

Roland Jooris, schrijven is wegnemen

Hugo Brems



Geboren te Heverlee in 1944. Studeerde Germaanse Filologie aan de Katholieke Universiteit te Leuven. Doctoraat wijsbegeerte en letteren in 1973 op het proefschrift *Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*. Is docent moderne Nederlandse letterkunde aan de K.U.L. Publiceerde *De brekende sleutel. Moderne poëzie geanalyseerd* (1971) en werkt mee aan *Dietsche Warande en Belfort*, *Ons Erfdeel*, *Septentrion*, *revue de culture néerlandaise*, *Kultuurleven*, *BRT-3*.

Adres:
Huttelaan 263, 3030 Heverlee.

Bij de jonge Antwerpse uitgeverij Lotus, die zich al eerder, o.m. bij de uitgave van kinderboeken, liet opmerken door goede smaak, verscheen nu een even sobere als fraaie bundeling van het poëtisch werk van Roland Jooris: *Gedichten 1958-1978*. „Schrijven is wegnemen”: het is een vers uit een van de vijf niet gebundelde gedichten uit 1978, een vers dat in eerste instantie te maken heeft met de toenemende ascese in deze poëzie, maar dat ik voor de gelegenheid ook zou willen toepassen op de samenstelling van deze verzamelbundel. Inderdaad, in de loop van de 20 jaar, die door deze retrospectieve overspannen worden, verschenen van Jooris vijf dichtbundels; op zichzelf al geen overweldigende produktie, maar toch nog altijd goed voor zo’n 150 gedichten, waarvan hier niet veel meer dan de helft is overgehouden. De eerste bundel *Gitaar* (1958) verviel helemaal, terwijl uit *Bluebird* (1958) maar één gedicht en uit *Een consumptief landschap* (1969) maar 6 van de 32 behouden bleven. Alleen de nog heel recente bundel *Bladstil* (1977), is blijkens de inhoudstafel integraal opgenomen, al is dan ook hier een nog min of meer bij de aktualiteit aansluitend gedicht als *Breytenbach* stilzwijgend weggenomen.

Deze tekstkritische opmerkingen zijn veel meer dan filologische kuriosa; ze raken het wezen van het dichterschap van Roland Jooris, dat steeds verder evolueert naar de stilte van het witte blad: bladstil.

In december 1972 verscheen van hem, samen met de schilder Raoul de Keyser, het bibliofiele bundeltje met de veelzeggende titel *More is less*. Die titel is ontleend aan een uitspraak van de Amerikaanse schilder Ad Reinhardt, een van de grondleggers van de minimal art, die als motto bij *Het museum van de zomer* (1974) wordt afgedrukt:

*Eenvoud in de kunst is niet eenvoudig.
Minder in de kunst is niet minder.
Meer in de kunst is niet meer.*

*Te klein in de kunst is niet te klein.
Te groot in de kunst is niet te groot.
Teveel in de kunst is teveel.*

Die evolutie naar meerwaarde door eliminatie is natuurlijk duidelijker af te lezen uit de opeenvolgende volledige bundels, dan uit deze verzameling, die vooral ook een herbezinning is op het eigen werk vanuit het nu bereikte inzicht en evenwicht. En ik geloof dat we in dit geval er best aan doen de dichter in zijn selectie te volgen. Want wat is o.m. de functie van dat wegnemen? Zichtbaar maken. De dingen in hun essentie laten zien, los van franje en bijkomstigheden. Dat is wat hier gebeurt met de poëzie van Jooris, analoog met wat gebeurt in het gedicht waaraan ik de titel van dit opstel ontleende:

*Wegnemen,
schrijven is
wegnemen,*

*waardoor
ik enkel nog
een baksteenrode
bloempot
op het raamkozijn
laat staan
en valavond
als met potlood
een hoek
van de kamer
zie vullen (113).*

Het „wegnemen” dat hier tematisch centraal staat, en doorverwijst naar een uitgezuiverde pikturale kijk op de werkelijkheid, wordt tegelijk formeel stilistisch principe, doorverwijzend naar het taalgebruik. Manier van kijken en manier van schrijven vallen samen als wijze van in de werkelijkheid staan. Of neem een gedicht als *Morandi: stilleven*, (92) geschreven bij een van de bekende tot het uiterste versoberde stillevens van Giorgio Morandi. „Stilte” en „schaduw”, de twee kernwoorden van het gedicht dragen elk een strofe, verwijzen elk naar één van de basiscomponenten van het schilderij, en spiegelen elkaar volkomen. De schaduw is niets anders dan de schaduw van de stil-



te, die „spreekt” uit de enkele potjes „op de rand / van een tafel geschoven”. En, zoals in dat schilderij de pikturale middelen tot een minimum beperkt zijn, en de voorgestelde werkelijkheid in haar meest bescheiden, bedeesde vorm optreedt, zo worden hier de woorden „steeds dichterbij elkaar” gezet, en „opgehoopt in de schaarste van een driehoekje”: zelfs tot in de visuele vorm van de strofen toe.

In deze enkele bladzijden zijn al de namen moeten vallen van schilders als Raoul de Keyser, Ad Reinhardt en Morandi. Men kan niet over de poëzie van Jooris spreken, zonder het haast evenveel over schilderkunst te hebben. Niet alleen stoot men aanhoudend op tekstuele referenties naar schilders, bovendien zijn heel wat titels van bundels of afdelingen daarvan aan de plastische kunst ontleend. Het meest typisch daarvoor is de bundel *Het museum van de zomer*, die bestaat uit de afdelingen „Sculpturen”, „Tekeningen” en „Schilderijen, situaties, environ-

ments". En tenslotte: de vizie van Jooris op de werkelijkheid is grotendeels een pikturale. Men kan dan ook, tot in de schilders bij wie hij poëtisch aansluiting zoekt, dezelfde evolutie naar verinnerlijking en verstillend natrekken. Of beter gezegd: de aandacht en eerbied voor het kleine en geringe, die al van bij de aanvang aanwezig is, wordt in de ontwikkeling alsmat duidelijker en bewuster getematiseerd.

Al in dat ene gedicht dat overgehouden is uit *Bluebird* van 1958, en dat geïnspireerd is op Paul Klee, lezen we:

*Als heimelijke kleur
wonen bij Paul Klee, en niets
meer zeggen. Een lijn zo zacht
door zijn lichaam voelen
en machinale diertjes
vol veertjes springen
tot een mijnramp van ontroering
ontstaat (11).*

De bundels *Een consumptief landschap* (1969) en *Laarne* (1971) vallen samen met het hoogtepunt van het neo-realisme in de Vlaamse poëzie, en parallel daarmee, het kortstondig samentreffen van schilders als Raveel, De Keyser, Elias en Lucassen, in wat men dan „De nieuwe visie” is gaan noemen. Een wat grote naam voor dat vluchtige en weinig doktrinaire samentreffen van die vier schilders rond enkele projecten, waarvan de schilderijen in de keldergangen van het kasteel te Beervelde (1966) het belangrijkste en ook het meest bekende is. Niet enkel door zijn gedichten, maar ook door zijn optreden, inleidingen en woorden vooraf in katalogi, kan men Jooris in die periode beschouwen als literaire evenknie en „woord”-voerder van die schilders. Zelf heeft hij het herhaaldelijk over zijn visuele ingesteldheid, en bekent hij, zich ook in zijn gedichten meer te bekommeren om zichtbaar maken dan om verwoorden. In 1972 exposeerde hij gedichten op doek en in de begeleidende tekst daarbij, uit *Yang* (nr. 42, maart 1972), le-

zen we: „Het gaat bij mij om de spanning tussen woord en beeld. Kan het visuele beeld die (sic) in een tekst wordt opgeroepen wedijveren met het picturale? Als ik BOOM schrijf zie ik dan evenzeer een boom als wanneer ik hem schilder?”

Die hele problematiek, rond de basisingredienten van dit oeuvre nl. werkelijkheid, schilderkunst, taal, is volmaakt gesynthetiseerd in het gedicht *Appel* (37):

*men bijt nooit in het
woord appel, maar in je
verbeelding doe je
het soms*

*zodat men een appel
ziet in een woord
maar welke?*

*is het die zachte
cirkel met links een
beetje rood en verder
wat groen en wat
geel, stil en zwijgend
op een harde lijn
van potlood of van
een tafelblad?*

*APPEL, een woord
op papier.*

Ook wanneer niet alle componenten ervan tekstueel aanwezig gesteld worden, is die driehoeksverhouding konstant als achtergrond aanwezig. Zoals het werk van Raveel en De Keyser is dit een poëzie die ons leert kijken, die uitnodigt tot bezinning op de werkelijkheid, op onze manier om de werkelijkheid (niet) te bekijken. De alledaagse, vertrouwde, en daardoor onzichtbaar geworden omgeving wordt weer zichtbaar gemaakt. Een voetbalveld, louter gezien in zijn contrast van groen en wit, wordt een „happening” (24), een weide wordt een „gedicht” en „een concrete gebeurtenis” (31) en „de regelmaat van hooioppers / in een landschap” springt even, verrassend maar niet opdringerig, in het oog, zoals de „mimimal” objecten van Robert Morris. Tot de essentie herleid, spreekt die zichtbaarmaking uit een van de meest recente gedichten:

Ook
door het oog
van een naald
vindt
de ruimte
haar weg (115).

Voeg daarbij nog de titel van dit sublieme gedichtje *Sculptuur*, en de cirkel is weer rond. Inderdaad: „Bijna niets / om naar te kijken / en juist dat / bekijk ik” (58).

Een laatste punt dat ik hier nog zou willen belichten, is de duidelijke afname van het aandeel van anekdotisch realisme in het meer recente werk, vooral vanaf *Bladstil* (1977). Dat hangt natuurlijk nauw samen met de opvatting over schrijven als wegnemen, en met de toenemende verdieping en intensivering van de relatie tot de werkelijkheid. In de bundels uit de periode van het neo-realisme zat nog grotendeels de bekommernis voor om de alledaagse leefwereld poëtisch te laden, om de kleine dingen mee op te nemen in het universum van de poëzie: een reactie ook tegen de heersende hiërarchische opvattingen over poëzie en werkelijkheid, waar men aan de gedichten niet gewaar werd dat de dichters „al eens per auto gereden hadden, dat ze naar het voetbal gingen kijken, dat ze b.v. een koelkast hadden”, zoals Jooris het formuleerde n.a.v. de nu al historische *Kreatief*-enquête van L. Deflo. Op een bundel als *Een consumptief landschap* b.v. was nog helemaal van toepassing wat Raveel eens over zijn eigen werk zei: „Waar kan men beter het infiltreren van het moderne leven gewaar worden dan in een dorp op het platteland? In de stad wordt alles onmiddellijk geïntegreerd, ziet men niet zo scherp de isolerende en tevens contrasterend-bevreemdende werking van de publiciteit, het benzinestation, het beton, de auto, enz...”. Het is heel mooi dat kunst en poëzie zich met zo’n boeiend en/of beangstigend verschijnsel bezighouden, maar achteraf beschouwd blijken dergelijke motieven toch niet veel meer

te zijn geweest, dan „de krukken van het nut”, die een dichter als Jooris niet lang nodig had, en die eigenlijk wat hem betreft, toch maar de aandacht afleidden van de kern van de zaak. En, vermits dichtten weglaten is, zijn vooral die krukgedichten, hoe waardevol en interessant ook op zichzelf, uit deze verzameling weggelaten. In de ontwikkeling van dit dichterschap was die aandacht voor verschuivingen in het werkelijkheidsbeeld niet meer dan een middel tot bewustwording van de eigen intenties, ook onder de druk van de wel wat euforische herontdekking van de kleine dingen des levens door de nieuw realisten. Neem b.v. een strofe als:

noteer met mij, of neem
zelf een potlood: palen
in wit gekalkt sluiten een
weide af, daarachter: een
benzinestation op de middag,
een chaletje met een zonnetje
bij,
het geluk is in prentkaartjes
zichtbaar.

(Uit: *Een consumptief landschap*, 21).

De overvloed aan detaillistische waarneming kamoefleert hier nog grotendeels de onderliggende intentie, die pas helemaal naar voren komt wanneer ingezoomd wordt op één element van de prentkaart: „een baksteenrode / bloempot / op het raamkozijn” (113), van zo’n chaletje bijvoorbeeld. Het gedicht pretendeert dan niet langer informatie te geven over de werkelijkheid, de lezer kan er zich niet meer van af maken door het opgeroepen werkelijkheidsbeeld eendimensioneel en consumptief te noemen. Het geïsoleerde, in woorden opgeroepen ding wordt object van beschouwing, van meditatie zelfs. Het wordt dat precies doordat het overblijft nadat de woorden en de wereld rondom zijn weggenomen.