misschien – maar dat kan niet met zekerheid worden gezegd – was dat de intentie. Ik heb de schok der beelden alleszins als functioneel ervaren. Ook de andere gedichten, waarvan er twee uit slechts drie zeer compacte versregels bestaan, zijn eigenzinnig en soms moeilijk te *duiden*, maar ze zijn nooit zo verwoord dat ‘ze niet voor anderen’ zijn verwoord, zoals door Werner Cranshoff werd gesteld. (PPV, 10)

Wat de vorm en de beelden betreft, zijn de gedichten van Bern, Klein, Marcel van Maele en Jan Diels de meest opvallende, maar de inhoudelijke verschillen tussen het werk van deze dichters en de gedichten van Patrick Conrad, Mark Danguin, Tony Rombauts, Werner Cranshoff, Hendrik Carette, Herman de Coninck, Marcel Obiak en Eddy van Vliet zijn niet significant. Wat de vorm betreft, kondigt ‘winter te damme’, een opvallend elegant geschreven gedicht van Hendrik Carette, de nieuwrealistische poëzie aan die enkele jaren later het literair veld begon te domineren. De prosodie van Carette was verwant aan die van Korban in het tijdschrift *Diagram* en ze viel op door het relatief onopgesmukte taalgebruik. De ongedwongen stijl viel ook op in het werk van Patrick Conrad. Geen van de gebloemleesde esthetische gedichten kan als experimenteel op de wijze van Van Ostaijen of de Vijftigers worden bestempeld – in die zin ging Lut de Block bijna twintig jaar later veel verder in haar hybridisch gedicht ‘De speeltuin’,<sup>xxxviii</sup> een zeer open gedicht, dat visueel verwantschap vertoont met een aantal gedichten van Paul van Ostaijen, Mark Insingel e.a.<sup>xxxix</sup> Gedichten waarin het visuele element bepalend is en onmiddellijk een totaalbeeld oproept vindt men o.a. in het werk van Paul de Vree en al in het begin van de twintigste eeuw in de bundel *Calligrammes* (1918) van Guillaume Apollinaire. Het gedicht ‘La Colombe poignardée et le jet d’eau’ heeft de vorm van een doorboorde duif – een witruimte – met gespreide vleugels, waaronder het beeld van een fontein wordt opgeroepen. Het gedicht ‘Il pleut’ lijkt op de regenpictogrammen die nu in weersvoorspellingen worden gebruikt.

In 1966, het jaar waarin Cranshoff zijn bloemlezing publiceerde, werden vijf gedichten van De Vree opgenomen in *Vandaag 12*.<sup>xl</sup> De Vree was niet de enige die visuele poëzie maakte, ook dichters als Renaat Ramon maakten en maken nog steeds beelden die uit woorden of losse letters bestaan. In plaats van met verf en kleurvlekken werken deze kunstenaars met letters en lijnen, eventueel in verschillende kleuren. Naast De Vree en Ramon

is ook Gaston de Mey als figuurdichter actief.<sup>xli</sup> Terwijl in een traditioneel gedicht het totaalbeeld woord na woord ontstaat, roept een figuurgedicht meteen een totaalbeeld op, en kan men in bepaalde beelden op zoek gaan naar de details, de eventuele ingesloten woorden. Hoewel moderne figuurgedichten de grenzen van de traditionele poëzie verbraken, is het figuurgedicht eeuwenoud. Zowel de Grieken als de Romeinen en Karolingers maakten gebruik van *carmina figurata*.<sup>xlii</sup>

In de lange gedichten van Patrick Conrad vallen eveneens woorden op die aan lichamelijke doen denken: ‘oksels, heupen, spieren, navel, dijen, wimpers, (PPV, 22-23), vingers, (PPV, 24) lichaam, (PPV, 25) dijen, nagels, tanden, lippen, tepel, tand, tong, wijsvinger, wonde, ogen, aars, gelaat.’ (PPV, 26-27) Een aantal werkwoorden – kijken, zeggen, zien, kreunen, fluisteren – herinneren aan de zintuiglijkheid van het geschreven zijn, maar in ‘rose mon chameau’ wordt meer dan een interieur en de eenzaamheid in dat interieur verwoord, er wordt ook herinnerd aan de wapenfeiten die zich vóór de geboorte van de dichter – drie minuten na de laatste atoomontploffing in de Alamorgordowoestijn, op 16 juli 1945 (PPV, 20) – hebben afgespeeld: ‘hoger nog dan de hoogste olm/ in zijn blauwe rook de dieselvogel rose mon chameau/ wuivende motor en naar het front. ‘Joseph!’ [...] drie oktobermaanden reeds en tachtig brieven is hij ginds.’ (PPV, 22-23) De vereenzaming die in dit gedicht wordt verwoord, valt ook op in het gedicht ‘zeppelins’: ‘melancholie is alleen zijn alhoewel samen met.’ (PPV, 27) Eenzaamheid is niet per definitie gelijk aan alleen zijn, maar bij eenzaamheid is de afwezigheid van de Ander wel tast-, hoor- en zichtbaar. De achtergrond of het interieur met pluche, een divan, een bed, lakens, juwelen, een piano, een baldakijn, een perk, een sofa, kandelaars... is de *tegenwereld* van het front. In een luxueuse omgeving voelen Conrads figuren de afwezigheid – ‘tachtig brieven is hij ginds’ – veel scherper aan. Een opvallende interesse voor interieurs is ook medebepalend voor de verwoording van het gedicht ‘De Kamers’.<sup>xliii</sup>

Conrad presenteert zichzelf als dandy (PPV, 20) en in zijn interieurs etaleert hij een bijna vrouwelijk mode- en vormbewustzijn, maar dandyïsme refereert, literatuurhistorisch, een romantisch-aristocratische protesthouding van bepaalde auteurs in de negentiende eeuw. Het is wellicht in die zin dat Conrad zich als jongeling aangetrokken voelde tot het werk van de art nouveau-kunstenaar Aubrey Vincent Beardsley. Zijn groteske erotica waren o.a. een uiting van verzet tegen de benepenheid van de laat-Victoriaanse periode. Qua lichamelijke vertonen de gedichten grote overeenkomst met ‘Curriculum Amoris’ van Korban. In het eerste gedicht van die cyclus komen merg, been, oog, lichaam en hand aan bod,<sup>xliv</sup> maar Korban heeft ook speelse gedichten à la Van Ostaijen geschreven – ik denk aan ‘Avondliedje voor Charlotte’. De speelsheid is zoals in het werk van Jan van der Hoeven – ik denk aan ‘Hagel en vel’<sup>xlv</sup> – spelen om te overleven.<sup>xlvi</sup> In de gedichten waarin lichamelijke centraal staat, gaat het lyrisch subject op zoek naar vormen van *samenzijn*.

Het is niet mogelijk om hier gedetailleerd op het werk van al de andere dichters in te gaan om Ben Kleins werk te contrasteren met het poëtisch landschap van de jaren zestig, maar ik heb inhoudelijk geen significante verschillen aangetroffen. Alvorens ik de selectie van Kleins gedichten in *Hotel New Flandres* en zijn eenmanstijdschrift *HA* – waarin ook visuele kunst is opgenomen – bespreek, wil ik toch nog kort aandacht besteden aan werk van Willy Roggeman, die zoals Ben Klein zeer experimenteel te werk ging. Roggeman trachtte een fusie van jazz en literatuur te realiseren, en hij heeft ook visuele kunst gemaakt die mij aan het werk van Appel, Jorn, Corneille en andere kunstenaars van de Cobrastroming doet denken. Ook Ben Kleins visuele kunst roept bij mij overigens herinneringen op aan Cobra en outsider art. In het eerste nummer van *Komma* verscheen Roggemans cyclus ‘Nardis’,<sup>xlvii</sup> veertien Nederlandstalige gedichten en één Engelstalig gedicht waarmee de reeks werd afgesloten. De gedichten zijn formeel streng opgebouwd, ze bestaan telkens uit twee strofen van drie versregels. De dichter gebruikt een zeer subjectief gekleurde taal, en de meest toegankelijke



strofe luidt als volgt: ‘Mensen: zandlopers. Zichtbaar zakt de tijd/ en stolt in hun borst, halverwege. Violen voor morgen,/ Nardis, teken van vreselijkheid de mens voorbij.’ (N, 6) In die versregels herken ik de existentiële problematiek van de tijdservaring, van een door de mens opgeroepen geluid – ‘violen voor morgen’ – dat het *niet* aankondigt: ‘vreselijkheid de mens voorbij.’ Ook in Roggemans gedichten bekleeden lichaamsdelen van mensen en dieren een belangrijke plaats, maar ze botsen vaak met woorden die *hardheid* uitdrukken: muur, spiegelglas, aquariawanden, nikkel, pitten, kristal. De organische *zijnden*, waarvan het *zijn* zowel existentieel als biologisch beperkt is in tijd en ruimte, botsen in deze gedichten met de dode materie en daardoor ondergaan ze een schok van herkenning. Het zand van de tijd – zand is korrelig en onstabiel – ‘stolt’ (zoals in glas) en verspert de weg naar morgen, hier wellicht een beeld van de onmogelijk geachte transcendentie. Deze gedichten, die ik niet volledig ‘open kan leggen’, beklemtonen de tragiek van het menselijk bestaan, dat van de geboorte tot de dood hindernissen moet overwinnen, zonder vooruitzicht op een beloning in een onvatbare wereld. Voor een alternatieve – maar zeker geen willekeurige – actualisatie, waarin het harde en het zachte anders worden begrepen, kan men bij Paul de Wispelaere terecht.<sup>xlviii</sup> De scheppende mens, met de door hem leven ingeblazen dode materie, ziet in De Wispelaeres dialoog met het gedicht geen echte uitweg uit zijn existentiële impasse. Verwerkte dode materie, het geschreven woord, het beeld en de klank van een klarinet, zijn even vergankelijk als het leven zelf. De ontoegankelijkheid (afwezigheid?) van een *au-delà* impliceert niet dat het dichterslijk woord, visuele kunst en muziek in het ondermaanse landschap als communicatieve *zijnden* ontoegankelijk zijn, zelfs wanneer de kunstenaar in zijn werk op zoek gaat naar die andere, onvatbare dimensie. Mocht dat wel het geval zijn, dan was elke poging tot essayistische dialoog met gedichten, schilderijen, beelden en composities een onbegonnen en zinloze taak.

Wat alleszins bij alle dichters opvalt, is het eigenzinnig taalgebruik met de morfologische, semantische en fonologische velden die approximatieve overeenkomsten accentueren. Die velden waren niet nieuw – men trof ze ook aan in traditionele gedichten –, nieuw was dat de associaties veel ruimer werden. Een zorgvuldige lezing van die velden geeft *in-zicht* in het werk en is absoluut noodzakelijk om met de gedichten in gesprek te treden. Hierna volgt de bespreking van enkele velden en technieken in het werk van Patrick Conrad, Ben Klein, Marcel Obiak en Nic van Bruggen.

In het eerste gedicht van ‘rose mon chameau’ (Conrad) luidt de beginregel als volgt: ‘thérèse had gezegd rose mon chameau.’ (PPV, 22) Die eerste regel wordt afgesloten met een fonologisch veld waarin drie maal een lange o-klank opvalt, en daardoor gaat alle aandacht naar het slot van de versregel. De persoonsvorm ‘thérèse had gezegd’ verdwijnt daardoor min of meer naar de achtergrond. Rose mon chameau is een aanspreking die de (taal)activiteit van Thérèse (het spreken) concretiseert, en in deze aanspreking ontstaat semantische toenadering: Rose = mon chameau. Rose (roos) wordt geassocieerd met chameau, en dat betekent in de context van die eerste versregel niet kameel, maar de weinig fraaie karakteristiek van een onaangenaam persoon.<sup>xlix</sup> De vertrouwelijke aanspreking wordt gekoppeld aan een eerder pejoratief begrip en op die manier roept de aanspreking spanning op. Voor de Nederlandstalige lezer roept de aanspreking ook een indirecte morfologische associatie op: chameau = lastdier, maar in het gedicht en in de Franse omgangstaal ook een lastig persoon. De overeenkomsten zijn niet absoluut maar approximatief.

In het gedicht ‘Alcuinus’ van Ben Klein vallen de volgende twee versregels op: ‘Geschiedenis de vloeistof van/ Goudvink gedreven magister...’ (PPV, 49) Geschiedenis, goudvink, gedreven zijn elementen van een fonologisch veld (alliteratie) dat wordt doorgetrokken in magister. Op semantisch vlak wordt geschiedenis met vloeistof geassocieerd. De implicatie is, dat wat voorbij is vloeistof is, d.w.z. een element dat verbindt en scheidt. Geschiedenis, meestal met een verhaal geassocieerd, kan door de lezer als

vloeistof worden opgenomen en zo wordt lezen drinken. Zo wordt droge geschiedenis een (aangenaam) drankje. In deze regels komt geen morfologisch veld tot uiting. Het is uiteraard niet zo dat de drie vermelde velden altijd en in even sterke mate de zeggingsbepalen.

In 'the house of the rising sun' maakt Marcel Obiak gebruik van het neologisme 'kistenkast' dat eveneens toenadering tot stand brengt: 'kistenkast vol/ lege flessen volledig ledig.' (PPV, 53) Een kist kan als een rudimentaire kast worden beschouwd, en door het gebruik van een nieuw zelfstandig naamwoord wordt de semantische relatie nog versterkt. Kisten en kasten (en flessen!) zijn bedoeld om iets te bewaren, en in het gedicht zijn de bewaarde objecten lege flessen, waardoor het contrast tussen vol en leeg wordt versterkt. De versterking wordt doorgetrokken in de toevoeging 'volledig ledig'. 'Kistenkast vol/ lege flessen' doet – morfologisch – eventueel aan handvol denken, een begrip dat naar een kleine hoeveelheid verwijst. 'Volledig ledig' reduceert handvol dan tot niets, en wie wil nu een handvol niets bewaren?

Nic van Bruggen maakt in 'schaatsenrijdster manzu' (PPV, 71) gebruik van alliteratie en herhaling – waardoor de klanken worden benadrukt –, maar het gedicht is qua structuur bijna traditioneel: twee strofen van elk vier versregels. Toch maakt ook deze dichter gebruik van de verworvenheden van het modernisme: de ordening van de woorden wijkt vaak af van de gangbare ordening, en de interpunctie is vaak *gebreekt* of afwezig. Op die manier ontstaat een dynamische syntaxis die meerduidelijkheid in de hand werkt.<sup>1</sup> In 'parfois elle parle français' luiden de eerste en de tweede versregel als volgt: 'zij leest zo luchtig/ Marie Claire in een stoel.' (PPV, 72) Deze zin zonder komma's kan gelezen worden als: 'Marie Claire leest luchtig in een stoel' – let ook op de alliteratie: leest en luchtig – of als 'Zij leest luchtig [het blad] Marie Claire in een stoel.'

### *De selectie in Hotel New Flandres*

De bloemlezers van *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie 1945-2005*, Dirk van Bastelaere, Erwin Jans en Patrick Peeters, hebben hun keuze chronologisch geordend.<sup>ii</sup> Het eerste gedicht van Klein, 'De eigenhandse schipbreuk', verscheen in 1961. Met dat gedicht bevindt Klein zich in het gezelschap van Bob(b) Bern, de al wat oudere dichter Pieter G. Buckinx en Francis de Preter. In de selectie uit 1987 neemt Klein met drie gedichten plaats naast Charles Ducal, vertegenwoordigd met twee gedichten, José de Poortere, Annie Reniers, Adriaan de Roover, Clem Schouwenaars en Eddy van Vliet, van wie vier gedichten werden opgenomen.

In Pieter G. Buckinx' 'Er is iets in de dingen dat ontroert' verbindt de dichter het onzichtbare *zijn*, dat de *zijnden voedt en beweegt*, met een creationistisch wereldbeeld – de *zijnden* zijn de tekens 'van Gods aanwezigheid'. (HNF, 130) Het zijn is een goddelijk mysterie. De versregels botsen niet met elkaar en de beelden zijn niet ongewoon, op 'Het is het dons der distelbloemen en de/ pijn der wonden die uw vlees doorsplijt.' Het merkwaardigste (en verbazingwekkend) semantisch veld dat hier tot uitdrukking komt, verbindt (het zachte) pluis met het werkwoord 'doorsplijten'. Zoals in de experimentele poëzie treft men ook in eerder traditionele gedichten de fusie van tegengestelden aan.

'Een teebloem wenen 2', gedicht a, van Bern is opgebouwd uit complexe beelden, maar Bern maakt zoals traditionele dichters gebruik van fonologische accenten, herhalingen en binnenrijm. In dat gedicht wordt – en dat is niet vreemd – de lichamelijke benadrukt: 'Wie kan ooit rusten zelfs met een gezakte maag, als de maagd/ al doodging bij de eerste kus.' (PPV, 129) De klankverwantschap van maag en maagd – de woorden zijn op één letter na identiek – verwijst naar het lichaam als *drager* van angst, en daar is ook reden toe, want het lyrisch subject herinnert de lezer aan de 'bloem doodbevruucht als planten/ in puin.' (PPV, 128) De planten, *organische zijnden*, worden door middel van de alliteratie vastgeklonken aan

het *anorganische puin*, en dat wijst erop dat het puin – het resultaat van menselijke, destructieve activiteit – in 1961 nog steeds niet was verdwenen. De schaduw van de Tweede Wereldoorlog woog nog steeds op leven en beleven.

‘De eigenhandse schipbreuk’ (PPV, 130-131) van Ben Klein valt volledig binnen het spectrum van de poëzie die in de jaren zestig in Vlaanderen is verschenen, maar dat volstaat niet om het gedicht te typeren of ‘open te leggen’. Een schipbreuk is een gevreesd verschijnsel en dat leidde in het verleden tot geruststellende geografische benamingen zoals Kaap de Goede Hoop. Een eigenhandse of eigenhandige schipbreuk is dan ook een uitdrukking die vragen oproept. Het gedicht geeft zijn geheimen niet zomaar prijs. Een antwoord moet worden gezocht in de lexicale velden. Zoals in veel andere gedichten uit de jaren zestig valt ook nu de grote hoeveelheid verwijzingen naar het lichaam op: bloed, been, oor, mond, zweer, vader, moeder, handen, hart, navel, hoofd en kanker. De mens ervaart in eerste instantie met zijn lichaam. Tegenover de organische, kwetsbare lichaamsdelen plaatst de dichter koele, harde en negatieve elementen: misverstanden, verouderd, afstand, barrières, botte, [breekbaar] porselein, haat, bosbranden, plagen, insecten, bevroren, valbijl, angst, onoverschrijdbare muren, drijfzand, stank van stervenden. Zacht wordt op die manier geconfronteerd met hard.

Bovendien plaatst de dichter de mens, een organische heelheid, tegenover de anorganische materialen lood, zink, eterniet. Voorts herhaalt het lyrisch subject bijna krampachtig dat er een sleutel ontbreekt, maar welke sleutel? Een sleutel om een deur te sluiten tussen het zich bedreigd voelende individu en de harde wereld? Er is immers ‘angst als het vallen van de bladeren/ overal aan elke boom.’ De angst, het verval is algemeen, ‘aan elke boom’, en zo ontstaat een semantische relatie tussen de bladeren en de angst. De levende, organische *zijnden* kunnen het verval niet ontlopen, terwijl de anorganische werkelijkheid duurzaam is: ‘het dreigen van een berglandschap/ hard, droog en duurzaam.’ De angst wordt in deze regels geassocieerd met de dreiging van een landschap. Op die manier wordt aan het landschap een menselijke trek en een menselijke handeling toegeschreven – dreigen –, terwijl het de mens is die zelf een dreiging ervaart. Subject en object verwisselen hier van plaats. Grammaticaal is het de berg die actief is (subject) en de mens die ondergaat (object – lijdend voorwerp). De berg heeft uiteraard geen menselijke trekken, het is het lyrisch subject dat vanuit een existentiële angstsituatie zijn angst op de berg projecteert en het landschap grammaticaal laat worden.

De dichter koestert porseleinen – breekbare – luchtkastelen en stoot tegen barrières en ideeën die bij verouderde ideeën van de ouders – morfologische relatie – horen. Daardoor wordt tussen het botte mes geplant. In het gedicht komen vrijwel geen werkwoorden en geen enkele persoonsvorm voor – het is alsof praten, voelen, horen... door de botsing van de generaties werden uitgeschakeld. De dichter heeft ‘geen sleutel/ geen sleutel’. Hij kan de deur niet achter zich sluiten, maar hij kan de gesloten deur van de oudere generatie ook niet openen. De handen die als vlinders willen (weg)vliegen – een vlucht in de creativiteit – worden in bedwang gehouden door ‘onoverschrijdbare muren’, waarin zelfs geen deur lijkt te bestaan. De ‘afgetakelde dertigjarige’ – denk aan het vallen van de bladeren – buigt ‘het hoofd [voor] de winter’ en erkent in de titel van het gedicht dat hij mee schuldig is aan ‘de haat als bosbranden’. De dromer heeft (onbewust?) zijn eigen schipbreuk mee helpen verwezenlijken. Het gedicht, dat getuigt van een fundamentele existentiële angst, heb ik in deze actualisatie en in de woorden van Cranshoff niet volledig open kunnen leggen, maar als resultaat van mijn dialoog met het gedicht is de actualisatie niet willekeurig.

De bundel *Sachem en rokkenjagers* (1987) heeft de samenstellers van *Hotel New Flandres* tot een ruime selectie aangespoord. Ze selecteerden ‘De wetten van Jim III’, ‘Als indiaan als rokkenjager’ en ‘Sigaar rokend industrieel’. De gedichten bestaan uit genummerde fragmenten. Wie vertrouwd is met het burgerlijk wetboek, andere wetteksten of rechtskundige

publicaties, weet dat juristen en wetgevers hun geboden en verboden nummeren – in die zin spiegelt is het gedicht ‘De wetten van Jim III’ een afspiegeling van een courante praktijk. In de twee andere gedichten heeft de nummering echter een ontregelend effect. Het is alsof elk fragment een afgesloten geheel is, hoewel het ‘commentaar’ op de levensstijl van Winnetou in ‘Als indiaan als rokkenjager’ een logische en zelfs chronologische opbouw heeft en de fragmenten als een *verhaal* kunnen gelezen worden. Is de nummering bedoeld om de lezer langer te doen nadenken over elk fragment afzonderlijk? Het gedicht over de industrieel heeft dezelfde vormelijke kenmerken.

Het ontregelend effect van de nummering op het niveau van het verhaal is voor een experimentele dichter echter niet ontregelend – hij toont op die manier immers aan dat wij verhalen schrijven op basis van enkele waarnemingen en overwegingen die we in een logisch verband ordenen, hoewel die fragmenten ook met andere gebeurtenissen en andere ontwikkelingen in verband kunnen worden gebracht. Voorts hebben deze gedichten iets van een bewijsvoering met een onverwachte en maatschappijkritische conclusie. De overspelige rokkenjager Winnetou was niet altijd een rokkenjager – men mag niet te vlug oordelen en veroordelen. De succesvolle industrieel was ooit een ordinaire dief die zich liet bijstaan door een ongewone advocaat: zijn luid hinnikend paard. Een verwijzing naar het rechtssysteem dat van criminelen gerespecteerde burgers maakt? De lezer wordt op een speelse manier naar eigen conclusies geleid, en de afgeleide moraal kan en zal nooit eenduidig zijn. Als resultaat van een debat tussen lezers die het gedicht hebben onderzocht, anders gezegd de voorlopige slotsom van een tegensprekelijk proces – en hier duikt weer de rechtsterminologie op –, is de actualisatie van de gedichten niet willekeurig.

Dat een nummering niet altijd op dezelfde manier kan worden begrepen, blijkt o.a. het gedicht ‘wat het regenmeisje doet’ van Luc Wenseleers in het tijdschrift *Ruimten*.<sup>lii</sup> Hoewel alle beschrijvende regels over hetzelfde meisje gaan, was de nummering wellicht *toevallig*: de reeks handelingen van het meisje was niet dwingend causaal en chronologisch gerangschikt. De nummering suggereert veeleer dat de regels onderling van plaats kunnen worden verwisseld. Indien dat het geval is, dan heeft de nummering dezelfde functie als de nummering van een inventaris of een boedelbeschrijving. Het regenmeisje valt op een gegeven ogenblik op door een aantal karaktertrekken en houdingen, maar ze heeft vanzelfsprekend – zeker in een verhaal – veel meer karaktereigenschappen. De analyse van een inventaris kan op verschillende manieren gebeuren: vanuit de zorg om het voorraadbeheer te optimaliseren, als gedetailleerde weergave van een onderdeel van de activa, enz. Ook het gedicht van Luc Wenseleers, en in mindere mate de hier vermelde gedichten van Ben Klein, kunnen op verschillende manieren worden benaderd.

### *Het tijdschrift HA*

In het elektronisch verspreide eenmanstijdschrift *HA* kruipt Ben Klein nog steeds in de huid van de experimentele dichter. Nu en dan gebruikt hij geen woorden en zijn de nieuwe gedichten tekeningen die me soms doen denken aan het uitgangspunt van de *arte povera*-kunstenaars die rond 1970 opzettelijk armoedige kunstwerken maakten en vooral ruwe, waardeloze materialen gebruikten. Soms vertoont het werk gelijkenissen met *outsider art*, hoewel Ben Klein door en door vertrouwd is met de culturele aspecten van kunst. Een aantal tekeningen is uitgesproken minimalistisch.

Verwant, maar niet schatplichtig aan de *arte povera* – en tegelijkertijd aan het expressionisme van het eerste kwart van de twintigste eeuw – is het eerste visuele gedicht in het *HA*-nummer van december 2012. Op een blad dat uit een kalender werd gescheurd, heeft de dichter een uiterst eenvoudige tekening gemaakt, eenvoudiger dan de door kindertekeningen geïnspireerde tekeningen van Gabriele Münter, Jean Dubuffet en Paul

Klee.<sup>liii</sup> In hetzelfde nummer werden enkele foto's opgenomen. Het bovenaanzicht van plastic boorden in een tuin en het beeld van een plastic zak met daarnaast het deksel van een (vuilnis?)emmer doen denken aan het gebruik van *objets trouvés*.

Meer verwant aan een aantal werken van Paul Klee zijn enkele tekeningen in het nummer van april 2012, dat ook collages en foto's van andere objecten bevat. Onder één van de collages schreef Ben Klein 'anti art'. Intrigerend zijn ook de tekening 'plantaardig individu' en het beeld met een tekst die er dwars doorheen loopt: 'dynamische waarden/ maximum 7 regels/ nooit het persoonlijk voornaamwoord ik.' In september 2012 maakt Klein gebruik van een pagina uit een tijdschrift waarop hij allerlei figuren in bruintinten, groen, paars en blauw had getekend. Het sleutelwoord dat bij de hier vermelde creaties past, is wellicht *anti-art*. Het lijkt erop dat Ben Klein met zijn figuratief werk de culturele codes van de kunst wil doorbreken, zoals destijds Marcel Duchamp met het fietswiel dat hij in 1913 op een sokkel monteerde. Datzelfde jaar presenteerde Duchamp een flessenrek als kunst en in 1917 bestempelde hij een urinoir als 'Fontaine'. De visuele kunst van dit ogenblik is na de beeldenstorm van de voorbije eeuw, met o.a. werk van Georg Baselitz, A.R. Penck, Keith Haring en een aantal pop art-kunstenaars, opnieuw in rustiger vaarwater beland, hoewel ook nu nog grensverleggend werk wordt gepresenteerd. Installaties, performances, videokunst en hybridische vormen van visuele kunst hebben vaak een gedurfd karakter dat de beschouwer op een andere manier doet kijken – ik denk aan een aantal, dat in Gent op verschillende plaatsen langs het Trackparcours (2012) om aandacht vroegen –,<sup>liv</sup> maar schilders als Luc Tuymans<sup>lv</sup> en Lucian Freud gebruiken een beeldtaal die aansluit bij de traditionele schilderkunst. Is de tijd aangebroken om nogmaals de codes aan te vallen? Ben Klein presenteert zich (nog altijd) resoluut als een experimenteel dichter, die er vandaag niet voor terugschrikt om visuele kunst als gedichten voor te stellen. Is het gratis verspreide blad *HA* een eenmansguerrilla tegen de kunsthandel die meer en meer de kunstwereld domineert? Ik kan de vraag niet zelf beantwoorden, maar ik heb de indruk dat Ben Klein het begrip experimenteel gebruikt om zijn verzet – en dat betreft niet alleen de kunstwereld – vrij en vrank te kunnen formuleren.

*HA* bevat echter ook teksten, en die verdienen eveneens aandacht. Klein verbindt in zijn rubriek 'saladeproza' maatschappijkritische uitspraken met lichtere toetsen, berichten die in de kranten vroeger onder de titel 'Gemengd nieuws' werden afgedrukt. In het in februari 2012 verzonden nummer haalt hij uit naar het bestuur van een reus op lemen voeten – Dexia – die plots een dwerg werd en de Belgische belastingsbetaler met de kosten voor aangepaste schoenen opzadelde. Politici – bricoleurs – wordt een gebrek aan beroepsernst toegeschreven, zoals in de uitspraak 'een federale begroting opstellen is dag en nacht dobbelen.' Lichter van toon, maar toch geëngageerd is het verhaal over Walt. Voorts haalt de dichter uit naar de verloedering van het stedelijk milieu. Niet alleen in het eerste nummer, maar ook in latere *HA*'s stelt hij het overdreven autogebruik en de gevolgen ervan aan de kaak. De bij uitstek experimentele dadaïsten en surrealisten krijgen aandacht in een historische terugblik. In april 2012 richtte hij zijn kritische blik op de bezigheden van kunstverzamelaars. 'fernand huts verzamelt nu ook pampers', klinkt grappig, maar de uitspraak is een treffende verbeelding van de dubbele kringloop van kunstobjecten en geldstromen. Ook de Tweede Wereldoorlog wordt niet vergeten – hoewel in 1914 wellicht alle aandacht naar de 'Groote Oorlog' zal gaan. Op een speelse manier herinnert Klein aan het bestaan van Heinrich Himmler. Ook in dat tweede nummer nam hij de dadaïsten en de surrealisten onder de loep. Het is duidelijk dat de experimentele dichter de band met dat revolterend verleden niet heeft doorgeknipt. In veertien gedichten, waarvan er enkele uiterst kort zijn en andere visueel gestalte hebben gekregen, richtte de kunstenaar zijn blik op het leven in de stad. In het juninummer (2012) zette hij zijn dialoog met Dada voort onder de titel 'contra contra contra'. In enkele uiterst korte gedichten, snapshots als het ware die mij aan de vroege gedichten van Marcel Wauters doen denken,<sup>lvi</sup>

hing Klein opnieuw een kritisch beeld op van de stad en van de maatschappij in een breder perspectief, zoals blijkt uit de onderstaande gedichten:

metropool gasbom  
stank  
fijnstof  
ziek ademen

onveiligheid revolvers  
carjackings  
hier knevelt politie misdaad  
met  
statistieken

In deze gedichten weerklinkt de stem van de verontruste stadsbewoner – de stem van het volk, maar ook de stem van de kritische observator die op een speelse manier het gebrekkige politieke werk hekelt. Zal men Antwerpen ondanks de bezorgde blik van velen toch in een nog grotere wurggreep nemen door aan de verkeersstromen nog meer ruimte te verlenen? De vraag die Ben Klein impliciet heeft gesteld verdient meer aandacht.

De kritische observator schreef in het oktobernummer van 2011: ‘in tunesië grijpen mergpijpen de macht.’ De verbeelding van de wereld slaat niet alleen op de microkosmos van een grootstad als Antwerpen, al schreef hij ook: ‘buurman jack pleegt weer dreunend borende gedichten/ ’s nachts/ anti-art die mijn aanvankelijk applaus doet smelten.’ Ben Klein wijst hier op de zeer vage grens tussen geluid als kunst – zoals in klankgedichten –, lawaai en anti-kunst. De stad aan de Schelde wordt ook in de volgende versregels kritisch belicht: ‘maar werkelijkheid antwerpen stinkt/ drommen misdadigers lopen revolver rond/ en drugs à volonté/ ha.’ Ha wordt meermaals als afsluiter gebruikt. Het experimenteel realisme wordt opgedreven in versregels als ‘mens beledigt natuur/ mens beledigt natuur/ nakend onheil groot.’ En voor wie die versregels niet duidelijk genoeg mochten zijn, onder het gedicht schreef Ben Klein in duidelijk groter handschrift: ‘luxe nekt natuur.’ Ook in het oktobernummer wordt teruggeblikt, nl. met een tekst over Tristan Tzara, die zoals Ben Klein tekst en beeld combineerde.

In het novembernummer wordt opnieuw Dada belicht, maar Klein levert ook commentaar op een schakel in het poëzielandschap van vandaag: ‘de poëziekrant wordt uitgegeven op duur papier/ maar de redactieleden zijn conservatief/ en hebben geen oog voor de huidige maatschappij situatie in de lage landen/ voorts zeggen insiders dat het tijdschrift onrechtstreeks wordt gecontroleerd/ door het ministerie van cultuur en dat is geen goede zaak ha.’ Anders gezegd, een gedicht moet niet alleen esthetisch verantwoord zijn – het heeft bij voorkeur ook een diepere ethische laag, of het schopt tegen de schenen van al diegenen die in blind vertrouwen de ‘zegeningen’ van deze en vorige eeuw in ontvangst nemen. Klein lijkt bijzonder gevoelig te zijn voor de ecologische problematiek. In een grote stad als Brussel wordt veel vuil weggespoeld, en het resultaat van die praktijk wordt soms voorpaginanieuws, maar de tijdelijke aandacht gaat voorbij aan een nuchtere vaststelling: ‘traag krinkelt senne vergif en stank.’ Op een zeer nadrukkelijke manier etaleert Klein zijn milieubewustzijn in het septembernummer van 2012. In duidelijke, grote groene letters slingert hij zijn lezers – en de maatschappij – de volgende slogan in het gezicht: ‘stop verkavelen’. Door het gebruik van groene, met de hand geschreven letters maakt Klein duidelijk dat de ongeremde verkavelingsdrift het landschap aantast en – op termijn – onleefbaar maakt.

In december van 2012 kwam het verleden aan bod in een tekst over Francis Picabia. Klein schaart zich bewust of onbewust achter twee versregels van Hugo Claus, nl. ‘Wie het verleden wil lezen/ moet het schrijven!’ Maar een geëngageerd kunstenaar leeft niet alleen in het verleden. Klein neemt kunst en antiekunst onder de loep en combineert zijn visie met een

verwijzing naar de milieuproblematiek: ‘musea galerieën kunst stinkende pulp kinker/ de experimenteel ademt vrij stof in.’ Ook literatuurhistorici en het academisch letterenbedrijf krijgen een zachte veeg uit de pan.

Ben Kleins werk getuigde niet alleen in het verleden maar ook vandaag nog van een uitgesproken engagement. De eerste regel die kunstenaars en dichters in acht moeten nemen is betrokken waakzaam te blijven. Dat kunst nooit louter ornament mag zijn, is al langer geweten, maar toch wordt onze lelijke wereld ook vandaag nog versierd. Het is bemoedigend dat in de rand nog een stem opgaat om tegen de ‘versieringsdrang’ te reageren, maar of de solozang ook in koorzang zal uitmonden, blijft zeer onzeker.

- <sup>i</sup> WERNER CRANSHOFF, *Pijn en puin verdwenen. Jonge Vlaamse ethetische poëzie*, Brussel/Den Haag, Manteau n.v., 1966. Verwijzingen worden als volgt aangeduid in de tekst: PPV met vermelding van de pagina.
- <sup>ii</sup> SIMON VINKENOOG, ‘Sprokkelen in de herinnering: de nederlandse 5-tigers’, in: *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 1, p. 1-12, waar 7.
- <sup>iii</sup> PAUL DE VREE, ‘De historiek van De Tafelronde’, in: *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 2, p. 30-44, waar 41-42.
- <sup>iv</sup> G.J. VAN BORK & N. LAAN, red., ‘Verantwoording’, in: *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1986, p. 7-10, waar 8.
- <sup>v</sup> DIRK VAN BASTELAERE, ERWIN JANS & PATRICK PEETERS, red., *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie 1945-2005*, Gent, PoëzieCentrum, 2008, p. 174-190 en 236. Verwijzingen worden als volgt aangeduid in de tekst: HNF met vermelding van de pagina.
- <sup>vi</sup> Erwin Mortier, ‘Objet trouvé’, in: *Het liegend konijn*, 2012, jrg. 10, nr. 2, p. 194-202.
- <sup>vii</sup> HENRI CHOPIN, ‘Le nouvel art poétique de la seconde moitié du vingtième siècle’, in: *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 1, p. 20-37, waar 24. Zie ook: HERMAN SABBE, ‘Een toenadering in scherven’, *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 1, p.69-75 en HENRI CHOPIN, ‘Précisions sur l’art du vingtième siècle’, in: *Ruimten*, 1963, jrg. 2, niet gepagineerd.
- <sup>viii</sup> CHRISTIAN DOTREMONT, ‘J’écris, donc je crée’, in: IDEM, *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 13-21.
- <sup>ix</sup> DOTREMONT, ‘J’écris, donc je crée’, p. 17.
- <sup>x</sup> Zie ook: JEAN-CLARENCE LAMBERT, *Grand Hôtel des Valises. Locataire: Dotremont*, [Paris], Editions Galilée, 1981; CHRISTIAN DOTREMONT & MICHEL BUTOR, *Cartes et lettres. Correspondance 1966-1979*, Paris, Editions Galilée, 1986; CHRISTIAN DOTREMONT, *Abstrates*, s.l., Fata Morgana, 1989.
- <sup>xi</sup> DOTREMONT, ‘J’écris, donc je crée’, p. 15.
- <sup>xii</sup> DOTREMONT, *Abstrates*, p. 69.
- <sup>xiii</sup> ANNIE RENIERS, ‘Het ogenblik van de poëzie’, in: *Diagram*, 1964, jrg. 2, nr. 1, p. 66-71, waar 66.
- <sup>xiv</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, Reclam, 1960.
- <sup>xv</sup> RENIERS, ‘Het ogenblik van de poëzie’, p. 69.
- <sup>xvi</sup> Voor het begrip actualisatie zie ook: WILLIAM MARX, ‘Les deux poétiques de Valéry’: ‘... il est vrai que la réception actualise des virtualités dans les textes.’ [www.fabula.org/colloques/document1426.php](http://www.fabula.org/colloques/document1426.php)
- <sup>xvii</sup> Geciteerd door Bert Kooijman in zijn korte lezing bij de hommage aan Albert Bontridder in Passa Porta te Brussel op 11 december 2012.
- <sup>xviii</sup> DE VREE, ‘De historiek van De Tafelronde’, p. 36.
- <sup>xix</sup> HENDRIK VAN GORP, DIRK DELABASTITA & RITA GHESQUIERE, *Lexicon van literaire termen*, Mechelen, Wolters Plantyn, 2007, p. 266.
- <sup>xx</sup> CHOPIN, ‘Le nouvel art poétique de la seconde moitié du vingtième siècle’, p. 31.
- <sup>xxi</sup> PAUL DE VREE, ‘Over de structuur van de moderne poëzie’, in: *Ruimten*, 1963, jrg. 2, niet gepagineerd.
- <sup>xxii</sup> VAN GORP, DELABASTITA & GHESQUIERE, *Lexicon van literaire termen*, p. 495.
- <sup>xxiii</sup> Zie: PAUL VAN OSTAIJEN, *Verzameld werk, Poëzie I & II*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1979.
- <sup>xxiv</sup> MARK DANGIN, ‘De dichter en zijn kritiek’, in: *Diagram*, 1964, jrg. 2, nr. 4, p. 78-81, waar 80.
- <sup>xxv</sup> Zie: HANS-GEORG GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ‘Atemkristall’*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 10.
- <sup>xxvi</sup> DANGIN, ‘De dichter en zijn kritiek’, p. 80.
- <sup>xxvii</sup> DE VREE, ‘Over de structuur van de moderne poëzie’, niet gepagineerd.
- <sup>xxviii</sup> Zie: A. DE RUIJTER, *Een speurtocht naar het denken. Een inleiding tot het structuralisme van Claude Lévi-Strauss*, Assen, Van Gorcum, 1979.
- <sup>xxix</sup> Geciteerd door DE VREE, ‘Over de structuur van de moderne poëzie’, niet gepagineerd.
- <sup>xxx</sup> PAUL VALÉRY, *Première leçon du cours de poétique (1937)*, [Oorspronkelijk in *Variétés V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 295-322.] [http://www.uquac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales-\\_/\\_index.html](http://www.uquac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales-_/_index.html), p. 11.
- <sup>xxxi</sup> ‘Obervogelsang’ werd geciteerd door FRED VAN LEEUWEN, *Een goede eeuw kunst*, Brussel, BRT-Instructieve Omroep, 1988, p. 89. In het Duits gebruikt men het begrip ‘Lautgedicht’.
- <sup>xxxii</sup> R. L. K. FOKKEMA, ‘Lucebert schrijft een ‘Open brief aan Bertus Aafjes’. Commotie rond de Beweging van Vijftig’, in: M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN e.a., red., *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1993, p. 737-742, waar 738.
- <sup>xxxiii</sup> Zie: PAUL RODENKO, ‘Experimentele poëzie’, in: IDEM, *Tussen de regels*, Den Haag, Bert Bakker – Daamen, 1956, p. 77-89 en VAN BORK & LAAN, red., *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, p. 252-274.
- <sup>xxxiv</sup> Het Yang cahier 2 x 50 dichters bevat o.a. het visuele gedicht ‘melopee-2’ van Robert Joseph en ‘Odiovisueel Pohema 1’ van Michel Parton, waarin tekst met tekeningen wordt afgewisseld, naast andere modernistische en meer traditionele gedichten. *Yang*, 1969, jrg. 2, nr. 11/12. Robert Joseph (R.J.W. Wieseman) bleef actief op het terrein van de concrete poëzie. Vanaf 1976 bestempelt hijzelf zijn werk als *totaalpoëzie* omdat hij de ‘to-taal-iteit’ van het leven wil vatten. Michel Parton publiceerde o.a. in *Labris* (waaraan ook Ben Klein meewerkte) en *De Vlaamse Gids*. In het vierde nummer van de eerste jaargang van *Ruimten* (1961-1962) verschenen gedichten van Jo Stevens en Ludo Abicht. De gedichten van Stevens beantwoordden qua vorm volledig aan het tijdsbeeld en de inhoud week niet significant af van de gedichten in *Pijn en pijn verdwenen*. Het vormelijk aspect van Ludo Abichts bijdrage was eerder traditioneel. In zes gedichten die elke uit vier terzinen bestonden, verwoordde hij een verlangen naar een onbereikbaar droompaleis en – eiland. Wie naar een andere omgeving verlangt, heeft onvrede met het milieu waarin hij woont en schrijft – de



gedichten werd impliciet protest verwoord. Meermaals kwam de schaduwzijde van het menselijk streven aan bod, zoals in de volgende versregels: ‘de kille klanken lopen langs ons bloot/ en eenzaam lijf, de handen zijn gebonden./ een bende schimmen duwt ons naar de dood.’ Ludo Abicht, ‘Terzinnen van zand en water’, in: *Ruimten*, 1961-1962, jrg. 1, nr. 4, p. 3-5, waar 4.

<sup>xxxv</sup> RODENKO, *Tussen de regels*, p. 130.

<sup>xxxvi</sup> HUGUES MARCHAL, *Physiologie et théorie littéraire*: ‘... il n’est d’oeuvre en dehors de la présence d’un corps exécutant.’ [www.fabula.org/colloques/document1416.php](http://www.fabula.org/colloques/document1416.php)

<sup>xxxvii</sup> JAN DE ROEK, ‘Poëzie en logos’, in: *Ruimten*, 1963, jrg. 2, nr. 6, [p. 29-35]. Deze tekst werd later opgenomen in *Ik ben de overlevende. Een keuze uit het werk van Jan de Roek*, Brussel, VUBPRESS, 2011.

<sup>xxxviii</sup> LUT DE BLOCK, ‘De speeltuin’, in: *Yang*, 1983, jrg. 19, nr. 111, p. 22.

<sup>xxxix</sup> Voor een korte beschouwing over het werk van Mark Insingel en enkele van zijn gedichten, zie: RENAAT RAMON, ‘Posters en Modellen. Het concrete lyricisme van Mark Insingel’, in: *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 2012, jrg. 30, nr. 117, p. 60-61 en MARK INSINGEL, ‘Denken zeggen’, ‘Stabiel label’, ‘Als zij dan hij’, ‘Van jou tot mij is’ en ‘Van jou tot mij is een afstand’, p. 62-64.

<sup>xl</sup> PAUL DE VREE, ‘Gedichten’, in: *Vandaag 12*, Utrecht, Bruna, 1966, p. 264-268. Het werk van de zeer bedrijvige De Vree werd uitvoerig voorgesteld in *Literair Lustrum 2*. Erik Slagter nam de evolutie van het dichterschap onder de loep en zag dat het werk evolueerde van lees- naar kijk- en hoorpoëzie. De Vree publiceerde niet alleen bundels, hij maakte ook veel figuurgedichten en registreerde zijn werk op grammofoonplaten. Zie: ERIK SLAGTER, ‘Van lees- naar kijk- en hoorwoord’, in: KEES FENS, H.U. JESSURUN D’OLIVEIRA & J.J. OVERSTEEGEN, red., *Literair Lustrum 2*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1973, p. 333-343.

<sup>xli</sup> Zie: ANTON VAN DEN BRAEMBUSSCHE, ‘De picturale heimwee naar het letterbeeld. Over representatie en mystiek in het werk van Gaston de Mey’, in: CLAIRE VAN DAMME & FRANCISCA VANDEPITTE, *Woord-Beeld-Taal*, Gent, Academia Press, 1998, p. 29-40.

<sup>xlii</sup> VAN GORP, DELABASTITA & GHESQUIERE, *Lexicon van literaire termen*, p. 173.

<sup>xliii</sup> PATRICK CONRAD, ‘De Kamers’, in: *Vandaag 12*, Utrecht, Bruna, 1966, p. 87-88.

<sup>xliv</sup> KORBAN, ‘Curriculum Amoris’, in: *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 2, p. 45-53, waar 45.

<sup>xlv</sup> JAN VAN DER HOEVEN, ‘Hagel en vel’, in: *Diagram*, 1963, jrg. 1, nr. 1, p. 53-55.

<sup>xlvi</sup> Zie: WILLY DECKERS, *Spelen om te overleven. Politieke relevantie van het spel*, Antwerpen/Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel, 1977.

<sup>xlvii</sup> WILLY ROGGEMAN, ‘Nardis’, in: *Komma*, [196?] jrg. 1, nr. 1, p. 2-7. Verwijzingen worden als volgt aangeduid in de tekst: N met vermelding van de pagina.

<sup>xlviii</sup> PAUL DE WISPELAERE, ‘Tussen moerbeï en visgraat’, in: *Komma*, jrg. 1, nr. 1, p. 8-13.

<sup>xlix</sup> Chameau: ‘personne désagréable, acariâtre.’ *Nouveau petit Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 162.

<sup>l</sup> Voor het begrip ‘dynamische syntaxis’ zie: G. DE VRIEND, ‘De poëzie van Vijftig’, in: VAN BORK & LAAN, *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, p. 253-262, waar 621.

<sup>li</sup> VAN BASTELAERE, JANS & PEETERS, *Hotel New Flandres*.

<sup>lii</sup> LUC WENSELEERS, ‘wat het regenmeisje doet’, in: *Ruimten*, 1963, jrg. 2, niet gepagineerd.

<sup>liii</sup> Zie: COLLIN RHODES, *Primitivism and modern art*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 54-59; COLIN RHODES, ‘Cobra en abstract expressionisme’, in: ADI MARTIS & MIEKE RIJNDERS, red., *Expressionisme in de beeldende kunst van de twintigste eeuw*, Heerlen, Open Universiteit, 2001 (2<sup>de</sup> druk), p. 101-150, waar 120-125; RON MANHEIM, *Evocatie door deformatie. Expressionisme in Duitsland 1908-1924*, Heerlen, Open Universiteit, 2001 (2<sup>de</sup> druk), p. 18; SUSANNA PARTSCH, *Paul Klee 1879-1940*, Köln/Kerkdriel, Taschen/Librero, 2004.

<sup>liv</sup> In het Citadelpark verdween een aantal bekende kunstmusea symbolisch onder ‘grafstenen’ die aan een echte begraafplaats doen denken. Had Leo Copers de bedoeling om de rol van musea in de kunstbeleving ter discussie te stellen? In de wijngaard van de Sint-Pietersabdij liet Massimo Bartolini een hele reeks gevulde boekenrekken opstellen. De opstelling deed me nadenken over de rol van boeken en over de dunne grens tussen binnen- en buitenervaringen. In het Technicum van de universiteit – in de Sint-Pietersnieuwstraat – maakte ik kennis met de ‘chaotische’ creaties van John Bock waarvoor ik geen referentiekader had...

<sup>lv</sup> In *HA* van december 2012 schreef Ben Klein: ‘tuymans heeft saaiere penselen’.

<sup>lvi</sup> Ik zie een verwantschap tussen het werk van beide dichters. Mijn uitspraak impliceert niet dat Ben Klein als schrijver van korte gedichten schatplichtig is aan Marcel Wauters.