

Spreekt het vanzelf

I

EEN KLEINE AFWIJKING VAN EEN vast stramien kan veelbetekenend zijn. Voor me ligt de dichtbundel *Aan een ster / she argued* van Ton van 't Hof. Hij is opengeslagen bij de titelpagina. Links daarvan, dus buiten het boek waarover normaal gesproken de schrijver zijn auteurschap laat gelden, bevindt zich de pagina waar vermeld staat welke bundels Van 't Hof nog meer bij uitgeverij Stanza heeft uitgegeven. Het ISB-nummer staat er. Het is de standaardpagina voor het copyrightteken dat aangeeft dat niets van het onderhavige boek mag worden vermenigvuldigd zonder toestemming van de auteur. De lezer mag het boek niet vrijelijk geheel of gedeeltelijk als zijn eigen werk presenteren of het uit het omslag halen en gekopieerd ronddelen of verkopen. Het ©-teken beschermt de integriteit van de auteur als creatief persoon en als economische eenheid. Wat mijn aandacht heeft getrokken is dat in dit geval het bekende teken is vervangen door een van de zes licentieteksten van het samenwerkingsproject Creative Commons.¹ De tekst luidt: «Het werk in deze bundel mag worden gekopieerd, geremixt en verspreid onder de voorwaarde dat Ton van 't Hof als oorspronkelijke auteur wordt vermeld.»

Mijn oog blijft niet alleen bij deze pagina hangen omdat hij door het ontbreken van © afwijkt van het gebruikelijke beeld. Ook de inhoud van de licentietekst trekt mijn aandacht. Hij staat op gespannen voet met een betoog van Ton van 't Hof dat ik al heb gelezen. Met dat betoog leidt hij het door hem samengestelde *Flarf*, een bloemlezing in.² Zijn eigen poëzie geeft hij ook de kwalificatie flarf mee, een in de Verenigde Staten ontstane naam voor een nieuwe poëtische stroming. Dat geeft aan dat de inleiding van de bloemlezing tevens dient als zelfverheldering.

* Dit boek begint dus eigenlijk voor de titelpagina. De licentietekst bevat aanwijzingen over het soort auteur en de aard van diens gedichten en heeft daarmee een sturende werking op de lezer. Deze auteur hoeft niet aan zijn werk te verdienen. Hij stelt op prijs dat er met zijn werk verder gewerkt wordt en dat hij voor zijn aandeel daarin de credits krijgt. De gebruikte terminologie van het «remixen» geeft aan dat er in de bundel «gemixt» is. Er is een uit de muziek bekende techniek op toegepast volgens welke creativiteit kan worden geherexploiteerd. Bestaande elementen zijn in andere volgordes gezet en op een nieuwe manier met elkaar verbonden. Mixen is hier een aanduiding voor de montagetechnieken die in flarf worden gebruikt.

Ton van 't Hof is een dichter die zich laat inspireren door experimentele Amerikaanse dichters. Flarf is een van de vormen van hun experimenteren. Hij volgt het werk van die dichters en de discussies daarover. Surfers konden zijn gedachteontwikkelingen eerst volgen op het mede door hem opgerichte weblog van uitgeverij De Contrabas en daarna op zijn eigen weblog.

Als om zijn onafhankelijkheid van de hoofdstroom van de poëzie te onderstrepen, geeft Van 't Hof zijn poëzie in eigen beheer uit.³ Hij moet van innerlijke tegenspraak houden. Hij noemt zijn uitgeverij Stanza, een naam die traditioneel gegeven wordt aan een strikt gereguleerde strofe in meest epische poëzie. In de experimentele traditie waarin hij zich voegt, zijn dergelijke klassieke vormen het tegendeel van maatgevend.

Hij gaf zo enkele bundels uit. Nu zijn drie op flarf en aanpalende experimenten georiënteerde dichtbundels samen met een aantal van de meer theoretische teksten over flarf en vertalingen van Amerikaanse poëzie in chronologische volgorde opgenomen in de verzamelingbundel *Ergens wordt lankmoedig geschoten*.⁴

II

De oorsprong van de flarf ligt in een individuele protestactie. De website poetry.com organiseert zogenoemde poëziewedstrijden. De argeloze inzenders krijgen een enthousiaste beoordeling van hun werk, vergezeld van een publicatieaanbod. Tegen betaling kunnen ze een mooi boek van hun poëzie laten maken. Om het frauduleuze karakter van deze vorm van *Printing On Demand* bloot te leggen,

schrijft Garry Sullivan in 2000 een zo beroerd mogelijke tekst en stuurt die in. Wat hij verwacht gebeurt. Hij krijgt een vleiende reactie, met een verleidelijke aanbieding die echter niet met een heitje voor een karweitje te bekostigen is.

Garry Sullivan laat het er niet bij zitten en mobiliseert andere dichters om vergelijkbare afbraakteksten naar poetry.com op te sturen. In hun onderlinge discussies valt het woord «flarf» als aanduiding voor de provocerende onzinnigheid die ze daarvoor schrijven.

Sullivan's eerste flarf heeft de titel 'Mm-hmm'. Wat aan de tekst opvalt is dat het geen conventionele kitsch is, die een gevoelige dichter naar het romantisch cliché veronderstelt, maar gechargeerde experimentele poëzie – experimentele kitsch dus die de gestalte van de taalexplorerende avantgardedichter groteske trekken verleent. Dit weerspiegelt de achtergrond van de eerste flarfdichters. Ze zijn taalgericht, maar willen taal niet in een esthetisch reservaat opsluiten. Met hun poëtische experimenten willen ze (zichzelf) inzicht verschaffen in de manier waarop taal in het maatschappelijk verkeer functioneert.

De betrokken dichters verliezen al snel de interesse in de aanleiding van flarf. Ze houden zich niet lang bezig met de frauduleuze praktijken van een of andere website, maar richten zich op het functioneren van taal op het internet. Ze herijken technieken uit de avantgardistische geschiedenis naar de nieuwe materiële omstandigheden. Een collage maak je niet meer door zoals Tristan Tzara woorden uit de krant te scheuren of knippen en van de trap te laten dwarrelen. Om hun nu als veel serieuzere provocatie bedoelde gedichten te schrijven, gaan ze de zoekmachine van Google gebruiken. Dat roept interessante vragen op als: is Google net zo'n toevalsmachine als de tocht in het trapgat van Tzara?

In één van zijn opstellen over flarf citeert Ton van 't Hof een verhelderende tekst van Michael Magee: «Flarf is een collagetechniek die Google-zoekresultaten gebruikt, met name de van websites afkomstige, gedeeltelijke citaten die Google 'vangt'. In het begin was de toepassing grillig en vond ongeveer zo plaats: je liet Google op twee termen zoeken, bijvoorbeeld 'anarchie' en 'tonijn smelt', en met behulp van de door Google gevangen woorden, frases, zinnen (je bezocht nooit de originele websites zelf), zette je vervolgens een gedicht in elkaar. Het resultaat is voor mij om verschillende redenen interessant: de collaboratieve textuur, de antropologische implicaties (het samplen van een grote variëteit van volkstaal, gebaseerd op het gemeenschappelijk gebruik van een woord of zinsnede) en de

komische (speelse) opzet. Geleidelijk aan werden betrokken dichters ambitieuzer, zowel ten opzichte van hun gebruik van de techniek als van de gedichten zelf.»⁵

De verheldering geldt allereerst de procedurele kant van flarf. Een persoonlijke taalkeuze wordt overgegeven aan de onpersoonlijke bewerkingen van de zoekmachine. De resultaten daarvan worden in meerdere of mindere mate persoonlijk bewerkt, afhankelijk van de beslissing van de dichter dat het gedicht in kwestie af is. Vervolgens maakt het citaat duidelijk dat het oogmerk van sommige flarfdichters een (maatschappij)kritisch onderzoek is naar het functioneren van taal.

Duister is wat Magee hier bedoelt met het hier al te letterlijk vertaalde «collaboratieve textuur».⁶ Opmerkenswaardig onderbelicht blijven zowel de conventionele begrippen «dichter», «gedicht» en de term «ambitieu», als het feit dat Google is ingericht op het economisch gewin van de eigenaren, wat het idee van de neutraliteit van de zoekresultaten in een eigenaardig daglicht stelt. Flarfdichters hebben een kritische instelling ten aanzien van wat over het algemeen tot nu toe als poëzie wordt gezien. Zij zoeken naar de grenzen van wat poëzie is, om ze te overschrijden.⁷ Dat gaat gepaard met kritiek op de traditionele kwalitatieve oordelen over poëzie. Maar de term «ambitieu» verradt dat er een streven naar kwaliteitsflarf ontstaat.⁸

III

Ton van 't Hof ontdekt flarf in 2005. Hij gaat dan de mogelijkheden exploreren. Daarbij maakt hij niet alleen gebruik van de Google-procedures. Andere manieren om het persoonlijke met onpersoonlijke bewerkingen te lijf te gaan, of uit het reservoir van onpersoonlijk taalgebruik een eigen geluid tevoorschijn te brengen, dagen hem evenzeer uit. Het (Amerikaanse) experiment in de breedte, niet alleen flarf interesseert hem. Twee voorbeelden maken dat duidelijk.

Aan het titelgedicht van de bundel *Chatten met Jabberwacky* is Google niet te pas gekomen. Jabberwacky is een online chatrobot.⁹ Als je hem aanspreekt of aanschrijft, geeft hij antwoord. Opmerkingen en vragen van zijn menselijke gespreksgenoten slaat hij op en verwerkt hij in komende gesprekken. Van 't Hof las Jabberwacky regel voor regel een programmatisch gedicht voor van de door hem bewonderde Amerikaanse dichter Charles Bernstein. Hij noteerde

de antwoorden van de robot en vervaardigde zo een readymade die hij vervolgens vertaalde. De term readymade gebruikt hij zelf. Hij geeft daarmee aan dat hij zijn werk ziet in de lijn van wat met Marcel Duchamp in de beeldende kunst is begonnen, en wat dichtende Nederlandse zestigers als J. Bernlef, K. Schippers, Armando en Vaandrager veelvuldig toepasten en wat de laatste jaren door Mustafa Stitou een nieuwe impuls in de Nederlandse poëzie heeft gekregen. Van Van 't Hof zijn dit specifieke idee, de keuze van het gedicht van Bernstein en de vertaling. Het gedicht begint zo:

Jabberwacky: Lees eens een gedicht voor.

Ik: Het heet 'Dank je voor je dank je wel'.

Graag gedaan.

Dit is een volledig toegankelijk gedicht.

Ja, je bent er vol van.

Er staat niets in dit gedicht dat op enigerlei wijze moeilijk is.

Verklaar het bestaan dan eens.

Alle woorden zijn simpel & relevant.

(...)¹⁰

Het tweede voorbeeld is het gedicht 'Kamer' uit *Aan een ster / she argued*. Voor dat gedicht liet Van 't Hof zich inspireren door projecten van Kenneth Goldsmith. Goldsmith noemt zijn werkwijze «uncreative writing», als een polemische stellingname tegen de Amerikaanse «creative writing»-industrie op universiteiten. Naar zijn zeggen wordt het (persoonlijke) idee een machine die tekst produceert.¹¹ Zo schreef hij voor zijn boek *Day* een exemplaar van de *New York Times* van 1 september 2000 integraal over. Hij herhaalde dit project in *The Day* met het exemplaar van 11 september 2001. 'Kamer' lijkt nog het meest op *Soliloqui*. Daarvoor nam Goldsmith een week lang op wat hij zei en transcribeerde dat voor zijn boek.

Van 't Hof transponeerde Goldsmiths tijdidee naar een idee van de ruimte. Van oktober 2008 tot maart 2009 verbleef hij in zijn hoe-

danigheid van officier van de Koninklijke luchtmacht in Afghanistan. 'Kamer' is een transcriptie van alle tekst die hij in februari 2009 in zijn kamer in Kandahar tegenkwam – van bijsluiters tot bankafschriften, van bloemlezingen tot dichtbundels. Boeken en tijdschriften sloeg hij niet open. Hij schreef in die gevallen alleen het omslag over.

IV

De inleiding bij *Flarf*, een bloemlezing is de jongste tekst van Ton van 't Hof over de implicaties van het gebruik van zoekresultaten van Google voor het schrijven van poëzie. Hij volgt daarin een andere gedachtelijn dan in eerdere stukken. Ik richt me hier echter niet op de ontwikkeling in zijn denken die in *Ergens wordt lankmoedig geschoten* is te volgen. Wat hij in deze inleiding schrijft over de betekenis van de procedurele kanten van flarf voor de aard van de gedichten, en hun positie ten opzichte van de hoofdstroom van de poëzie en de status van de dichter, roept genoeg interessante vragen op.

Ton van 't Hof formuleert er een aantal in zijn inleiding naar aanleiding van een flarfgedicht van Mark van der Schaaf: «Wat doet de wetenschap dat niet Van der Schaaf maar Google hier spreekt met onze receptiviteit ten opzichte van dit gedicht? Doen we het af als onzin? Moeten we lachen om het idee van Google als orakel? Vragen we ons af waarom nu juist deze woorden werden opgepikt? Hebben we de neiging om het gedicht nogmaals te lezen maar dan toch met Van der Schaaf als de lyrische ik in gedachten? En wat doet dat dan met onze receptiviteit? Gek genoeg zijn dit vragen die ik bij traditionele collages, waarbij nog gebruik wordt gemaakt van schaar, kranten en tijdschriften, minder nadrukkelijk stel.»¹² De vraag naar de betekenis van de licentietekst die zowel is gebruikt in *Aan een ster / she argued* als in *Ergens wordt lankmoedig geschoten*, is een goede ingang voor een antwoord op deze vragen.

Van 't Hof citeert aan het begin van zijn inleiding een aantal regels van een flarfgedicht van Jeroen van Rooij. Ik citeer het citaat om het punt dat hij maakt te verhelderen. Het gedicht van Van Rooij heeft de eenvoudige titel 'Ik herinner me':

Ik herinner me nog hoe de lichtjes aangingen.
Ik herinner me talloze sproeikoppen aan het plafond van de
doucheruimte.

Ik herinner me dat hij mijn handen warm wreef.
Ik herinner me het poppenspel in Vrolijk België.
Ik herinner me de jongen nog met de katapult in zijn hand,
door het hoofd geschoten.

Ik herinner me de Spoetnik.
Ik herinner me de geur, hoe glad het kaft voelde en het aparte
kleine formaat.

Ik herinner me Tien Om Te Zien.

Omdat Van Rooij zoals de meeste flarfdichters aangeeft dat hij in dit gedicht zoekresultaten verwerkt, moet de lezer zich volgens Van 't Hof afvragen wie hier eigenlijk spreekt. Het antwoord is volgens hem duidelijk. Hier spreekt niet iemand die nauwkeurig naar zijn ziel heeft geluisterd en die waarheidsgetrouw uitdrukt.¹³ De leesaanwijzing «dit is flarf» betekent: «niet ik, de dichter, zing in het gedicht, maar iemand of iets anders.»¹⁴

Als je je dat als lezer realiseert, stelt Ton van 't Hof, kun je gevoelens die in flarfgedichten worden geuit moeilijk toeschrijven aan een «voorstelbaar werkelijk persoon». Daarom concludeert hij dat flarf uitloopt «op een 'definitieve ontkoppeling' van het innerlijke zelf – zowel van dichter als lezer – en 'alles wat er gebeurt binnen de representatieve registers van het flarfgedicht'»¹⁵ De dichter is een technicus die de taal bewerkt die hij met Google of via een andere manier in de buitenwereld vindt. De analyse wordt eigenlijk een psychisch-poëticaal voorschrift. De dichter luistert niet naar zijn innerlijk om dat in een gedicht vorm te geven. Hij dient te luisteren naar de taal van de buitenwereld. Zijn gedicht verwijst naar de (taal van de) buitenwereld, zonder dat je kunt zeggen dat hij daar de verantwoordelijke auteur van is (alle taal in het gedicht is afkomstig van de stemmen van anderen).

Van 't Hof betoogt dat de flarfdichter deze ontkoppeling niet ongedaan kan maken. Die is gegeven met de situatie dat hij naar Google luistert. Hij beschouwt deze situatie als een grote vooruitgang. Zodra een mens iets schrijft met het oog op een ander mens, sluipt er immers valsheid in zijn schrijven.¹⁶ De zoekmachine heeft daar geen last van: «Google spreekt. Zonder enig besef. Slechts met behulp van een algoritme. In alle eenzaamheid. En dus oprecht. Googelen, zo concludeert Ashton, is in de context van flarf een moderne techniek om de mogelijkheid tot onoprechtheid verder uit te bannen.»¹⁷

De dichter spreekt niet in het gedicht. Door diens onderordening aan Google, is de stelling, verliest de lezer het recht of de mogelijk-

heid om hem verantwoordelijk te houden voor de inhoud van het gedicht. Google is immers een neutrale instantie. Daarmee wint het gedicht aan oprechtheid. Daar kan de lezer zijn voordeel mee doen. Wint de dichter ook aan oprechtheid? Wat blijft er eigenlijk over voor de dichter? Gaat ook hij over in de zaligheid van de neutraliteit en onverantwoordelijkheid?

Als je het betoog van Van 't Hof naar zijn consequenties doortrekt, moet je die vragen bevestigend beantwoorden. Voor de dichter blijft niets anders over dan de eenwording met de besefloze, eenzame oprechtheid van Google. Dit «niets» zou «alles» zijn, als in een mystieke extase.

V

Toch zitten in het betoog van Van 't Hof allerlei signalen die een heel andere kant opwijzen. Het is de licentietekst in de dichtbundel die gevoelig maakt voor die tegenstrijdige signalen. We krijgen daarin immers toestemming om te remixen wat Van 't Hof gemixt heeft, op voorwaarde dat we zijn naam daarbij vermelden. Er is blijkbaar toch een relatie tussen de dichter en de taal zoals die in het door hem gepresenteerde gedicht is opgenomen. De licentietekst noemt hem zelfs «auteur». Misschien zit dat auteurschap in het «zoals», want in zijn inleiding constateert Van 't Hof dat de dichter «hooguit het verschil [maakt] tussen goede en slechte poëzie». Hij spreekt dus weliswaar van «hooguit», maar het verschil tussen «goede en slechte poëzie» is de (her)introdactie van een vraagstelling met metafysische dimensies die sommige beoordelaars van gewone poëzie bezighoudt. En het is de dichter die dat verschil maakt. Ondanks alles is er toch een goede dichter die al mixend tot goede flarf komt en de slechte die slechte flarf produceert.¹⁸

Ondanks de schijn van het tegendeel, die door de nadruk op idee en procedure ontstaat, is de kwestie van de kwaliteit van de dichter en zijn of haar gedichten de flarfishen helemaal niet oneigen. Als je naar de oorsprong van flarf kijkt, blijkt de vraag wat goede poëzie is en wat slechte, een integraal onderdeel van haar conceptie. Sullivan stuurde immers bewust een zo slecht mogelijk gedicht naar poetry.com. In de loop van de ontwikkeling van flarf in Amerika lijkt deze esthetische inzet naar de ethische te verschuiven. Sommige flarfdichters meenden dat hun teksten esthetisch beter werden naarmate ze meer abjecte taal door hun gedichten mixten.

Toch is een ethische kwestie deel van de conceptie. Flarf begint als waardeloze poëzie die de immoraliteit, de waardenloosheid van een uitgeverij moet tonen die mensen om geld vraagt om hun gewoonlijk overgewaardeerde verzen te publiceren.

In zijn conclusie brengt Van 't Hof zelf nog eens de tegenstrijdige signalen samen, zonder op hun tegenstrijdigheid door te denken. «Als sprekend subject mag de flarfdichter dan irrelevant lijken, zijn functie als bewust handelende en controlerende instantie blijft echter overeind staan. Hij zet het spreken van Google immers om in een gedicht dat vervolgens kan worden gelezen. Wat de lezer krijgt voorgeschoteld is een volledig in zichzelf gekeerd spreken, door een spreker die geen enkel besef heeft van zelfs maar de mogelijkheid van een luisteraar, een spreker die men kan aanhoren maar waarmee geen 'contact' kan worden gemaakt.»¹⁹

VI

Ik plaats bij het betoog van Ton van 't Hof nog enige kanttekeningen. Allereerst kijk ik naar de kwalificaties van Google als «oprecht» en «zonder besef».

Tijdens het schrijven van dit opstel heb ik een klein experiment uitgevoerd. Ik schreef twee flarfgedichten met als zoektermen «lankmoedig» en «schieten». Voor het ene gedicht viste ik in internet met het sleepnet van Google, voor het andere gedicht viste ik met de Yahoo-hengel. Omdat elk van de machines ander materiaal boven haalde, verschilden beide gedichten hemelsbreed van elkaar. Bij de eerste vijf resultaten hadden ze één gemeenschappelijke verwijzing. Zelfs daarbij toonden ze in twee vangstregels van elkaar onderscheiden zinsneden. Twee zoekmachines, twee verschillende uitkomsten.

Al zou je het totale internet als een ongekwalficeerde zee van taal definiëren, Google haalt daaruit geen willekeurige vangsten op. De ontwerpers bouwen allerlei condities in. Deels vallen die onder de noemer bedrijfsgeheim. Dat alleen al is voldoende om die hele «neutrale» zoekmachine onder het oogmerk van winstmaximalisering te beschouwen.²⁰ Dat gegeven is alleen neutraal voor wie de vrije markt als natuurgegeven beschouwt. Bovendien is internet helemaal geen ongekwalficeerde eenzame taalzee. Het bestaan en de aard van Google structureert het net. Mensen richten bijvoorbeeld met tags en verborgen codes hun bijdragen zo in dat ze eerder door Google gevonden worden.

Er is nog een reden om het wereldwijde web niet te beschouwen als een ongekwalificeerd voortbabbelende, kabbelende taalzee, waarin je eindelijk de volkstaal kunt vinden die je in de poëzie niet tegenkomt. Voor de dichtelijke antropologische studie waar Magee van spreekt, hebben dichters niet hoeven wachten op het ontstaan van internet. Hijzelf had alleen zijn eigen Amerikaanse William Carlos Williams hoeven te lezen. Ten onzent begaven K. Schippers en J. Bernlef zich al veel eerder dan het bestaan van internet op straat voor hun readymades. Armando ging naar bokswedstrijden. Lucebert definieerde begin jaren zestig de dichter al als «dief van de volksmond». Je zou zelfs provocatief kunnen zeggen dat de oriëntatie op wat er aan «volksmond» op het beeldscherm verschijnt een voortzetting is van het dichtelijk isolement met andere middelen. De dichter gaat nog steeds niet werkelijk de straat op. Hij zit niet meer in een ivoren maar in een digitale toren.

Bovendien is er een verschil tussen onze vleeselijke mond en onze virtuele. Techniek is niet neutraal. Een nieuwe techniek schept nieuwe werkelijkheden, met een nieuw tijdsverloop en met nieuwe toevallen en ongelukken. Internet is niet een onverschillige spiegel van de taal zoals die in de wijde wereld daarbuiten voortruist. Het produceert een nieuwe taalwerkelijkheid, met een andere grammatica, een ander vocabulaire, met andere retorische strategieën, andere thema's. De taal van de straat is dialogisch van karakter en heeft vele fysieke dimensies. De taal die op internet is ontstaan, is vooral monologisch en virtueel, maar desondanks performatief. Het is interessant en productief om met die nieuwe taalwerkelijkheid aan de slag te gaan. Mij lijkt het alleen niet vruchtbaar dat te doen met als vooronderstelling dat de gebruikte luistervink Google eenzaam en oprecht is en het afgeluisterde spreken «in zichzelf gekeerd». Het monologische van veel taaluitingen op internet is juist gericht op «luisteraars», smekend, soms schreeuwend om aandacht, provocerend, betogend, prekend, exhibitionistisch, enthousiasmerend, poëtisch, voyeuristisch, maar de uitingen komen zelf niet uit luisteren voort.

In de licentietekst intrigeert me wat me ook intrigeert in de conclusie die Van 't Hof in zijn inleiding formuleert – enerzijds is er de afwezigheid van de dichter als het sprekend subject in het tekstmateriaal (het «in zichzelf gekeerde spreken»), anderzijds blijft de dichter als «bewust handelende en controlerende instantie (...) recht overeind staan». Enerzijds claimt Van 't Hof dat hij niet verantwoordelijk is

voor de gevonden taal, anderzijds claimt hij er het auteurschap van. Als ik immers zijn neutrale gegoogled in het wereldwijde web in dank aanvaard, maar oog heb voor een veel betere mix van dat in zichzelf gekeerde anonieme spreken dan de zijne, en aan het remixen sla, dan geeft hij mij daar weliswaar bij voorbaat toestemming voor, maar moet ik wel melden dat ik het materiaal van hem heb.

Ik vind die eis vreemd. Soms kost het veel moeite, soms kost het weinig moeite,²¹ maar in principe is de auteur van het merendeel van de teksten op internet te achterhalen. Weliswaar hoort een poging tot anonimiteit door het verschuilen achter de meest (on)-creatieve schuilnamen tot de nieuwe taal van internet,²² uiteindelijk zijn de bijdragen te herleiden tot een IP-nummer, van iemands identificeerbare computer. Waarom moet ik wel de herkomst van het taal materiaal vermelden als het door de handen van een dichter is gegaan en in een gedicht terecht is gekomen, en hoeft diezelfde dichter niet te vermelden van wie hij datzelfde materiaal heeft genomen? Terwijl hij tegelijkertijd de verantwoordelijkheid voor de inhoud afwijst met een beroep op het feit dat hij het niet zelf bedacht heeft, maar slechts met een kritische intentie geënceneerd. De scherpte die deze vragen kunnen krijgen, blijkt uit de discussie die in Amerika ontstond naar aanleiding van een flarfgedicht dat gebruikmaakte van op internet gezochte en gevonden racistische taal.²³ Het lijkt mij dat er een zeer romantisch beeld van het dichterschap achter deze opvatting schuilgaat. De dichter luistert naar de wereldziel, en geeft er zijn geniale stem aan. Een zin die door zijn mond gaat is geheiligd door zijn nuchterheid.²⁴

Die visie zie je terug bij Van 't Hof in hoe hij in zijn inleiding de volgende strofe van Sven Staelens becommentarieert: «Nu nog voel ik hoe geil en gretig na een nacht gehijg / zij bij het open raam olijfgroen haar water plooiden, / een babe met kortgeknipte manen en wildkleur zomers / die tergend vaag kwakkwak in mijn wak zwom en die ik zweeg.» Dit is volgens hem «Prachtige poëzie, die echter regelmatig weggewuifd wordt zodra het woord flarf valt; want wat moeten of kunnen we dan nog met dit representatieloos gedicht?» Wat maakt dit gedicht prachtig, de afzonderlijke regels, het feit dat ze door de dichter gevonden zijn, hun combinatie die ontstaan is door de bewerking van de dichter? Het is de Duchamp-opvatting, de Goldsmith-opvatting: het concept en de handeling van de kunstenaar heiligt het gewone handwerk van pottenbakker en journalist.

De vraag wie er nu eigenlijk spreekt in een flarfgedicht en wat het aandeel van de dichter in het gedicht is, speelt niet alleen als de

dichter er racistische taal in monteert. Als het alleen over bloemetjes en bijltjes gaat, is zij net zo dringend. Aan de scheiding tussen de verantwoordelijkheid voor de dichterlijke techniek en voor de boodschap van bepaalde zinsneden in een gedicht ligt een onproductieve opvatting over vorm en inhoud ten grondslag. Het gedicht is de al dan niet geslaagde kunstige verpakking van een al dan niet aantrekkelijke inhoud. Het enige verschil met de vroegere Vorm-of-Vent-benadering is dan dat men de Vent Bloem kon waarderen naar de voortreffelijke, levenswijze inhoud van zijn voortreffelijke vormen, maar minder om zijn politieke voorkeuren, en dat men de Vent Magee prijst voor het voortreffelijk boven water halen van de onvoortreffelijke meningen die niet de zijne zijn.

De gedachtegang die Ton van 't Hof in zijn inleiding tot de flarf-bloemlezing volgt, de waarde die hij toekent aan het waardenloze taalgemurmel van internet en het loutere luisteren daarnaar van het dichtersmedium, zou als consequentie moeten hebben dat flarf anoniem wordt gepubliceerd. Dat hij desondanks als dichter het auteurschap claimt van zijn flarfgedichten, daar lijkt me vanuit het standpunt van de dichter veel voor te zeggen. Door de regels onder zijn naam als gedicht te presenteren is hij per definitie representant, en omdat het om door hem persoonlijk gevonden taal gaat, zelfs letterlijk. Laten we ons eens voorstellen wat hij allemaal doet.

Ik ga er voor het gemak van uit dat de dichter eerst het ruwe materiaal verzamelt. Hij kiest enkele zoektermen. Daarmee legt hij al vast wat voor soort taal hij zal vangen. Vanachter de rietkraag aan de vaart vangt een visser met een worm een voorntje. In het web vang je met een worm wormen en hun aanhang. Met «lankmoedig» «schieten» vond ik geen racistische taal. Zelfs de erotiek vond ik pas op de negenenzestigste pagina van de zoekresultaten.

Als hij het ruwe materiaal bijeen heeft, gaat de dichter het materiaal bewerken. Hij zet zinnen in volgorde. Hij breekt regels af. Hij laat woorden weg of vervangt ze. Hij bedenkt onpersoonlijke procedures om nieuwe betekenissen aan het materiaal te ontlokken. Hij ordent een deel op rijm en een ander deel op kleuradjectieven. Hij aarzelt over een geurstrofe. Hij probeert al dan niet melodie aan te brengen, bijvoorbeeld door woordvolgordes te veranderen of alleen woorden te kiezen in een bepaald klankspectrum. Hij zoekt naar ritme in betekenis. Hij maakt strofes. Hij heeft een verrassende woordcombinatie gevonden en gaat daarmee nog eens vissen. Hij vist nog eens met dezelfde woorden, maar dan in een andere taal. Hij wendt zijn

blik af van het scherm en luistert wat er door al deze activiteiten woelt in eigen brein. Hij hoort daar dingen die hij er nog niet eerder hoorde. Denkt, is hij dat? Hij werkt de zinnen in de regels.

Dan heeft hij een gedicht. Print het uit. Leest het over. En nog eens. Hij blijft ontevreden. Pakt een schaar. Knijpt, verzamelt de knipsels in het broodmandje en gaat halverwege de trap staan. Met vaste hand tikt hij over wat hij daarna achtereenvolgens heeft opge-raapt en brengt wit aan. Hij leest het geheel nog eens over en weet: dit is het. Weliswaar herken ik mezelf niet, niet ik, de dichter, zing in het gedicht, maar iemand of iets anders, maar het zingt voor mij, al heb ik het allemaal niet bedacht, zoals het mij nu bedenkt sta ik ervoor, ik heb het gemaakt omdat niemand anders dit vreemde zo zou kunnen maken, al waren we allemaal met dezelfde zoektermen begonnen, in elk trapgat en elk ochtendhumeur tocht het op een andere manier, en ik ben nu degene die ziet dat het af is, helemaal af in zijn gebrokenheid, daarom vraag ik er copyright op aan, dit ritme van woorden, beelden, betekenissen, dissonanten, klanken, witten klopt in mij, deze tekst maakt mij tot de dichter die ik blijkbaar ben.

VII

Flarf presenteert zich altijd als flarf, schrijft Van 't Hof in zijn inlei-ding. Hij vervolgt dan met woorden die ik al twee keer aanhaalde: «Deze vermelding moet dus ook worden opgevat als een *leesaanwij-zing*: niet ik, de dichter, zing in het gedicht, maar iemand of iets anders.»²⁵ Hij presenteert dit als een nieuw inzicht dat flarf en Google ons leren. Hij kan dat doen omdat hij de romantische visie van John Stuart Mill uit 1833 als ijkpunt neemt. Tussen toen en nu hebben we niet alleen Tristan Tzara gehad. Bij de woorden van Van 't Hof schoot mij de bekende formule van Rimbaud te binnen: «C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense.»²⁶

In deze woorden ligt de beslissende denkrichting van de structu-ralistische en poststructuralistische filosofie besloten. Wij zijn niet de soevereine heersers over onze taal. Wat wij denken te zijn, is het effect van de taal. Daarin functioneert internet dus niet anders dan taal überhaupt.

In Nederland was het Paul Rodenko die aan dat «on» de specifieke betekenis gaf «het gedicht».²⁷ Hij deed dat om het gedicht te verde-digen tegenover de dichter. Daarbij valt het veelgemaakte woord «autonomie». Anders dan het smaden wil, namelijk dat autonomie

van-de-wereld-los betekent, verwijdt Rodenko alleen de dichter die voor zijn gedicht gaat staan of er door huiverige lezers voor gezet wordt en die op die plek de werking van het gedicht in de wereld (van de lezer) verhindert. Hij kritiseert «het sprookje (...) van een 'vorm', die van een 'inhoud' te onderscheiden zou zijn, en, op basis daarvan, dat van het vers als min of meer geslaagde 'weergave' van de zielstoestanden van de dichter. In werkelijkheid is het gedicht echter een autonome *Gestalt*, waarvan de structuur bepaald wordt door de op elkaar inwerkende krachtvelden van beeld, betekenis en klanklichaam. Daarenboven heeft het vers een zeker effect: het raakt de lezer op specifieke wijze, ideëel zowel als emotioneel. Uit bovenstaande volgt nu dat het onjuist is, dit effect eenvoudig op rekening van 's dichters intentie te schuiven: het gedicht transcendeert de dichter. Voor de criticus is daarom alleen het gedicht van belang, niet de persoon van de dichter; hij moet zich niet afvragen: wat heeft de dichter willen uitdrukken? maar: wat drukt het gedicht uit?»²⁸

Nu we het toch over (zoek)machines hebben, Rodenko noemt het gedicht in navolging van Merleau-Ponty «une machine de langage». De «empirische poëziekritiek» onderzoekt hoe die «poëziemachine» werkt, «hoe de raderen van beeld, betekenis en klanklichaam in elkaar grijpen en welk effect zij aldus sorteren.» Rodenko schrikt in het vervolg niet terug voor woorden die besmet zijn geraakt: «Wat de empirische criticus dus in een dichtwerk zoekt, is niet de subjectieve *bedoeling* van de man, op wiens naam het gedicht of de gedichtenbundel staat maar de *objectieve* zin die het gedicht gestalte geeft.»²⁹

Ik begrijp dat «objectieve» als de aanduiding van de gemeenschappelijke grond van de meningsverschillen die we over een gedicht kunnen hebben. Daarnaar keer je terug als je in de dialoog over die verschillen wilt zoeken naar overeenstemming. De bedoelingen van de auteur wegen daarin niet. Die zijn alleen toegankelijk in toelichtende teksten die op een andere manier georganiseerd zijn dan het gedicht. Dat betekent niet dat eenstemmigheid of eenduidigheid het leesdoel is. Wel kun je aan het functioneren van een bepaald gedicht (laten) zien waar het zelf meerstemmig is, of eenduidig, of wat voor (meervoudig) sprekend subject het lijkt te veronderstellen. Die dus niet samenvalt met het burgerlijk rechtssubject dat het auteurschap claimt.

Kijk nog eens terug naar de hier in commissie van Van 't Hof geciteerde beginregels van het gedicht van Jeroen van Rooij. Acht regels beginnen met «Ik herinner me». Ze suggereren een herinne-

ringsbeweging vanuit één sprekend subject. De met Google³⁰ vergaarde inhouden van de acht herinneringen verschillen onderling nogal van karakter. Er zijn heel private bij, er zijn er bij die gemeenschappelijk zijn voor een generatie, maar als je ze historisch plaatst is er weer een grote onderlinge afstand. Dat hoeft nog geenszins te pleiten tegen de opvatting dat hier sprake is van één subject.

«Ik herinner me» geeft aan de onpersoonlijk bijeen geviste «herinneringsinhouden» een persoonlijk effect. Hoe persoonlijk zijn die inzettingswoorden eigenlijk? Hoeveel mensen hebben op straat, in de kroeg of in de huiskamer die woorden niet gebruikt? Ze citeren geweten of ongeweten bovendien een lange tekst van Rudy Kousbroek uit 1987. Tweeënvijftig regels begint deze met de formule «Ik herinner me».³¹ De woorden zijn een citaat tot de zoveelste macht. Hun effect blijft dat we als lezer of hoorder iemand voor ons zien die ons persoonlijke, intieme mededelingen doet.

Dat effect wordt nog versterkt door het herhaalde gebruik. Dat formele kenmerk heeft eveneens consequenties voor de vraag hoe uniek het gedicht en de spreker ervan is. Van Rooij en Kousbroek maken gebruik van de millenniaoude stijlfiguur van de anafoor. Hun taalgebruik begint in Griekenland en heeft alle binding met een persoonlijke vinding verloren. Toch gebruiken sprekers of schrijvers deze stijlfiguur om bij hun hoorders of lezers het effect te bereiken dat ze in hen iemand zien die hen met ontboezemingen benadert. Met succes. En daarop is de auteur die zich ervan bedient aanspreekbaar, zou ik zeggen.

VIII

Een van de boeken van Ton van 't Hof begint eveneens ver weg. Het nawoord van *Aan een ster / she argued* geeft een dringende leesaanwijzing: «Van eind oktober 2008 tot begin maart verbleef ik enkele maanden in Afghanistan. Daar schreef ik, teruggeworpen op mijzelf, al deze gedichten. Ze zijn me zeer dierbaar.» Deze mededeling kleurt de voorstelling van de dichter die uit de gedichten oprijst. Ik kan mij verschuilen achter het feit dat het nawoord in het boek staat en daarmee tot de taalmachine van de dichtbundel behoort. Ik kan mij erachter verschuilen dat de foto van de auteur in luchtmachtuniform op het voorplat op zijn kop staat en onrealistisch is ingekleurd. Toch doet de auteur een dubbele poging om nog voor ik een van de gedichten heb gelezen mijn beeld te bepalen van het subject

dat deze op het net, in zijn kamer en in zijn eigen hoofd gevonden woorden en zinnen als gedichten bij elkaar heeft gezet.

Als ik ga lezen, kan ik me niet helemaal meer van dat beeld losmaken. Op zijn minst relateer ik de gestalte die de gedichten van de dichter ontwerpen met dat van de soldaatdichter die ze presenteert met het sturende nawoord. Hij verleent extra betekenis aan de citaten van de Russische dichter Daniil Charms, aan de verbastering van teksten uit de Bijbelboeken Genesis en Exodus, verwijzingen naar het theater, reminiscenties aan erotiek, aan de associatie van Wilders met boekverbrandingen. Naamloze verwijzingen naar geweld en oorlog roepen geen bosrijke voorstellingen op van Congo of Colombia, maar beelden van kale bergen in Afghanistan. Zinsneden met geliefde of kinderen erin roepen tv-beelden op van ontmoeting of afscheid op een vliegveld, en kind op een arm, een vlak gezicht onder een baret, een omarming, een weggeveegde traan achter een sliert blond haar.

Ik moet me afvragen of ik de autonomieclaim kan waarmaken die het gedicht zijn rechten in de werkelijkheid geeft, los van de conceptuele uitgangspunten van de dichter bij het schrijven. Het helderst speelt die vraag bij het slotgedicht van de bundel.

'Kamer' van Ton van 't Hof is het tegendeel van Kouwenaars 'Totaal witte kamer'. De leegte brengt Kouwenaar tot schrijven. Van 't Hof's kamer is opgetrokken uit letters: «'Kamer' is een weergave van alle tekst die ik in februari 2009 op mijn kamer in Afghanistan tegenkwam, zonder daarbij boeken en tijdschriften open te slaan,» schrijft hij als gezegd in het nawoord. Het is een amalgaam van de meest onpersoonlijke taal die je kunt voorstellen. Achter elk flard van Google kun je nog een spreker vermoeden. Maar wiens beeld komt naar voren uit de teksten op bijsluiters en verpakkingen van vele verschillende huidbalsems – verblijf in Afghanistan moet slecht zijn voor de huid –, pijnstillers, een sigarendoosje, tandenstokers, shampoo voor elke dag, een doosje met elastiekjes, neusspray, de inhoudsopgave van de *National Geographic*, van knijpers van Albert Heijn. Er lag een schrijfcursus. We kunnen de namen lezen van alle Vlaamse dichters wier naam voorkomt op het omslag van de bloemlezing *Hotel New Flandres*. Al weten we wie de blurb schreef op een bundel van Alfred Schaffer, het blijft een blurbtekst. Wat zeggen ons een boek over Amerikaanse dichters in de 21ste eeuw, een boek over Amerikaanse avantgarde met de titel *What's poetry* of het omslag van Verdaasdonks *Snijvlakken van de literatuurwetenschap*? Toch

heeft de MIVD de ook opgenomen salarisafrekening niet nodig om aan de hand van deze onpersoonlijke teksten te concluderen dat ze eenduidig verwijzen naar kolonel Van 't Hof in zijn kamer in Kandahar.

De ambtenaar van de MIVD leest dit gedicht met een ander oog dan een literair criticus. Hij zal de medicijnen die Van 't Hof blijkbaar gebruikte anders evalueren. Hij zal bij het woord avantgarde even aarzelen of het om een militair handboek of om andere militaire dichters gaat en zich vervolgens afvragen tot welke politieke scene die Amerikaanse experimentele dichters behoren en hoe ze staan ten opzicht van de oorlog in Afghanistan. Hij constateert verder dat Van 't Hof in de maand februari 2009, vermits hij af kan gaan op de aanduiding «alle tekst», geen vertrouwelijke informatie over de oorlog in zijn kamer had liggen. Hoewel, hier wreekt mijn gebrek aan contextuele kennis, hoe vertrouwelijk is eigenlijk de informatie op het loonstrookje van een militair in oorlogsgebied?

In mijn hoofd zweven de woorden «Dutch approach». Dat is de trotse aanduiding waarmee ik als lid van het thuisfront te horen krijg dat onze soldaten op een andere manier oorlog voeren dan de soldaten van andere leden van de «coalition of the willing». Dan krijgt het gedicht betekenis door wat er niet in «Kamer» aanwezig is. Er is geen tekst over de culturen en de geschiedenis van Afghanistan. Er is geen tekst over de godsdiensten van Afghanistan. Er zijn geen bloemlezingen met klassieke of hedendaagse Afgaanse dichters naast die van de Amerikaanse, Vlaamse en Nederlandse dichters. Die afwezigheden geven regels elders in de bundel een tragische lading. Het eerste gedicht eindigt met de regel «Yo, waar the fuck ben ik?» Halverwege de bundel schrijft of citeert Ton van 't Hof: «Ik wil enkel daar geraken waar ik eigenlijk reeds ben». Het overschrijven van de teksten in zijn kamer te Kandahar kun je lezen als een poging van de soldaat of de dichter om inderdaad daar te komen, om met zijn aanwezigheid in die kamer samen te vallen. Die poging mislukt omdat de teksten hem weliswaar bepalen bij de hardnekkig schrijnende huid waarin hij daar is opgesloten, maar hem tegelijk in de petieterige kleine literaire wereldjes van Nederland, Vlaanderen en de Verenigde Staten laten verdwalen. En daar was hij al vóór hij naar Afghanistan ging.

'Kamer' is ook een zoektocht naar de grenzen van een gedicht. Van 't Hof doet het tegenovergestelde van wat Gerrit Kouwenaar in zijn meest «autonome» periode deed. Om een goed gedicht te kunnen

maken, dus een autonoom gedicht met een maximaal effect in de werkelijkheid, moest je volgens hem alle «persoonlijke tarra» wegdoen. Van 't Hof perst in één achtendertig pagina's groot tekstblok juist al zijn persoonlijke ballast samen. Het is persoonlijke ballast omdat hij het is die het bij zich heeft en omdat hij er het stempel aan geeft dat het van hem is – op de loonafrekening na kan elk onpersoonlijk tekstfragment onderdeel van het bezit van ieder van ons zijn. Toch zal er niemand gevonden worden op deze aardkloot die precies dit allemaal in zijn kamer om zich heen heeft verzameld. Al dit onpersoonlijke in dit persoonlijke samenraapsel onderstreept Van 't Hof's uniciteit.³²

Die zoektocht roept in dit geval de vraag op of hij ondanks de schijn van het tegendeel niet uit is op het herstel van hoogromantische opvatting van het dichterschap. Hij zet zich weliswaar af tegen de opvatting van John Stuart Mill met een beroep op het onpersoonlijke karakter van het bijeen gegoogelde materiaal. Maar hij trekt niet de consequentie die Rimbaud trok uit zijn constatering dat de taal niet van zijn makelij was, maar hijzelf een product van taal. Rimbaud zweeg, vertrok naar de woestijn waar hij onder andere wapenhandelaar was.

In een interview over *Aan een ster / she argued* zegt Van 't Hof iets opmerkelijks over 'Kamer': «Ik verwacht van niemand dat hij het helemaal leest. Het is conceptueel. De kracht van het gedicht zit in de gedachte die eraan voorafgaat. Ik wilde weten wat taal in deze context doet: Afghanistan, de humanitaire missie, de omstandigheden. Zonder dat het iets over mij zegt, is het zeer persoonlijk. Het gedicht is nu één keer aan publiek voorgelezen. Na afloop kreeg ik een reactie van iemand die ontroerd was geraakt door het loonstrookje in 'Kamer'.»³³

Hij citeert daarmee Kenneth Goldsmith die over zijn projecten eveneens claimt je ze niet hoeft te lezen.³⁴ Beslissend voor de kwaliteit van het werk is de kwaliteit van het concept.³⁵ De lezer wordt uitgeschakeld. In het geval van Goldsmith ook de lezende kunstenaar. Voor de receptie hoeft het werk niet te bestaan, alleen het idee van het werk. De enige tekst die voor de lezer van conceptuele poëzie van belang is, is de begeleidende tekst. Het is het herstel van de dichterlijke bedoeling, met vanuit het oogpunt van onze overspannen tijdsbesteding die verbetering dat we niet meer de omweg van het gedicht hoeven te nemen om haar te achterhalen.

Het lijkt me een antwoord van de romanticus op de schrikbarendere ontdekking van Rimbaud dat hij niet dacht en niet schreef,

maar dat hij gedacht en geschreven werd. De romanticus herstelt de kunstenaarsillusie. Hij wendt zijn gelaat af van het kunstwerk dat hem de authenticiteit van zijn gedachten en de uniciteit van zijn identiteit als kunstenaar ontzegt. Hij proclameert dat hij door zijn unieke gedachten en zijn bijzondere handelingen alles tot kunstwerk heiligen kan.

IX

De wereld is doorlopende, opwarrelende, rondcirkelende, wegzinkende tekst. Wij lezen onszelf in de flarden die ons voor de voeten komen. Sommigen van ons vegen wat bij elkaar in een omslag. Ze zetten een naam erop en een copyrightteken erin. Ze noemen het een boek en zichzelf de Auteur. Zo eenvoudig is dat.³⁶



