

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/86398>

Please be advised that this information was generated on 2019-04-25 and may be subject to change.

Z ICHZELFSCHERVEN, CHAOSMOS

DE POËZIE VAN TONNUS OOSTERHOFF

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2010/1.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

Zeggen dat poëzie iets heeft met werkelijkheid, is een open deur intrappen. Die deur slaat weer hard dicht wanneer je probeert te expliciteren wat dat “iets” is dat gedicht en wereld met elkaar zouden hebben. Iets geheimzinnigs wellicht. Iets ideologisch ook, want het is het onderwerp van menig poëticaal meningsverschil. Tussen de dichters Herman De Coninck en Tonnus Oosterhoff bestond zo’n verschil: een andere manier van schrijven en lezen, en dus ook van poëzie waarderen. Het markeerde tevens een verschil tussen generaties: de zogenaamde nieuw-realisten (“de Ouden”) versus de zogenaamde postmodernen (“de Jongeren”). Dergelijke meningsverschillen tonen aan dat het geheimzinnige “iets” niet zozeer staat voor de manier waarop gedicht en wereld zich *precies* met elkaar verhouden — het gaat over hoe dat *bij voorkeur* gebeurt. Die voorkeur legt een visie bloot, die soms intuïtief is, soms doordacht en altijd historisch bepaald, over hoe een gedicht in de wereld moet staan. De Coninck vond dat de interactie tussen wereld en gedicht best wat dichterbij de mensen mocht worden gebracht. Niet alleen in zijn poëziekritiek, ook in zijn gedichten bezigde hij het woord “werkelijkheid” op een programmatische manier, zoals in deze slotstrofe van een gedicht uit *De lenige liefde* (1969): “Hoe vindt u het, / dit is een raam om naar de werkelijkheid / te kijken, alles wat u daar ziet / bestaat. Is het niet helemaal / als in een gedicht?”. Dit poëtische envoi volgt op een scène die een liefdesnest verbeeldt. De verteller-dichter voert de lezer daarin binnen in een kamer waarin zopas iets zinnenprikkelends moet hebben plaatsgevonden. De lezer weet echter niet goed hoe hij deze slotstrofe moet interpreteren. De vele aanwijzende en verwijzende woorden (“het”, “dit”, “alles”, “daar”, “het”) verplichten hem tot een moeilijke invuloefening.

MAARTEN DE POURCQ

werd geboren in 1979 in Mechelen. Studeerde klassieke talen en literatuurwetenschap aan de K.U. Leuven. Is als Rubicon Fellow van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek verbonden aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Is redacteur van *Poëziekrant* en publiceert in tal van tijdschriften over literatuur(wetenschap) en filosofie.
Adres: m.depourcq@let.ru.nl

De redenering lijkt te gaan van het voorliggende gedicht naar de metafoor van het gedicht dat een raam is op de werkelijkheid, dat op zijn beurt is “zoals een gedicht”. Maar andere interpretaties zijn ook mogelijk. Misschien was het niet de bedoeling van de dichter zulke gaten te slaan in zijn envoi tot de lezer. De centrale stellingname blijkt immers dat werkelijkheid en gedicht een intieme band met elkaar hebben. De aanwijzende voornaamwoorden zijn tegelijk ook termen die de idee van een werkelijk bestaande wereld moeten bevestigen: ze verwijzen naar een niet-talige situatie, of dragen in zich de belofte of de hoop dat te doen. Poëzie toont de werkelijkheid en de werkelijkheid toont ook veel poëzie. De inzet van *De lenige liefde* is een flirt met de werkelijkheid, het creëren van een moment waarop wereld en gedicht de vingers kruisen. De dichter is daarbij aanwezig als encenseur van dat moment en als verteller die een bepaald idee van poëzie ingang wil doen vinden: het poëtische als een positieve, helende kracht — een aura voor de schrijver die van de wereld én van de poëzie iets tintelends weet te maken.

Ook de poëzie van Tonnus Oosterhoff zoekt naar de *finger-cross* met de werkelijkheid én naar een tinteling bij de lezer. Al spelen zijn gedichten niet met het woord werkelijkheid zoals De Coninck dat doet, het drijft wel als een grondwoord zijn schrijven aan. Oosterhoff is geen cliché-postmodernist: hij wil de werkelijkheid niet voor schut zetten door aanhoudend op haar taligheid te wijzen en zo haar bestaan te ontkennen. Hij probeert de werkelijkheid in zijn poëzie te krijgen en houdt daarbij een heel eigen vorm van realisme in het vizier.

Twee voorbeelden uit *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2003) geven een idee van hoe hij dat doet. Het eerste voorbeeld is deze openingsstrofe van

een titelloos gedicht: “Als mijn moeder wist en dacht / dat mijn binnentreden van haar oudste in de slaapkamer / niet betamelijk was door haar staat van ontkleding / riep ze als de deurklink omlaag ging: ‘Blijf daar.’ (– –)” (p. 166). De weergave van de klemtoon via de liggende streepjes geeft volume aan wat anders het zwart-wit van de letters blijft. Het zoekt nadrukkelijk de interactie met de lezer op: hoor dit. Als een soort echo. Het tweede voorbeeld is een fragment uit het midden van een gedicht: “tussen hier en het open raam / staat het raam open / tussen hier en de tuinfluit / fluit de tuinfluit” (p. 149). Door de formulering met de deiktische term “hier” krijgen het openstaan van het raam en het gezang van de tuinfluit een ruimtelijke dimensie waarin de lezer opnieuw wordt betrokken. Het geeft aan het talige en cerebrale gegeven dat een versregel nu eenmaal is, onverwacht een zekere diepte, een sensitiviteit, alsof de lezer zich de tocht in de kamer kan inbeelden of op zijn gehoor afgaat om in de tuin de grasmus te ontdekken. Het zijn heel simpele zinnen — repetitief geformuleerd, bijna als een logisch taalspelletje — die in staat blijken een sensatie tot stand te brengen. Nochtans bevat het gedicht verder behoorlijk aberrante strofen zoals: “hoeveel gaat er in de leren zak? / veel ongewervelds // veel ongewervelds houdt bij het raam niet op / bij het raam houdt veel niet op”. Oosterhoffs realisme is niet noodzakelijk dat van een coherent gedicht, opgetrokken rond een centrale verteller, zoals dat bij De Coninck het geval was. Soms is dat voor de lezer een lust, soms is dat een opgave.

EEN BLINDE MUUR, POREUS

De criticus Herman De Coninck had het in ieder geval lastig met Oosterhoffs poëzie. In een recensie van diens tweede bundel *De ingeland* (1993) schreef hij: “Vraag: hoe geheimzinnig mag het worden, voor het onzinnig wordt?”. Het antwoord vond De Coninck in de multipele persoonlijkheid van de dichter: “Prekerszootje, gekkenbuurtkindje, onderwijspsychologie, damesfantasieënleveranciertje. Gedichtje hier, gedichtje daar. Even een persoonlijkheidje uitproberen. Ik zou niet weten wat ik ervan moet maken.” De Coninck was voor dat antwoord gaan spieken bij Guus Middag die Oosterhoffs debuut als volgt te lijf was gegaan: “Het aardige van biografische informatie is dat je haar bij het lezen van poëzie zelden echt nodig hebt en dat er weinig mee verklaard kan worden, maar dat je er ter introductie soms mooi je voordeel mee kunt doen. Geboren in 1953, zoon van een gestichtspredikant, opgegroeid in het ‘gekken-dorp’ Wagenborgen in de buurt van Delfzijl, tekenaar, schilder, onderwijspsycholoog geweest, schrijver van korte verhalen en gedichten, maar vooral van dameslectuur om in zijn onderhoud te voorzien: het zijn de antecedenten van Tonnus Oosterhoff. Men hoeft ze niet allemaal te kennen om zijn debuutbundel *Boerentijger* te kunnen lezen, maar ze geven toch een aardige eerste indruk van de soort poëzie die hij schrijft.” Vervolgens onderneemt Middag schaamteloos een psychologiserende lectuur van

Oosterhoffs werk, een tactiek die De Coninck met nog minder schroom zal overdoen. Beide mandarijnen van de Nederlandse poëziekritiek waren duidelijk gewoon te zoeken naar (te) veel vent in de vorm, en De Coninck erkende dat ook. De slotsom van zijn recensie van *De ingeland* is dan ook niet volkomen afwijzend: “Oosterhoff ent ons in met fragmentarische taal. Met zichzelfscherven. Ik begrijp hem niet. Ik begrijp mezelf niet.” Als conclusie van een bespreking is het een handigheidje, maar het brengt goed onder woorden wat anderen positiever en minder persoonlijk hebben geformuleerd, zoals Anja de Feijter: “Er zijn momenten waarop een gedicht van Oosterhoff als een blinde muur lijkt, terwijl datzelfde gedicht een fractie van een seconde later zijn poreuze karakter demonstreert en de hele wereld doorlaat.”

Ondanks het feit dat weinigen echt weg wisten (en weten) met Oosterhoffs werk, kreeg hij best veel waardering. Iedere bundel viel tot dusver in de prijzen en die prijzen waren niet de minste: de C. Buddingh'-prijs voor *Boerentijger* (1990); de Herman Gorterprijs voor *De ingeland* (1993); de Jan Campertprijs voor (*Robuuste tongwerken,*) *een stralend plenum* (1997); de VSB Poëzieprijs voor *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2003) en voor *Ware grootte* (2008) bleef de Awater Poëzieprijs over. Niet alleen de jury's, ook de critici werden steeds enthousiaster. Waar Middag en De Coninck inzagen dat Oosterhoffs poëzie geen loutere nonsens verkocht, konden ze er zelf weinig “sens” aan geven. Niet alleen in de poëzie, ook in de literaire kritiek drong zich een klimaatsverandering op. In haar recensie van *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* begrijpt Dietlinde Willockx waar het Oosterhoff om te doen is: “Op een subtiele manier weet hij een schrijven dat op de vorm is gericht te koppelen aan een schrijven dat op de wereld is geënt, delen uit de werkelijkheid plukt en secuur in woorden tracht te vatten en soms zelfs letterlijk die wereld beschrijft.” Marc Kregting legt het verschil tussen De Coninck en Oosterhoff bloot: “Een denkbeeld als een breuk per regel druist in tegen mono-interpreterende lezingen. Het curieuze is dat De Coninck zinnige dingen zei over afzonderlijke regels. Maar uiteindelijk wenste hij een totaalvisie en er volgde een frontale botsing van conventies. De Coninck zocht naar eenheid in zijn lezing en bij ontstentenis daarvan degradeerde hij het gebrek aan eenheid tot een ziekte bij de schepper.” Het gemak van de coherente taalhandeling in de dialoog tussen dichter en lezer, zoals in De Conincks envoi, hoeft niet de maatstaf te zijn voor ieder gedicht. Dat is geen geheim, maar het leek het wel te zijn.

EEN RAAMPJE, EEN VRIJHEID

In zijn bespreking van *Boerentijger* vraagt Guus Middag zich af wat de titel van de bundel nu eigenlijk betekent. Het woord komt in geen enkel gedicht voor. De enige vage referentie lijkt het openingsgedicht te zijn. Daarin is enkel sprake van een “luipaard aan de hersenstam” in het eerste vers, en in het laatste vers: “Het ondiep vertakt zich.”

Dat zou volgens Middag de oplossing kunnen zijn: “Misschien moet de luipaard die in het wonderlijke eerste gedicht optreedt wel geïdentificeerd worden als de boerentijger. Het beest in kwestie bevindt zich daar aanvankelijk *aan de hersenstam*, dus in het brein van de dichter, en het *vertakt zich* aan het slot van het gedicht: mogelijk een beeld voor de nu weer eens landelijke, dan weer oerwoudachtige inspiratie die door deze bundel trekt.” Zelf denk ik dat de titels niet hoeven te verwijzen naar concrete scènes in de gedichten of de hersenpan van de auteur, maar zelfstandig functioneren. Een boerentijger is een bestaand woord voor een brood met tijgerstrepen, een fascinerend product bij de bakker: de boerentijger lijkt ineengedoken in de rekken te slapen tot zich een lekker hapje aandient. Het woord is een paradoxale samenstelling: boer tegenover tijger. De ontmoeting van dit soort contrasten — hun botsing, in elkaar grijpen, verbastering — is een principe dat meermaals voorkomt in Oosterhoffs poëzie, zeker in zijn vroege werk. In *Boerentijger* komt de volgende passage voor die de werking van dit principe goed weergeeft: “Ze stonden recht als gasvlammen / op zolder rond de koude haard.” (p. 23) Er is een duidelijke *twist* in deze scène — een verschuiving van kenmerken tussen de “ze” en “de koude haard” en een verstrengeling van beelden. De personages lijken weggezogen uit de haard (misschien omdat wie in het vuur kijkt ziet hoe vlammen allerlei gedaantes aannemen?), terwijl het koude blauw van de gasvlam de haard zelf lijkt te hebben ingepalmd. Het is een spookachtig beeld dat strikt genomen logisch niet klopt maar wel werkt. Het knappe aan dit soort regels is dat ze én een sensatie creëren én door het vervreemdende effect de lezer op zijn passen laat terugkeren om na te gaan hoe die sensatie nu precies tot stand is gekomen. Er schuilt een cognitieve lustwinst in dergelijke regels.

De titels van de andere bundels hebben eenzelfde programmatische kwaliteit. Oosterhoff geeft in (*Robuuste tongwerken*,) *een stralend plenum* mee dat de titel afkomstig is uit een krantenartikel over een kerkorgel in Leeuwarden. Dit is “de wereld” die wordt binnengebracht in de gedichten. Oosterhoff gaat vaak en zelfs bij voorkeur aan de haal met concrete zinnen uit de dagelijkse realiteit en waar nodig werkt hij die bij. Hij trekt de nieuw-realistische politiek van Herman De Coninck door, die ijverde voor “een democratisering van de poëzie, [...]: poëzie moet voor iedereen toegankelijk wezen, en bovendien moet elk onderwerp voor poëzie toegankelijk zijn, dat wil zeggen poëzie is overal, mits de auteur ze met de nodige geestelijke en taalkundige verwondering aanpakt.” Die laatste aanpak gaat zeker op voor Oosterhoff, maar door de radicaliteit van zijn keuzes wordt het populariserende of volksverheffende aspect onhaalbaar. Het legt de problematische dynamiek van een radicale democratie in de kunst bloot. Wanneer het gedicht niet meer gebonden is aan het monologe subject van de dichter-verteller maar de dialoog met de stemmen uit de chaotische werkelijkheid aangaat, ontstaat voor de lezer een vrijheid die niet evident is om te dragen: het verwacht veel van diens

creativiteit en mentale openheid, en neigt daardoor naar vrijblijvendheid. Oosterhoff verdedigt zijn aanpak als volgt: “Het lezen van onbedoeld vreemde zinnen maakt me altijd vrolijk. Maar het is een raar, ik zou haast zeggen zondig plezier, hetzelfde dat ik ervaar bij het zien van buitengewoon lelijke mensen. [...] Maar ja, wat is een sensatiezoeker anders dan een waarheidsenthousiast? Juist in het afwijkende laat de natuur haar rijkdom zien. Met de taal is het niet anders. In rare zinnen laat ze zien hoeveel ze kan betekenen als ze de vrijheid krijgt. Mij tenminste duizelt het, een beetje, maar aangenaam, als ik de zin ‘Het is niet waar wanneer men hoort zeggen dat u geen vogels kunt leren onderscheiden’ vol zie lopen met personen. [...] Verklaart deze overvolle de werking van de regel? Misschien, misschien ook niet. Voor mij is de vraag niet erg interessant, want ik ben maar een lezer, geen communicatiewetenschapper. Ik ben niet zozeer in de uitleg geïnteresseerd als wel in de roes. Mijn op informatieverwerking ingestelde hersenen worden op een onverwachte plaats gekieteld. Daardoor ontstaat een prettig, draaierig gevoel en een perspectief op... op misschien wel niets, maar toch een perspectief. Een vrijheid.” (p. 36) En ook: “[Het is] bij het lezen van zo’n regel of er opeens een raampje is waardoorheen ik een blik werp op iets heel waars en zinvol.” (p. 42) Voor Oosterhoff geldt niet het hele gedicht maar een enkele regel als een raampje of een perspectief. Ook De Coninck liet in zijn gedichten verschillende stemmen aan bod komen, maar centraliseerde ze steeds rond een vertelsituatie, doorgaans de dichter zelf. Oosterhoff laat die teugels meer dan eens vieren en monteert of componeert “stelsels van uitspraken”. Zijn montages zijn niet willekeurig, maar volgen vaak een bepaalde vorm. Zo heeft hij een aantal gedichten “gecomponeerd” op bestaande muziekpartituren van Bach, volgt hij het ritme van riedeltjes of een rijmvorm, of kiest hij voor een visuele woordorde. De samenhang bevindt zich dus vaak op een ander niveau dan dat van het vertellende subject, hoewel ook dat gedichttype voorkomt.

Naast de verschillen zijn de gelijkenissen tussen Oosterhoff en De Coninck minstens even interessant. Men kan hen beschuldigen van eenzelfde soort naïviteit: beiden zien een grote rijkdom in het poëtische; beiden pleiten voor meer integratie van wereld in de poëzie; beiden zien in poëzie een moment dat een bijzonder perspectief genereert op de wereld. Bij De Coninck is dat perspectief vaak gekleurd door een erotische esthetiek, die de aanwezigheid van personages in het gedicht nodig heeft; bij Oosterhoff staat de duizeling voorop, waardoor het gedicht vooral een taalspel en een cognitief gebeuren is.

HERSENSUBJECT

Oosterhoffs verzamelde gedichten kregen de titel *Hersenmutor* mee. Een onbestaand woord en toch klinkt het bekend omdat het een anagram is van “hersentumor”. Het is een toepasselijke spelfout voor Oosterhoffs werk, omdat ze een andere wereld opent en zo de hersenen goedaardig laat muteren. De spelfout is een deviatie ten opzichte van het reguliere taalgebruik, een typisch modernistisch principe, dat Oosterhoff lieert aan de werking van de hersenen. Waar De Coninck het gedicht ziet als een dialoog tussen twee “personen” (de verteller-dichter en de toehoorder-lezer), proberen de gedichten van Oosterhoff nieuwe connecties tot stand te brengen in de hersenen van de lezer. Zijn verzen zijn cognitieve experimenten waaraan de lezer zich onderwerpt, maar waaraan hij ook actiever moet participeren dan in een dialoog. Dit poëtische principe doet denken aan het “hersensubject” (*cerveau-sujet*), een begrip dat door de Franse filosofen Gilles Deleuze en Félix Guattari werd gemunt. Filosofie, wetenschap en kunst zijn volgens hen praktijken van de hersenen die de strijd aangaan met de chaos van de werkelijkheid. Zoals de filosofie concepten fabriceert om die chaos in kaart te brengen, zo creëert kunst sensaties om op een georganiseerde manier chaos te laten verschijnen: kunst is “chaosmos”. “Percepten” en “affecten” zijn de basisbestanddelen van de sensatie. Beide zijn ontleend aan de werkelijkheid (de percepten aan de waarneming, de affecten aan het gevoel), maar ze functioneren zelfstandig. Ze zijn niet waargenomen of gevoeld door een “persoon”, maar onpersoonlijke constructies die een eigen wetmatigheid volgen binnen het artistieke medium. Een vers wordt bepaald door woordkeuze en woordvolgorde. Een glimlach op een schilderij ontstaat uit verf, kleuren, vormen, licht. Door hun compositie zijn kunstwerken in staat sensaties te genereren bij het “hersensubject”. Volgens Deleuze en Guattari weert kunst zich niet alleen tegen de chaos van de werkelijkheid, maar ook tegen gevestigde manieren van voorstellen en denken, die de chaos proberen toe te dekken in plaats van haar net aan het licht te brengen. Kunst doet wind waaien door de geesten van de mensen. Kunst staat voor vechten met de chaos, precies om de chaos tastbaar te maken. Een dergelijk filosofisch kader geeft perspectief aan de duizeling, de kietel in de hersenen waarop Oosterhoff de pijlen van zijn poëzie richt.

Oosterhoffs schriftuur maakt gebruik van principes die niet nieuw zijn in de literatuur. Zijn kracht is dat hij een fragmentarische stijl weet te koppelen aan een breed scala van vormen, en binnen die wereld ook nog eens menselijk en humoristisch voor de dag komt. Hoewel de mayonaise niet voor iedere lezer of zelfs niet bij iedere lectuur zal pakken, staat zijn werk wel voor een avontuurlijk project waaruit een groot respect voor het gebeuren van het gedicht spreekt. Sinds 2000 componeert Oosterhoff ook “bewegende gedichten”. Het zijn computergestuurde filmpjes waarin de tekst van het gedicht voortdurend muteert. Basis van dat spel is de blanco pagina en tekstfragmenten

die in zwart of in grijs, in groter of kleiner lettertype verschijnen en verdwijnen — kortom, met heel basale middelen laten ze het gedicht gebeuren en maken ze het mogelijk dat tekstpassages worden geherformuleerd, waardoor de lezer een heel taalproces doormaakt. Het spel met grijswaarden en lettergroottes is een techniek die Oosterhoff ook al toepaste in (*Robuuste tongwerken*,) *een stralend plenum*. In *We zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* voegde hij daaraan ook het schrappen en overschrijven toe: gedrukte tekst wordt gecombineerd met handgeschreven tekst, zodat de idee van een bewerkte versie ontstaat. In de bibliofiel uitgegeven bundel *handschreeuwkoor* (2008) trekt Oosterhoff die lijn radicaal door. Hele gedichten zijn in een nauwelijks te lezen handschrift gezet en worden een lijnchaos. Er zijn ook pentekeningen, waarin het handschrift lijkt uit te vloeien, alsof de pennenstreek meer naar het beeld dan naar de tekst verlangde en daar iets anders wil, iets wil tonen, zoals de beverige contouren van een man en een vrouw. Het is die spanning tussen chaos, sensatie en menselijkheid die Oosterhoff tot een intrigerend dichter maakt.

LITERATUUR

TONNUS OOSTERHOFF, *handschreeuwkoor*, Druksel, Gent, 2008, z.p.

TONNUS OOSTERHOFF, *Ware grootte. Gedichten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2008, 59 p.

TONNUS OOSTERHOFF, *Hersennutor. Gedichten 1990-2005*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 186 p.

TONNUS OOSTERHOFF, *Ook de schapen dachten na. Essays*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000, 163 p.

REFERENTIES

HERMAN DE CONINCK, "Parlandisme", in: *Dietsche Warande en Belfort*, 115, 1970, pp. 738-748.

HERMAN DE CONINCK, "Ontsnapte fragmenten", in: *De vliegende keeper. Essays over poëzie*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1995, pp. 117-122.

HERMAN DE CONINCK, *De gedichten. Deel 1*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1998.

GILLES DELEUZE & FÉLIX GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Parijs, 1991, 204 p.

ANJA DE FEIJTER, "De wijnzak van de Nederlandse poëzie. Tonnus Oosterhoff over Lucebert", in:

AD ZUIDERENT, ÉNA JANSEN EN JOHAN KOPPENOL (red.), *Een rijke bron: over poëzie*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004, pp. 198-207.

MARC KREGTING, "Zo moet het; ik wil zo niet (Tonnus Oosterhoff)", in: *Laden en lossen. Confrontaties*, Vantilt, Nijmegen, 2006, pp. 21-31.

GUUS MIDDAG, "Laat me binnen in je ruime fantaisie", in: *Alles valt in stukken uiteen. Beschouwingen over poëzie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993, pp. 137-140.

DIETLINDE WILLOCKX, "De ruimte van het volledig leven", in: *Dietsche Warande & Belfort*, 148, 2003, pp. 433-440.