

Yves T'Sjoen

Yves T'Sjoen is als hoofddocent verbonden aan de Vakgroep Letterkunde (Afdeling Nederlands) van de Universiteit Gent en als buitengewoon hoogleraar aan het Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch.
Email: Yves.TSjoen@UGent.be

Schrijven na Auschwitz, na apartheid, na de *digital turn*

Writing after Auschwitz, after apartheid, after the digital turn

In this paper I discuss the concept of “engaged poetry” and the position of poetry with a so-called ethic dimension in the digital era. Taking the famous aphorism by Theodor W. Adorno as a starting point—“Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (“After Auschwitz writing poetry is barbaric”)—and the two different interpretations of that statement formulated by the philosopher himself, I consider the relevance of the term “engaged literature”. I am aware that this article not only summarizes Adorno’s points of view, but I also present my own personal poetics as an academic and as a reader of modern poetry. I refer to contemporary poetry of Afrikaans in South Africa and Dutch, more particularly literature in the Dutch-speaking part of Belgium, to illustrate my point. **Keywords:** Afrikaans poetry, committed poetry, digital turn, Dutch poetry, T. W. Adorno.

Inleiding

Sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw heeft de *digital turn* voor ingrijpende ontwikkelingen in het literaire landschap en in het bijzonder op het gebied van de *distributie* van literatuur gezorgd. Toch hebben naar mijn mening de nieuwe media en *e-tools* vooralsnog niet bijgedragen tot een paradigmawissel van het poëziediscours zelf of in de literaire *productie*. Schrijvers experimenteren in de jaren negentig en vandaag overwegend met klassiek uitgegeven poëzie, nog vaak in een reguliere boekvorm geproduceerd en soms op cd-rom met video- en geluidssamples waarin gedichten worden gepresenteerd. De afgelopen jaren expandeert op het World Wide Web de internetpoëzie die niet langer in een gedrukte vorm beschikbaar is, ook wel aangeduid als *Poetry Off the Page*, en er is het fenomeen van de performance en de slam-poetry. Over dergelijke fenomenen wordt in het Nederlandse taalgebied de jongste tijd wel meer gepubliceerd (Vaessens, *Ongერიმდ succes* 57–78; Van der Starre 22–31). In deze bijdrage staat de impact van de *digital turn* op het gebied van de poëzie centraal. Een cruciale onderzoeksvraag is of in een digitale omgeving een nieuw discours wordt geïntroduceerd in hedendaagse poëzie. En zo ja, gebeurt dat ondanks of net dankzij de digitalisering van de communicatiemediën? Die algemene vraag kan worden verbonden met een sociale dimensie van literatuur. In hoeverre kunnen we vandaag van geëngageerde literatuur spreken in een periode waarin een zich snel ontwikkelende technologie, digitale sociale netwerken en internetfora teksten breed

verspreiden en dichters toelaten zich ongehinderd uit te laten in de blogosfeer en op websites? Kunnen we in een gedigitaliseerde en geglobaliseerde wereld over een geëngageerde poëzie spreken? Afhankelijk van wat we geëngageerde poëzie noemen denk ik niet dat nieuwe gedigitaliseerde distributiekkanalen en formats tot een *turn in poetics* hebben geleid.

Engagement in de poëzie: Sartre, Adorno en onderzoeksvragen

De onderzoeksvraag in deze bijdrage is in hoeverre de digitale revolutie van de jaren negentig zich in de eerste jaren van een derde millennium heeft vertaald in een zogenaamd nieuw maatschappelijk engagement in de poëzie. Een pertinente vraag is in hoeverre migratie, jongerencultuur, politieke bewegingen (zoals het antiglobalisme) en sociale media ten grondslag liggen aan een gewijzigd poëtisch discours. Hebben maatschappelijke veranderingen poëzie in het Googletijdperk andere wegen ingestuurd? Biedt een digitaal instrumentarium andere perspectieven voor de literatuur en in hoeverre leiden technologische ontwikkelingen en nieuwe media tot een discursieve wending op het gebied van de dichtkunst? Heeft poëzie een wezenlijke transformatie ondergaan sinds Mark Zuckerberg en Steve Jobs de digitale wereld voor een breed publiek toegankelijk maakten? Welke is de verhouding tussen dichter en wereld in het digitale tijdperk van de vroege eenentwintigste eeuw?

Voor ik aan deze vragen toekom en een korte beschouwing wijd aan het engagement in de hedendaagse poëzie in Vlaanderen en Zuid-Afrika, meer bepaald de Afrikaanse poëzie, is het uiteraard van belang het kernbegrip *engagement* en in het bijzonder de relatie tussen dichter en wereld in een duidelijk omschreven referentiekader te plaatsen.¹ Engagement en werkelijkheid kunnen immers op diverse manieren betekenis worden gegeven. Daarom is het van belang vanuit een filosofisch en sociologisch perspectief over deze problematiek na te denken. Ik gebruik daarvoor niet Jean-Paul Sartres bekende reflectie over literatuur en engagement in *Qu'est-ce que la littérature?*. Deze invloedrijke tekst is gepubliceerd in het existentialistische periodiek *Les temps modernes* (1947). Een andere beschouwende tekst, al even bekend, is mijns inziens relevanter voor dit beperkte onderzoek naar engagement en poëzie *in the digital age* in het Nederlands en het Afrikaans. Over kunst en engagement en hoe engagement zich in kunst vertaalt, heeft Theodor Adorno uitspraken gedaan die voor mijn artikel van belang zijn. Niet alleen vraag ik me af hoe ethiek en engagement kunnen worden gedefinieerd. Het is interessant in te gaan op de vraag in hoeverre poëzie zich verhoudt tot de wereld, die deze wereld kritisch bevraagt, en in welke mate poëzie zich leent voor maatschappelijke uitspraken.

In het eerste deel van mijn artikel presenteer ik reflecties over Adorno's veel geciteerde Auschwitzuitspraak—meestal uit haar semantische context gehaald—dat “na Auschwitz een gedicht schrijven [...] barbaars is” en ik werp een licht op diens

eigen uiteenlopende interpretaties van deze stelling.² Aan de hand van citaten en samenvattingen probeer ik de stellingen van Adorno te presenteren en niet zozeer te bekritisieren. Mijns inziens zijn enkele zienswijzen van Adorno, hoe particulier of tendentiekus ook, vandaag nog steeds van toepassing op de discussie over literatuur en engagement. In de recente studie van “littérature engagée” in Nederland wordt geen melding gemaakt van de opvattingen van Adorno ofschoon voor een reflectie van ethische dimensies in (hedendaagse) literatuur Adorno’s filosofische opvattingen wel degelijk van waarde kunnen zijn (zie Vaessens, *De revanche van de roman*). Vervolgens stip ik enkele voorbeelden aan van maatschappelijk engagement in de hedendaagse poëzie in Vlaanderen en Zuid-Afrika. Tot slot poneer ik een stelling naar aanleiding van de vraag of én hoe de digitale revolutie heeft bijgedragen tot meer of minder engagement in de poëzie. De vraag die me vooral bezighoudt is de volgende: is literatuur die reflecties biedt op actuele maatschappelijke en politiek-ideologische problemen per definitie een *geëngageerde* literatuur? Heeft de digitalisering van de wereld aanleiding gegeven tot meer, een ander of een scherper geformuleerd engagement in de literatuur?

Het referentiekader van Theodor Adorno: van ‘Barbarei’ tot vorm-‘autonomie’

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: *nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.* (Adorno, “Kulturkritik und Gesellschaft” 30; mijn cursivering)³

Deze veel geciteerde uitspraak van de Duitse filosoof en socioloog Theodor Adorno, geformuleerd in het titelhoofdstuk van *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), is al decennialang onderwerp van discussie. Zoals bekend maakte Adorno, samen met Walter Benjamin, Max Horkheimer en Jürgen Habermas, deel uit van de Frankfurter Schule, het in Europa invloedrijke marxistische instituut van sociologen dat zich toelegde op Verlichtingskritiek. In de studies *Dialektik der Aufklärung (Dialectic of Enlightenment)*, samen met Horkheimer geschreven, en *Negative Dialektik (Negative Dialectics, 1966)* verdedigt Adorno de bewering dat de Endlösung der Jugendfrage heeft aangetoond dat de westerse cultuur tot een mislukking heeft geleid.⁴ Hij noemt de Shoah in zijn provocerende betoog de tragische consequentie van een ontwikkeling in de westerse cultuur. Méér nog, Adorno beweert dat het fascisme logisch te verklaren is uit de zeventiende- en achttiende-eeuwse Verlichtingsidealen die op kennis en wetenschap gericht zijn:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das

Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen. (Horkheimer & Adorno, "Begriff der Aufklärung" 9)^{5,6}

Zodra de mens een zelfstandig subject wordt en techniek en wetenschap als instrumenten worden beschouwd om de natuur te begrijpen, heeft zich volgens de filosoof een belangrijke verschuiving in het wereldbeeld voltrokken. De mens probeert de natuur voortaan te doorgronden en hij verkiest daarvoor de rede boven het ritueel. Deze poging tot begrijpen is tegelijk een aanzet tot grijpen. Het streven naar begrip en grip is voor Adorno niets anders dan een daad van agressie want het markeert het begin van "de onttovering van de wereld" ("Entzauberung der Welt"). De natuur wordt in de Aufklärung niets méér dan een onderzoeksobject. Het directe gevolg van deze redenering is dat de mens geleidelijk vervreemd raakt van de natuur. De ontluistering van de natuur en van het ritueel ten gunste van begrip en rede zorgt trouwens niet alleen voor vervreemding tussen mens en natuur. Ze maakt van de mens een gewelddadig of kwaadaardig wezen. De dialectiek van de Verlichting, zoals de titel van Horkheimers en Adorno's publicatie luidt, draagt er toe bij dat een louter rationele benadering van de natuur geleidelijk een extreme gedaante aanneemt en zich finaal tegen de mens zelf keert ("Aufklärung ist totalitär", Adorno 12 geciteerd naar Horkheimer & Adorno, *Dialectiek* 19). Adorno beweert in *Negative Dialektik* dat Auschwitz hét moment is waarop de ratio voor de mensheid contraproductief wordt. In *Dialektik der Aufklärung* kunnen we frasen zoals de volgende lezen: "Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung für verdächtig" (Horkheimer & Adorno, "Begriff der Aufklärung" 12; "Alles wat zich niet aan het criterium van berekenbaarheid en nut ondergeschikt maakt, is voor de Verlichting verdacht", Horkheimer & Adorno, *Dialectiek van de Verlichting* 19).

De meest moorddadige vernietigende exponent van deze radicalisering van het rationele denken is de beredeneerde constructie van een oorlogsmachine. De *Endlösung*, of dus de industrie van de dood, is het directe gevolg van een rationeel proces dat zich tegen zichzelf en tegen de mensheid heeft gekeerd.

Adorno komt in beide publicaties, *Negative Dialektik* en *Kulturkritik und Gesellschaft*, tot het besluit dat de Verlichtingsideeën niet ethisch gegrondvest en bijgevolg amoreel zijn. "Der Mythos geht in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität. Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen." (Horkheimer & Adorno, "Begriff" 5)⁷

Auschwitz is het 'barbaarse' resultaat van een verregaande rationalisering van het maatschappelijke leven. Dat de natuur een object van onderzoek wordt en leidt tot vervreemding tussen natuur en mens is dus finaal terug te leiden tot de Verlichting. Adorno besluit dat Auschwitz de mens van die ontstellende gedachte bewust maakte.

Auschwitz, door Adorno beskouwd as Hitlers categorische imperatief (de oorlogsmachine), zou de 'negatieve dialectiek' of een doorgeslagen rationalisering der dingen die in de Verlichting is ontstaan tot stilstand brengen. Hitler en de Holocaust simboliseren de (ontmenselikkende) radicalisering van een levenshouding waarvan Adorno de kiemen ontwaart in het Verlichtingsdenken. Voor deze tekst is Adorno's eigen toelichting bij de uitspraak van belang. De Tweede Wereldoorlog ziet hij als een breukmoment. Het maatschappelijke en culturele leven kan zich niet herstellen alsof de oorlog en de moord op zes miljoen Joden niet heeft plaatsgevonden. Na de verzengende wereld brand moet alles anders. Dit is de functie die Adorno kunst na Auschwitz toeschrijft: de kunst moet in staat zijn pertinente vragen te formuleren bij het functioneren van de samenleving. De problematiserende vragen zijn belangrijker dan welke antwoorden ook. Samenvattend komt het erop neer dat poëzie en filosofie na de Tweede Wereldoorlog het roer definitief moeten omgooien. Sinds de romantiek is poëzie een individuele expressievorm en, vanuit een traditionele of klassieke opvatting, wordt het gedicht geassocieerd met persoonlijke belijdenis en narcisme. Adorno's uitspraak kan worden gelezen als een oproep kunst als autonoom te beschouwen en vooral een kritische functie toe te kennen. Dat is geen *contradictio in terminis*. Een andere metaforische lezing van Adorno's uitspraak is dat het gedicht wordt opgevat als een *pars pro toto* voor geraffineerde esthetische kunst en dat na de oorlog die kunst finaal en dus onherstelbaar haar "gezicht heeft verbrand" (Lucebert 52). De sociale relevantie van de burgerlijke of behaagzieke kunst is door Adorno ter discussie gesteld.

In zijn interpretatie heeft William Marx het over de "ontwaardiging" van de literatuur in de twintigste eeuw en hoe poëzie na Auschwitz haar maatschappelijke positie is kwijtgespeeld:

Het verbod na Auschwitz nog gedichten te schrijven, betekende voor de literatuur te veel eer en te veel schande. Te veel eer omdat ze allang de invloed had verloren waarover ze in de negentiende eeuw beschikte; te veel schande omdat Auschwitz veeleer ondanks de poëzie had plaatsgevonden dan vanwege de poëzie. We moeten de stellingname van Adorno dus minder letterlijk nemen, minder als de uitdrukking van een gerechtvaardigde wrevel tegenover de poëzie dan als het symptoom van een algemene toestand van de cultuur waarin de poëzie, ontdaan van elke waarde, een ideaal doelwit was geworden. (Marx 158-9)

De uitspraak van Adorno kan nog anders worden gelezen. De filosoof heeft zijn stelling ruim tien jaar later in een ander daglicht gesteld en niet zozeer het verbod benadrukt als wel wat kunst moet of niet mag. In *Negative Dialektik* heeft hij het appel van zijn Auschwitzstelling beklemtoond. Ik citeer de Engelse vertaling:

Perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer

write poems. But it is not wrong to raise the less cultural question whether after Auschwitz you can go on living—especially whether one who escaped by accident, one who by rights should have been killed, may go on living. (Adorno, *Negative Dialectics* 363)

Adorno stelde met zijn uitspraak geen lyriek te willen verbieden of na de oorlog alle literatuur als “barbaars” te beschouwen. Adorno wilde niet in navolging van Plato de poëzie uit de ideale staat verbannen, integendeel. Auschwitz heeft precies een geëngageerde kunst mogelijk gemaakt. Na de Tweede Wereldoorlog heeft kunst een maatschappijkritische inslag gekregen. Of anders geformuleerd: na de oorlog is geen prettige of opgewekte poëzie nog mogelijk en wat zich als loutere esthetiek aandient is niet vrijblijvend. Adorno bepleit een mimetische kunst die, zoals het leven zelf, verbrokken en dus allesbehalve harmonisch of gestructureerd is. De enige manier om het trauma zichtbaar te maken is een artefact tot stand te brengen waarin niet wordt afgebeeld maar waarin een visie wordt vertolkt. De kunstenaar doorprijkt de illusie van conventionele kunst als spiegel van een overzichtelijke werkelijkheid.

Adorno’s eigen interpretatie, die afwijkt van de oorspronkelijke voorstelling, maakt duidelijk dat de filosoof geen banvloek over de kunst *an sich* wilde uitspreken maar wel over een kunstvorm die alleen op plezier en genot is gericht. Deze esthetische kunst, ter verstrooiing van de zelfgenoegzame burger en hoogstens een tijdverdrijf voor enkele fijne luiden, noemt hij niet anders dan abject.⁸

As the latest esthetic discussions feature the ‘anti-drama’ and the ‘anti-hero’, this *Negative Dialectics* in which all esthetic topics are shunned might be called an ‘anti-system’ (Adorno, *Negative Dialectics* xix–xx);

All post-Auschwitz culture, including its urgent critique, is garbage. In restoring itself after the things that happened without resistance in its own countryside, culture has turned entirely into the ideology it had been potentially [...]. (Adorno, *Negative Dialectics* 367)

Tegenover een romantische, pathetische en onproblematische kunst—deze typering is ook gebruikt door de Poolse Nobelprijswinnaar Szymborska—plaatst Adorno een ‘oprechte’ kunst die niet voor leugenachtig doorgaat en die vooral niet de harmonie en de schoonheid ambieert.⁹ Harmonie en schoonheid zijn immers niet het leven en dus kan kunst evenmin pretenderen wat het leven per definitie ook niét is.

Deze filosofisch-theoretische introductie van de visie van Adorno is noodgedwongen een rudimentaire samenvatting van de wisselende standpunten die de filosoof zelf heeft ingenomen en van de manier waarop de uitspraak betekenis is gegeven.¹⁰ Kritische kunst, zoals Adorno zich daarvan een voorstelling maakte, is een kunstvorm waaruit een expliciet gevoel van onbehagen en rusteloosheid spreekt.

Kunst stelt ongemakkelijke vragen en de lezer van poëzie moet, in de formulering van de Vlaamse dichter, romancier en essayist Stefan Hertmans, tot een “inzichtschok” komen. De enige verdedigbare kunstvorm is fragmentarisch en chaotisch, alleen al omdat de werkelijkheid zelf een gebrek aan coherentie vertoont. Na Auschwitz moet kunst het trauma zichtbaar maken, zo stelt Adorno. Alle uitdrukkingsvormen van de artistieke avant-garde beantwoorden volgens de filosoof aan deze uitgesproken visie.¹¹ Adorno’s stelling is dus niet op te vatten als de bewering dat na Auschwitz geen gedicht meer mag worden geschreven. Indien poëzie als geconstrueerd artefact haar illusoir want fictioneel karakter expliciteert, is deze poëzie volgens Adorno relevant. Het gedicht na Auschwitz representeert niet de werkelijkheid. Het poneert een kritische visie op het leven, het drukt uit hoe de kunstenaar het leven ervaart en het stelt pertinente vragen. Tegenover de abjecte mimesis plaatst Adorno zoiets als het antimimetische kubisme. Hij omschreef kunst als het onvermogen om heel te zijn. Ze wil de versplintering, het trauma, de pijn uitdrukken (“Perennial suffering has as much right to expression as a tortured man has to scream”; Adorno, *Negative Dialectics* 363).

Ik kom tot een tussentijdse conclusie. Indien we over de verhouding tussen de dichter en de wereld willen spreken, kan het interessant zijn Adorno’s ideologiekritische visie in het onderzoek te betrekken. Adorno heeft in zijn studies zonder twijfel het meest expliciet gereflecteerd over de problematische verhouding tussen kunst en wereld. De latere visie, namelijk dat kunst het trauma ervaarbaar moet maken en dat poëzie tot inzichten moet leiden—is productief om over engagement en hedendaagse kunst te kunnen spreken. Adorno heeft die zienswijze trouwens zelf aannemelijk gemaakt door een muziektheorie te ontwikkelen waarin de tonale, harmonische of melodische muziek ter discussie wordt gesteld. Hij verkoos zelf de dodecafonische muziek van de tweede Weense school (met Schönberg, Berg en Webern)—kunst die zichzelf vernietigt of die zich als een illusie laat ontmaskeren.

Maatschappelijke relevantie van ‘autonome’ kunst

Deze resumerende toelichting brengt me bij een preciezer geformuleerde onderzoeksvraag. Hoe kan vanuit het perspectief van Adorno het engagement in de kunst na de Tweede Wereldoorlog, en bij uitbreiding na een moorddadig regiem als de apartheid in Zuid-Afrika (1948–90), worden gedefinieerd? Hoe kan literatuur überhaupt ‘geëngageerd’ zijn? Kunst die louter en alleen representerend of mimetisch is en dus een afbeelding van de werkelijkheid nastreeft, is in een adorniaans referentiekader verdacht. Kunst die maatschappelijke problemen omzet in formele problemen en een maatschappelijke problematiek op die wijze inzichtelijk maakt, is sociaal relevant. Adorno’s stelling is dat alleen door de vormkwestie kunst de uitdrukking van een modern levensgevoel kan zijn. Door de vormtaal zo sterk te benadrukken, ging Adorno ervan uit dat elke relevante kunstvorm autonoom is.

Autonomie, altijd een problematisch begrip dat duiding behoeft, wordt hier in de meest enge zin ingezet. Kunst verwijst alleen naar zichzelf. Het gedicht refereert niet aan een buitentalige wereld, het wil een tegenstem bieden. De geëngageerde kunst die er volgens Adorno kortom werkelijk toe doet en een maatschappelijke impact kan hebben, werkt met een specifiek vormen arsenaal en reflecteert voortdurend over zichzelf. Maatschappelijke problemen worden hierin niet op een thematische manier aan de orde gesteld. De artistieke vrijheid en de relevantie van twintigste-eeuwse kunst bestaat er juist in dat deze kunst zich op zichzelf richt en voor de toeschouwer, toehoorder of lezer tot inzichten leidt. Kunst is door Adorno gezien als een vrijplaats waar de scheppende kunstenaar vooral met de vorm en de materie van het kunstwerk in de weer is. Voor poëzie gaat het dan over het talige werkmateriaal en het bewustzijn van de taligheid van elke literaire tekst. De implicatie van deze 'autonomistische' kunstvisie is dat maatschappelijk relevante kunst volgens Adorno noodzakelijk subversief is. Ze heeft volgens de filosoof een opdracht, met name het ondermijnen van een conservatief burgerlijk maatschappijbeeld, het ordebevestigend discours en de vastgeroeste gezagsbestendige ideologieën door een eigen (vormen)taal te ontwikkelen. In dat opzicht is avant-gardekunst voor Adorno de werkelijk geëngageerde kunst. Traditionele kunst noemt hij verdacht, hoe expliciet een maatschappijvisie ook wordt geformuleerd. Maatschappelijk relevante poëzie verstoort en dereguleert. Ze leidt tot inzicht. Zodra volgens Lucebert kort na de Tweede Wereldoorlog "schoonheid haar gezicht [heeft] verbrand" (Lucebert 52), kan poëzie niet meer esthetisch verantwoord, onderhoudend of gewoon mooi zijn.¹² Ook het openingsgedicht van Hugo Claus' bundel *tancredo infrasonic* (1952), met een expliciete verwijzing naar de eerder gecomponeerde maar later gepubliceerde dichtbundel *Een huis dat tussen nacht en morgen staat* (1953), kan op die manier worden begrepen:

Genoeg zeg ik tegen het huis
Dat tussen nacht en morgen staat

Genoeg tegen het alfabet van zoethout
Tegen het tam en kleurig dier der klanken

Ik heb genoeg aan woorden gedacht
En dit gedicht is geen gedicht

[...] (Claus 159)

Alleen als het subject "de taal/in haar schoonheid" (Lucebert 52) opzoekt of de dichter "het alfabet van zoethout" (Claus 159) hanteert is poëzie volgens Adorno "barbaars". Kunst bestaat op zichzelf, ontwricht en ontregelt, en kan niet gerecupereerd worden voor een ideologisch doel. Ze stelt kritische vragen en conformeert zich niet aan een

gezagsgetrouwe publieke smaak. Het engagement schuilt vanuit deze invalshoek in de kunst zelf en haar onwil om zich te conformeren aan het maatschappelijke, politieke en culturele systeem(discours). Voor het publiek was de uitspraak van de Duitse componist Karlheinz Stockhausen (1928–2007) dat “9/11” in New York “the greatest work of art” was schokkend (zie Castle).¹³ De gevolgen van de terroristische aanslagen kunnen alleen magistraal zijn in zoverre een “inzichtsschok” is teweeggebracht en een steriel of binair denken ter discussie is gesteld.

Adorno’s particuliere, vandaag nog steeds als schokkend en provocerend ervaren visie wordt in het onderzoek naar poëzie en engagement weinig gevolgd. In de Nederlandse literatuurstudie hebben deze beschouwingen relatief geringe impact. Nochtans biedt de definitie van geëngageerde literatuur een helder interpretatiekader. Literatuur die zich weigert aan te passen en niet pretendeert een conventionele afspiegeling te zijn van een als gestructureerd en overzichtelijk voorgestelde werkelijkheid, doet er werkelijk toe. Het is niet de thematiek van een gedicht die poëzie geëngageerd laat zijn. Het engagement drukt zich uit in een particuliere vormtaal. Deze aanname doet onder meer denken aan een uitspraak van de Ierse dichter Seamus Heaney. In diens lezing ter gelegenheid van de uitreiking van de Nobelprijs literatuur in 1995 stelde hij over het belang van de vorm het volgende:

The form of the poem is crucial to poetry’s power to do the thing which always is and always will be to poetry’s credit: the power to persuade that vulnerable part of our consciousness of its rightness in spite of the evidence of wrongness all around it, the power to remind us that we are hunters and gatherers of values. (Heaney 1995; geciteerd naar Gerbrandy)

Geëngageerde gedichten zijn teksten die een impact hebben op het maatschappelijke leven omdat ze bruuskere, provoceren en ontregelen en omdat ze over de eigen uitdrukkingwijze en het talige idioom reflecteren. We zijn jagers en verzamelaars van waarden, zo schrijft Heaney, en daar herinnert de poëzie ons aan.

Deze stellingen en vragen leiden me naar een casus. Ik richt mijn blik op de hedendaagse geëngageerde poëzie in Vlaanderen en in het Afrikaanstalige literaire systeem van Zuid-Afrika. De vraag die voorop staat, is of deze zogenaamd maatschappijkritische teksten en de digitale media waarin ze hun uitdrukkingvorm vinden wel als geëngageerd, in Adorno’s latere betekenis van dat woord, kunnen worden omschreven. Welke is het problematiserende karakter van poëzie die zich uitsprekt over de wereld of is de actuele poëzie toch vooral representerend of beschrijvend? Hoe dissonant en ontregelend is de geëngageerde poëzie van vandaag en welke bijdrage levert de digitale revolutie teneinde de maatschappelijke relevantie van kunst letterlijk en figuurlijk in het licht te stellen? Of anders nog: hoe onbehaaglijk stemt de recente poëzieproductie de eenentwintigste-eeuwse burger? Wordt vandaag, in Vlaanderen en in Zuid-Afrika, poëzie geschreven die ideologieën ondervraagt

zonder zelf dogmatisch of ideologisch te worden? Bestaat in adornaanse zin ontregelende poëzie die de dingen wil veranderen zonder alleen maar thema's aan te reiken? Tot slot: is poëzie vandaag wel voldoende dissonant? Dragen digitale media bij tot de relevantie van poëzie of moeten we, zoals Adorno dat deed, poëzie herdefiniëren als een 'autonome' kunstvorm opdat ze iets te zeggen zou hebben over mens en wereld?

Engagement in de hedendaagse poëzie in Vlaanderen: een korte verkenning

Theodor Adorno stelt expliciet dat de burgerlijke cultuur zich steeds heeft laten gebruiken om een ideologie uit te drukken. Veel hedendaagse poëzie kan vanuit een adornaans referentiekader als weinig kritisch en dus als ongevaarlijk of "barbaars" worden gezien. Deze dichtkunst moet volgens Adorno aansluiten bij een categorie die schoonheid en waarheid vooropstelt en "conventional ideas of philosophical aesthetics" (Cunningham & Mapps 3). Ongevaarlijke poëzie of poëzie die anekdotische en impressionistische beschrijvingen presenteert, behoort tot de behaagzieke kunst.

Welke bewegingen op het gebied van de poëzie in Vlaanderen kunnen we vandaag na de *digital turn* vaststellen? Behalve *poetry slams* en allerlei types van *performance poetry*, met dichters die in een schouwburg of in de kroeg maatschappijkritische poëzie declameren op de cadans van rap, hip hop en andere muziekgenres en die daarvoor verschillende media aanwenden, is de poëzie vanuit *distributief* standpunt bekeken nog steeds *mainstream*. Maatschappelijk betrokken dichters, zoals Peter Theunynck en Peter Holvoet-Hanssen, participeren in verenigingen die zijn gericht op de conservering van natuurgebieden (Lappersfortbos, Brugge) en de ondersteuning van sociale projecten (Roma, Antwerpen). Zij doen dat op een manier die aansluit bij klassieke poëzieconventies. Met 'klassiek' doel ik op het niet aanwenden van technische multimediale mogelijkheden die door de auteur zelf zijn geconcipieerd als deel van poëzie als esthetisch artefact. Een poëzie-experiment dat de voorbije maanden media-aandacht kreeg, is de literaire-adaptatie van de Europese grondwet door David van Reybrouck en Geert van Istendael. De tekst, die getuigt van een expliciete maatschappelijke invulling van het schrijverschap, is evenwel als een gewone boekuitgave verschenen.

Het poëtisch taalgebruik aan het begin van de eenentwintigste eeuw is ondanks de perspectieven die digitalisering voor de literatuur bieden nog overwegend traditioneel en esthetisch te noemen. Dichters spreken zich uit over mens en wereld, ze getuigen van een ethische ingesteldheid in hun werk maar zij drukken die sociaalkritische houding voornamelijk uit in klassiek gecomponeerde gedichten in een gedrukt boek. Experimenten met sociale media, zoals het samen met participerende lezers ontworpen Facebookgedicht van David van Reybrouck, blijven een uit-

zondering (zie Van Reybrouck). Stadsdichters en Dichters des Vaderlands maken in Nederland en Vlaanderen weliswaar gebruik van sociale media en ze produceren poëzie die nadrukkelijk is geënt op maatschappelijke gebeurtenissen zoals migratie, diaspora en jeugdculturen, maar ze publiceren met zijn allen overwegend 'klassieke' poëzie. Nieuwe media worden nauwelijks aangewend teneinde particuliere opvattingen over poëzie en wereld te verspreiden of de poëzie zelf met behulp van *digital tools* een andere dimensie te geven.

De thematisering van een maatschappelijk engagement biedt literatuur *an sich* geen nieuwe perspectieven. Daarmee distantieer ik mij van de visie die Thomas Vaessens in *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement* (2009) naar voren brengt. Vaessens roept op tot méér maatschappelijk geëngageerde romans van Nederlandse schrijvers en hij bepleit het einde van de 'autonomie' van de kunst:

Het wordt tijd dat we de literaire smetvrees van ons af proberen te werpen. Waar romanschrijvers welbewust en doelgericht hun literaire stellingen verlaten, waar zij proberen weer bruggen met de wereld en de lezer te slaan door te breken met de chique literaire conventies van vóór de ontwaarding van de literatuur, moeten ook de professionele lezers van hun werk bereid zijn hun romans in die nieuwe geest te lezen. [...] *De revanche van de roman* is dus óók een pleidooi voor een discursieve lectuur van literatuur, die romans serieus neemt als *volstrekt ernstige en zo oprecht mogelijke bijdragen van schrijvers aan reële debatten over de wereld van vandaag*. (Vaessens, *De revanche van de roman* 16; mijn cursivering)

'Autonome' kunst, in de meest enge zin van het woord,¹⁴ zou geen blijk geven van maatschappelijke alertheid, veeleer van intellectuele zelfgenoegzaamheid, en hoogstens tot artistieke stijloefeningen aanleiding geven. Deze visie druist radicaal in tegen de stellingname van Adorno.

Het is ook mijn opvatting dat een uitgesproken sociaal-kritische thematiek niet zorgt voor een transformatie van het poëziediscours of een paradigmaverschuiving in de hedendaagse poëzieproductie. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw is bijvoorbeeld zowel door traditionelen en nieuwrealisten als door (post)experimentelen maatschappelijke poëzie voortgebracht. In dat opzicht verschilt het uitgedrukte engagement in de poëzie van vandaag niet van die van toen. Dichters van de *roaring sixties* deden in hun literaire teksten ideologische uitspraken over de Vietnamoorlog, de inval van de Russen in Praag en de Civil Rights Movement van Martin Luther King. Vandaag staan milieuverloeding, wildkapitalisme en globalisering centraal.

Vanuit adorniaans perspectief spreekt engagement méér uit de act van het schrijven zelf en uit de ontregeling van een dominant maatschappelijk discours dan uit de introductie van expliciete thema's. Wat hedendaagse poëzie over maatschappelijke *issues* te vertellen heeft, is niet wezenlijk anders dan wat poëzie in de voorbije decennia

te vertellen had. Dat wil zeggen dat de behandelde thema's door schrijvers misschien wel anders georiënteerd zijn maar dat het poëziediscours zelf ongewijzigd is gebleven. Recente poëzie in het Nederlandse taalgebied, in het digitale tijdperk en dus grosso modo vanaf de jaren negentig, ondergaat op het gebied van parodie en discursiviteit geen transformatie die met een nieuwe maatschappelijke context te maken heeft. Dankzij de digitalisering en de verbreiding van nieuwe sociale media wordt ze misschien ruimer en makkelijker beschikbaar, thematisch en discursief wijkt ze nauwelijks af van de poëzie die in de periode na de Tweede Wereldoorlog is geschreven. Nieuwe mediale *tools* kunnen andere uitdrukingsvormen genereren maar daarvan vind ik weinig sporen in de poëzie van Vlaanderen. Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Paul Bogaert heeft met *Circulaire systemen* (2002) en *de Slalom soft* (2009) maatschappijkritische poëzie gepresenteerd die vanuit een ideologiekritische invalshoek betekenis kan worden gegeven. Zoals Tonnus Oosterhoff in *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2002) op zijn persoonlijke webstek—www.tonnusoosterhoff.nl—werkt Bogaert met zelf gefabriceerde 'beeldgedichten' die hij met behulp van een laptop als powerpoint presenteert. Oosterhoff laat teksten oplichten en weer verdwijnen en maakt de toeschouwer op cd-rom deelgenoot van de genese van het gedicht. Dat schrijfproces gaat gepaard met schrappen, varianten overwegen en weer nieuwe opties kiezen. Het visuele en beweeglijke resultaat van de tekstgenese kan door de lezer bij de lectuur van gedrukte letters op papier worden betrokken. Naar analogie met die werkwijze heeft ook Bogaert bij de voordracht van teksten uit beide bundels film- en videofragmenten geïntegreerd. En net zoals Oosterhoff laat hij teksten zich ontrollen op een projectiescherm waarbij vanzelf andere betekenislagen worden gegenereerd. Dergelijke experimenten met tekst, beeld en geluid zijn op dit moment weinig verbreid in het Nederlandstalige poëzielandschap.¹⁵ Schrijvers treden dan wel veelvuldig op tijdens festivals en brengen hun gedichten voor een levend publiek op podia, het gebruik van intermedialiteit voor de distributie van deze poëzie blijft veelal achterwege.

Postapartheidsliteratuur en maatschappelijke verwevenheid

Vanuit vergelijkend perspectief biedt de Afrikaanse poëzie in Zuid-Afrika een interessante casus. Luc Renders en Eep Francken belichten in *Skrywers in die strydperk. Krachtlijnen van de Zuid-Afrikaanse letterkunde* (2005) de politiek-maatschappelijke voedingsbodem van de Afrikaanstalige literatuur. Voor, tijdens en na de apartheid hebben schrijvers zich in hun teksten vanuit een sociaal betrokken positie uitgesproken over land en cultuur. Alleen de Sestigters, met Breyten Breytenbach, André P. Brink, Etienne Leroux en Jan Rabie, lieten zich in hun vroegste werk niet expliciet uit over maatschappelijke kwesties. De performatieve handeling van het schrijven, het gebruik van een specifieke beeldtaal en een eigen idioom, was op zich al een daad van

verzet tegen het raciale apartheiddiscours.¹⁶ Later zouden deze schrijvers zich in literaire teksten explicieter toeleggen op maatschappelijke kwesties als etnische segregatie. Aanvankelijk wilden zij, in de lijn van Adorno's latere visie op engagement en literatuur, in de taal zelf uitdrukking geven aan hun protesthouding.

Na de vrijlating van Nelson Mandela en de eerste democratische verkiezingen van april 1994, dus in de postapartheidsperiode, is maatschappelijk engagement een intrinsieke eigenschap van de Afrikaanstalige literatuur gebleven.¹⁷ In een land waar kwesties als criminaliteit, HIV, alcoholmisbruik en schrijnende armoede dagelijks in het nieuws zijn,¹⁸ spreekt het voor zich dat literatuur en kunst een expliciete maatschappijkritische dimensie hebben. In de prozaliteratuur is dat niet anders dan in de poëzie. Luc Renders heeft al toegelicht dat in de postapartheidsliteratuur, op een ogenblik dat politieke ballingen terugkeerden naar het land, sprake is van een nieuwe diaspora (Renders, "Afrikaners, quo vadis?"). De "regenboognatie" heeft jaren na het afschaffen van de apartheid niet het "kleurenblinde" paradijs gebracht. De euforie is na enkele jaren weggeëbd en vele blanke Afrikaanssprekenden voelen zich sindsdien een buitenstaander in de eigen republiek. Renders belichtte in dezelfde lezing een "tsunami van diasporaliteratuur" in Zuid-Afrika na 1994 met als apocalyptische epiloog de dystopische roman *Horrelpoot* van Eben Venter.¹⁹ De conclusie luidt dat in het Afrikaans altijd een geëngageerde literatuur heeft bestaan.

Dezelfde geëngageerde houding van de Afrikaansschrijvende dichter spreekt uit de literaire productie van de afgelopen jaren. Dichters zoals Louis Esterhuizen, Joan Hambidge, Marlise Joubert, Ronelda Kamfer, Antjie Krog, Loftus Marais, Petra Müller, Charl-Pierre Naudé, Henning Pieterse, Wilma Stockenström en vele anderen behandelen in hun bundels thema's waaruit zonder meer een ethische houding spreekt. De maatschappelijke betrokkenheid is prominent aanwezig in tal van recente Afrikaanse romans en gedichten. De gewelddadige politieke geschiedenis van Zuid-Afrika draagt ertoe bij dat auteurs in hun werk ideologisch-kritische standpunten vertolken en dat zij met hun geschriften een impact trachten te hebben in de publieke ruimte. Schrijvers maken gebruik van podia om hun politiek-ideologische standpunten met behulp van literaire teksten een stem te geven. In veel gevallen verschijnen bundels in het fonds van een commerciële uitgeverij en worden de maatschappijkritische gedichten in de reguliere circuits naar de lezers gebracht.²⁰ De paradigmawissel die zich sinds het einde van de apartheid op het gebied van de poëzie van het Afrikaans voltrekt, heeft niet zozeer of uitsluitend met maatschappelijk engagement te maken als wel met de wijze waarop sociale en politieke kwesties door schrijvers worden behandeld.²¹ Auteurs zijn soms performers die op podia en tijdens festivals, dus in een sociale ruimte, hun boodschap trachten te brengen. Er bestaat een traditie van 'spoken word', maar misschien nog meer onder Engelstalige Zuid-Afrikaanse dichters dan in het Afrikaanstalige cultuursysteem.²² De afgelopen jaren heeft zich in het Afrikaans tegenover een meer academische of intellectueel-herme-

tische poëzie een parlando-poëzie gemanifesteerd waaruit dat expliciete engagement spreekt.

Weinig uitgevers gaan zover of zijn voldoende kapitaalkrchtig ook een cd-rom of een dvd aan de bundel toe te voegen.²³ Veel schrijvers zijn daarnaast niet in de gelegenheid of beschikken niet over de competenties te experimenteren met digitale toepassingsmogelijkheden. Vandaag zijn weinig voorbeelden bekend van auteurs die ook andere media bij hun schrijfprojecten betrekken. Behalve de animatievideo's bij optredens van Danie Marais of van Ronelda Kamfer, vervaardigd door respectievelijk Dick Grobler en Kamfers echtgenoot en dichter Nathan Trantraal, of een cd die wordt gedistribueerd met voordracht van Breyten Breytenbach zijn mij geen digitale toepassingen of elektronische en multimediale experimenten van Afrikaansschrijvende dichters bekend. Hedendaagse dichters zijn in sommige gevallen dubbelkunstenaars die met woord en muziek experimenteren. Op jaarlijkse kunstfestivals als het Woordfees in Stellenbosch, Dansende Digttersfees in Spier of in Oudtshoorn en Grahamstad treden dichters op maar deze performances verschillen intrinsiek weinig van de happenings die al vroeger in de Verenigde Staten, Engeland of in Nederland in de jaren zestig, zoals Poëzie in Carré op 28 februari 1966 in Amsterdam, zijn georganiseerd. Ik vermeld enkele interessante voorbeelden van cross-overs in de Afrikaanstalige literatuur. HemelBesem (Simon Witbooi) combineert gedichten en rap, Jitsvinger (Quinten Goliath) noemt zichzelf een "spoken word artist", Toast Coetzer werkt met poëzie, muziek en animatievideo's (zie ook De Vries 137) en Kabous Verwoed bracht performancepoëzie op de cd *Beenkamers en Gange*. Een multimediaal initiatief waarbij poëzie en performance samengaan, is SLiP-net (Stellenbosch Literary Project van het Departement Engels van de Universiteit Stellenbosch) waarin Xhosa-, Zulu- en Afrikaanstalige dichters participeren. Maandelijks wordt in Kayamandi een performance georganiseerd, Inzync, in een coördinatie door de jonge dichter Pieter Odendaal.²⁴

Voor de hedendaagse poëzie van de Afrikaansgerelateerde cultuurgemeenschap kan worden gezegd dat een maatschappijkritische houding evident is maar dat in een digitaal tijdperk de middelen niet voor handen zijn om, minder dan in Europa, gebruik te maken van nieuwe media.

Besluit: de digitale revolutie en de geëngageerde kunst

Opmerkelijk in dit beperkte overzicht van enkele recente poëzietendensen en producties in Vlaanderen en Zuid-Afrika is dat sociaal engagement in beide literaire subsystemen overwegend op een thematische manier wordt geëxpliciteerd. De wijze waarop dichters vandaag, al dan niet gebruikmakend van nieuwe media, hun visie op een maatschappelijke realiteit uitdrukken, beantwoordt niet aan Adorno's nog steeds gecontesteerde notie van 'geëngageerde' kunst. Alle dichters, op enkele uitzonderingen na, streven niet meteen die elitaire 'autonome' kunst na. Het gebruik

van een specifiek vormenarsenaal met behulp van de nieuwe digitale media of een poëzie die verspreid wordt via sociale netwerksites heb ik in dit verkennend onderzoek nagenoeg niet aangetroffen. Veel poëzie in Vlaanderen en Zuid-Afrika formuleert maatschappijkritische vragen en geeft uitdrukking aan een ideologische betrokkenheid. De vraag is alleen of dit de *littérature engagée* is die Adorno voor ogen stond. Niet het gedicht waarin gereflecteerd wordt op “de moord op Pim Fortuyn en de moord op Theo van Gogh” (Harmens 6) is in adornaans perspectief geëngageerd te noemen, maar wel de atonale muziek van Schönberg, de ‘Todesfuge’ van Paul Celan of de experimentele poëzie van de Nederlandse Vijftigers, de schilderkunst van de surrealisten en het theater van Thomas Bernhard, de vroege literatuur van de surrealistische Sestigters.²⁵ Deze voorstelling druist in tegen andere beschouwingen over engagement en literatuur. Bij de Nederlandse dichter en criticus Erik Jan Harmens lees ik een afwijkende opvatting over het belang van literatuur in een wereldse context waarbij de “vormkwesitie” niet van (primordiaal) belang is.

Ik wil dat poëzie een reflectie is van de tijd waarin ze is geschreven. [...] Ik wil dat [maatschappelijk relevante onderwerpen] een stem krijg[en] in de woorden van dichters. [...] De taal mag fluisteren of brullen, ze mag lang van stof zijn of afgepast, dat is een vormkwesitie. Maar als het gaat om de toon van de muziek, dan moeten dichters in hun werkkamer geen bloemvelden gaan bezingen terwijl het kanonnenvlees in de loopgraven lilt. (Harmens 8)

Adorno noemt maatschappelijk relevante poëzie-van-vandaag in eerste instantie het resultaat van een reflectie over vorm en taal. William Marx (169) omschreef deze paradigmawissel als volgt:

Tropen, beelden, metaforen, *topoi*: alle instrumenten van de traditionele poëzie werden verloochend of ‘ad absurdum’ gevoerd, ten voordele van een poëtica van de ‘allereigenste engte’ en de onmogelijkheid van de communicatie: ‘aan het gedicht valt ontegenzeggelijk een sterke neiging tot verstommen af te lezen’. Poëzie op de rand van de uitdoving, poëzie van een gekwelde taal, syntactisch ontwricht, ineengekrompen van pijn: dat is het oeuvre van Celan. Met de kracht die alleen de wanhopigen bezitten slaagt ze erin datgene een vorm te geven wat Hofmannsthal [...] nauwelijks tot thema had kunnen maken [...].

De paradigmawissel die zich na de apartheid in de Afrikaanstalige poëzie voltrekt, met nieuwe vormen van interacties met een publiek, richt zich niet naar het digitale domein maar naar de sociale ruimte. In het poëzielandschap van Nederland en Vlaanderen zijn maar enkele auteurs aanwijsbaar die wel experimenteren met digitale instrumenten en een vernieuwend poëziediscours initiëren.

Met deze bijdrage heb ik proberen te verduidelijken, tegen de aanname van Thomas Vaessens in, dat engagement en poëzie méér zijn dan een zaak van uitdrukkelijk

maatschappelijk gerelateerde onderwerpen en expliciete thema's die handelen over mens en wereld. Mijn vaststelling is dat de nieuwe media zowel in het Nederlandse taalgebied als in de Afrikaanse literatuur van Zuid-Afrika nauwelijks worden ingezet om het ontregelende en dissonante geluid te laten horen dat Adorno met betrekking tot geëngageerde kunst voor ogen stond. Geëngageerde poëzie blijft voorlopig en overwegend een zaak van thematiek en dus van maatschappelijk gerelateerde onderwerpen. Erik Jan Harmens (8) schrijft nog het volgende: "Ik wil dat poëzie een consequentie is van de tijd waarin ze is geschreven". Hoe die consequentie zich vervolgens uitdrukt, daarover verschill ik met de auteur grondig van mening. Digitale media hebben dichters intussen wel de *tools* geboden maar ze worden nauwelijks op een productieve wijze ingezet. Dichters hebben van de nieuwe media vooralsnog onvoldoende gebruik gemaakt om met hun poëzie kritische vragen te formuleren zonder in maatschappijkritische stellingname en mimetische referentialiteit te vervallen. Teksten zijn nog steeds de dragers van een maatschappelijk standpunt maar niet de vertegenwoordiging van een maatschappelijke houding. Sinds Adorno weten we dat geëngageerde poëzie, in tegenstelling tot traditionele poëzie, geen kwestie van esthetiek en herkenning is maar van taal en compositie, en vooral van het te weegbrengen van een bruuskerende "inzichtsschok" (Hertmans 175).

Woorden kunnen effect sorteren of ze blijven zonder gevolg. Tot besluit citeer ik een passage uit een korte roman van de Vlaamse prozaschrijver Pol Hoste. Het ingebedde Engelstalige verhaal in het carnet *De lucht naar Mirabel* kan in overdrachtelijke zin worden begrepen als een beeld voor de traditionele schrijver en diens expliciet gemaakte geëngageerde thema's. De vraag is dan of het uitsluitend deze literatuur is die als maatschappelijk relevant moet worden beschouwd en leidt tot zogenaamde inzichtsschokken in de hedendaagse samenleving:

A man who was known to keep on talking for days and days, was asked either to keep quiet or leave the village. Because he loved the place where he was born he shut his mouth. However words and words kept coming to his mind. As they were not able to leave his body they gathered in great numbers behind his eyes and in his ears. At night their meanings visited his dreams. During the day their vowels almost made him deaf.

As the years went by, a text appeared on his skin which no one could read. To the end of his life seeing that he was going to die, people took pity on him and begged him to resume his never ending tales. He opened his mouth but the words he spoke did not belong to any language.

This happened a long time ago. To remind us of it we are not able to speak when we are born. We open our mouth but no one can understand what we are saying. (Hoste 40-1)²⁶

Aantekeningen

1. Een meer kernachtige Engelstalige versie van deze bijdrage is gepresenteerd in een discussiegroep over 'The Poet and the World', Global Positioning Systems, American Comparative Literature Association, Toronto, 4–7 april 2013. Enkele inzichten zijn ontleend aan de colleges die Carl de Strycker en Yves T'Sjoen hebben aangeboden voor bachelorstudenten Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Gent (academiejaar 2009–10). In het werkcollege stond een ideologiekritische benadering van recente Nederlandstalige poëzie centraal. Met dank aan Carl de Strycker voor het delen van onderzoeksbevindingen en formuleren van leessuggesties.
2. Ook de Franse comparatist William Marx (150–1) stelde dat "de zin [...] zo vaak uit zijn context werd geciteerd."
3. "Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. *To write poetry after Auschwitz is barbaric*. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today." (Adorno, "Kulturkritik und Gesellschaft", 34; mijn cursivering)
4. *Negative Dialektik* bevat teksten van lezingen die al in de jaren dertig door Adorno zijn gepresenteerd. In 1959–60 zijn de hoofddelen tot stand gekomen zodat het boek "een overzicht van Adorno's filosofie" presenteert (Van Liere 302).
5. "Vanouds heeft verlichting, in de meest omvattende zin van voortschrijdend denken, het doel nagestreefd bij de mensen de vrees weg te nemen en hen als heer en meester te laten optreden. Maar de volledig verlichte aarde straalt in het teken van triomferend onheil. Het programma van de Verlichting was de onttovering van de wereld. Zij wilde de mythen ontbinden, de inbeelding van haar voetstuk stoten en door weten vervangen." (Horkheimer & Adorno, *Dialectiek van de Verlichting* 16)
6. De vraag is of "Einbildung" in dit fragment als "inbeelding" moet worden vertaald. Met dank aan de peer reviewer.
7. "De mythe gaat in verlichting over en de natuur in louter objectiviteit. De mensen betalen de vermeerdering van hun macht met de vervreemding van datgene waarover ze macht uitoefenen. De Verlichting verhoudt zich tot de dingen als de dictator tot de mensen." (Horkheimer & Adorno, *Dialectiek* 22)
8. De associatie van de burger met mediocriteit en zelfgenoegzaamheid laat ik voor rekening van Adorno. Het bijvoeglijk naamwoord "burgerlijk" krijgt hier een negatieve connotatie.
9. Ik refereer aan de Nobelprijzlezing *The Poet and the World* door Szymborska op 7 december 1996. Dank aan Jeannine Pitas (Toronto University) voor de organisatie van het ACLA seminarie.
10. Ook de taalfilosofische opvattingen van Adorno kunnen in dit perspectief worden geplaatst. De vraag is dan of taal in Adorno's kunstvisie nog beantwoordt aan haar communicatieve functie. Kan kunst überhaupt bestaan zonder enige vorm van referentialiteit? Is 'autonomistische' literatuur in de meest enge betekenis mogelijk indien alles wat artistiek wordt gecreëerd het resultaat is van het maken van een kunstenaar? Met dank aan de peer reviewer.
11. "De geleidelijke terugplooiing van de literatuur op de vorm moest wel een invloed uitoefenen op de manier waarop de catastrofe in de poëzie werd behandeld. De betekenis zat niet langer in de poëzie, maar daarbuiten. Vooral de zuivere pathetiek was uitgesloten." (Marx 160)
12. De regel is ontleend aan het gedicht met het openingsvers "Ik tracht op poëtische wijze" in de bundel *aprocreef/de analphabetische naam* (1952).
13. Met dank aan Kristiaan Versluys, auteur van *Out of the Blue. September 11 and the novel* (New York: Columbia UP, 2009), voor de suggestie. Ik refereer ook aan een lezing van Christian Hänggi.
14. 'Autonomie' conform de "autonomiebewegingen [...] die de nadruk leggen op de eigenheid en zelfstandigheid (autonomie) van het literaire werk" (Van Gorp e.a. 34).
15. In de recente Nederlandse poëzie kunnen experimenten van Mark Boog en de band Poetry in Motion, de cd met voordracht van Arjen Duinker en Kees 't Hart (*De zon en de wereld. Gedichten voor twee stemmen*, 2003) en een voordrachtproject van Nachoem M. Wijnberg naar aanleiding van de bundel *Liedjes* (2006) worden genoemd. Met dank aan Alfred Schaffer. Soortgelijke experimenten met poëzie en "klankomkadering" heeft Serge van Duijnhoven samen met de band Dichters dansen niet ondernomen in *Bloedtest* (2003). Ook De Sprookspreekers hebben cross-overs van poëzie en rap gerealiseerd. Vermeldenswaard is het digitale project van Lies van Gasse en Annemarie Estor dat resulteerde in een "multimediaal epos". *Het boek Hauser* (Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2013) is het resultaat van experimenten in een "open laboratorium op het web" (www.hausersgrens.blogspot.be). Soortgelijke digitale intermediale experimenten zijn me niet bekend.

16. Over de dichter Breytenbach wordt opgemerkt dat hij “het vrije vers” hanteert en “een associatief, dus bepaald geen logisch redenerend dichter [is], wat hem verbindt met het Franse surrealisme”. Verder wordt gewezen op “het idee van de nieuwe taal, het aardse en lichamelijke karakter van zijn poëzie en een voorkeur voor paradoxen en ambigüiteiten” (Francken & Renders 83). In deze typering is geen sprake van een expliciet maatschappelijk engagement maar wel van de idiosyncratische schriftuur van Breytenbach. De eerste publicaties, zoals *Die ysterkoei moet sweet* (1964) en *Katastrofes* (1964), zijn minder nadrukkelijk geëngageerd—in de thematische zin van het woord—dan bijvoorbeeld de Meulenhoff-uitgave van *Skryt. Om ’n sinkende skip blou te verf* (1972; 1976) (T’Sjoen 124–8). Over het Sestiger-engagement merken beide auteurs nog op dat het verblijf in Parijs en het contact met het Franse existentialisme inspirerend waren: “Het idee van een geëngageerde literatuur hoeven Zuid-Afrikanen niet uit Frankrijk te halen, maar de richting van het Zestiger engagement is wel door het buitenland beïnvloed” (Francken en Renders 74).
17. De tweetalige editie *Letter to South Africa. Poets calling the State to order* (Cape Town: Umuzi, 2011) is een voorbeeld van expliciet maatschappelijk engagement van schrijvers in Zuid-Afrika.
18. Een beeld van het huidige Zuid-Afrika en de plaats van de blanke “Afrikaners” (beter: Afrikaanssprekenden) biedt De Vries (*Afrikaners. Een volk op drift*, 2013).
19. Voor de postapartheidsliteratuur maakt hij naast Brink en Krog onder meer melding van Danie de Waal (*Trips*), François Loots (*Lente in Beijing*), S. J. Naudé (*Alfabet van die voëls*), Dan Roodt (*Moltrein*), Carel van der Merwe (*Skaduwee*), Etienne van Heerden (*30 nagte in Amsterdam*) en Marlene van Niekerk (*Agaat*).
20. In de apartheidperiode bestond een alternatief circuit waar onder meer John Miles’ clandestiene uitgeverij Taurus deel van uitmaakte (Renders en Francken 86–7). Een kritische stellingname tegenover de Nasionale Party en het apartheidregime kon in de periode 1948–90 niet openbaar worden gemaakt. Veel schrijvers kregen te maken met de Censuurraad.
21. In de apartheidperiode experimenteerde de verzetsdichter Wopko Jensma met tekst, foto’s en krantenberichten en ook Willem Boshoff werkte met concrete of visuele poëzie (woordschilderijen met de schrijfmachine). In dit licht zijn de *little magazines* vermeldenswaard waarin tekst en grafische kunst samengaan. Later kunnen misschien ook Breyten Breytenbach (poëzie en muziek) en Antjie Krog (grafica en poëzie in *Lady Anne*) worden genoemd. Dubbelkunstenaars als Louis Jansen van Vuuren combineren beeldend werk en gedichten. In dit lijstje kan de dichter en musicus Gert Vlok Nel worden opgenomen. Dank aan Louis Esterhuizen en Marlise Joubert voor deze gegevens.
22. In de “bruine” Afrikaanstalige gemeenschap bestaat al langer een traditie van orale *struggle poetry*.
23. Over het fenomeen van de “scherm-poëzie” publiceerde Ronel Foster, zie ook: Roos 57–8.
24. Voor dit verkennende onderzoek naar recente Afrikaanstalige poëzieuitgaven en intermediale experimenten maakte ik gebruik van gegevens op de weblog *Versindaba, LitNet* en de nieuwsbrieven en aankondigingen van het Breyten Breytenbachcentrum in Wellington. Dank aan Ronel Foster en Mathilda Smit voor deze aanvullingen. PhD-student Mathilda Smit werkt over het fenomeen van de podiumpoëzie en *performance poetry* in het Nederlandse en Afrikaanse taalgebied. Sinds 1 oktober 2014 voert Kila van der Starre een NWO-project uit over het fenomeen van *Poetry Off the Page* (promotors: Geert Buelens [Universiteit Utrecht] en Yves T’Sjoen [Universiteit Gent]).
25. In de afdeling “Prismen” van *Kultur und Gesellschaft* presenteert Adorno beschouwingen over onder anderen Aldous Huxley, moderne jazz, Bach en Schönberg, Valéry en Proust, George en Hofmannsthal, en Kafka. Elders bespreekt hij het werk van Samuel Beckett (Cunningham & Mapp).
26. Het tekstfragment is ontleend aan Pol Hostes roman *De lucht naar Mirabel. Carnet*. De roman is onderdeel van een trilogie die verder bestaat uit *Montréal* (Amsterdam, 2003) en *Een dag in maart* (Amsterdam, 2006). Deze drie “Carnets” zijn ontstaan tijdens Hostes verblijf als *writer in residence* in Montréal.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. “Cultural Criticism and Society”. *Prisms*. Theodor W. Adorno. Trans. Samuel en Shierry Weber. 1981. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1988. 17–34
- . *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York/London: Continuum, 2007.
- . “Kulturkritik und Gesellschaft”. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen—Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften*. Band 10.1. 1951. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 11–30

- Castle, Terry. "Stockhausen, Karlheinz. The unsettling question of the Sublime." *Nymag.com*. 27 aug. 2011. <<http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>>. 1 okt. 2013.
- Claus, Hugo. *Gedichten 1948–1993*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1994.
- Cunningham, David & Nigel Mapp, eds. *Adorno and Literature*. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2006.
- De Vries, Fred. *Afrikaners. Een volk op drift*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2013.
- Foster, Ronel. "'Want hy monitor op 'n skerm': Skrywer en rekenaar". *Stilet* 6.1 (1994): 111–22.
- Estor, Annemarie & Lies van Gasse. *Hauser*. sept 2013. 1 okt. 2013. <<http://www.hausersgrens.blogspot.be/>>.
- Francken, Eep & Luc Renders. *Skrywers in die strydperk. Krachtlinies in de Zuid-Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Bert Bakker, 2005.
- Gerbrandy, Piet. "Seamus Heaney 13 april 1939–30 augustus 2013". *De Groene Amsterdammer*, 5 sept. 2013.
- Gorp, Hendrik van, et al., red. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolkers, 1991.
- Hänggi, Christian. "The greatest work of art': Karlheinz Stockhausen and 9/11". Lezing tijdens Interventions Symposium, Cabaret Voltaire, Zürich, 31 jul. 2011. 1 okt. 2013. <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/theatre_s/postgraduate/maipr/currentstudents/teaching_1112/warwick/st2/harding_11-12_reading_-_stockhausen_9-11.pdf>.
- Harmens, Erik Jan. "Ik wil een bijl". *Ik ben een bijl. Nieuwe dichters uit de jaren nul*. Erik Jan Harmens. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2009. 6–11.
- Heaney, Seamus. "Crediting Poetry", 1995. 14 okt. 2013. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html>.
- Hertmans, Stefan. "Vitale melancholie". *Sneeuwoosjes*. Stefan Hertmans. Amsterdam: Meulenhoff, 1989. 169–75.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno. "Begriff der Aufklärung". *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno. 1944. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969. 9–49
- . *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten*. Vert. Michel van Nieuwstadt. Boom/Amsterdam: SUN, 2007.
- Hoste, Pol. *De lucht naar Mirabel. Carnet*. Amsterdam: Prometheus, 1999.
- Lucebert. *Verzamelde gedichten*. Editie Victor Schiferli. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.
- Marx, William. *Ladieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- Renders, Luc. "Afrikaners, quo vadis? Die diaspora in die Afrikaanse letterkunde". Onuitgegeven referaat voor het Internationaal Seminarie Afrikaans, Universiteit Gent, 13 sept. 2013.
- . "De rampspoed van de poëzie". *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700–2000*. Luc Renders. Vert. Katelijne de Vuyst. Amsterdam/Antwerpen: Querido, 2008. 150–74.
- Roos, Henriette. "Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002". *Perspektief en Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. H. P. van Coller, red. Pretoria: Van Schaik. 2006. 43–104.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard, 1948.
- Szyborska, Wislawa. "The Poet and the World", 1996. 14 okt. 2013. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/szyborska-lecture.html>.
- T'Sjoen, Yves. "'Lang aktueel blijven'. Breyten Breytenbach in de poëzie van Rutger Kopland". *Zo ver & zo dichtbij. Literaire betrekkingen tussen Nederland en Zuid-Afrika*. Pieter Liebrechts, Olf Praamstra en Wium van Zyl, red. Amsterdam: Suid-Afrika Instituut, 2013. 123–35.
- Vaessens, Thomas. *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- . *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Van der Starre, Kila. "We hebben toch een stem die we graag willen laten klinken?. Poëzie op het podium sinds 'Poëzie in Carré'". *Ons Erfdeel* 57.3 (2014): 22–31.
- Van Liere, Lucien. *Geweld, genade en oordeel*. Kampen: Kok, 2006.
- Van Reybrouck, David. "David van Reybrouck schrijft Facebook-poëzie". *Poëziecentrum*. 14 okt. 2013. <<http://www.poeziecentrum.be/nieuws/david-van-reybrouck-schrijft-facebook-poezie>>.