

hangen —, zijn inzet is hoger, aan het waarom van die zelfmoord besteedt hij niet meer dan wat vage suggesties.

Afrit gaat over de thema's waar het in de poëzie altijd over gaat: liefde, de vergankelijkheid van het leven, de dood. Maar niet in die grote, alleen schijnbaar duidelijke woorden. Budé's benadering is indirect, hij geeft geen uitleg of toelichting, is suggestief, laat veel over aan de fantasie van de lezer. En zoals gezegd: het licht speelt een dominante rol, het verschaft een zachte roes, stemt mild bij scheiding en verlies.

Een voorbeeld. De hoofdpersoon is taxi-chauffeur, net als zijn vader. Hij heeft een geliefde die hem om onverklaarbare redenen verlaat, plotseling, voor de lezer even plotseling als voor hemzelf. Paniek, uiteraard. Maar niet voor heel lang. Het licht dempt die paniek en heeft een verzoenend, hoopgevend effect. „Binnen in me begint iets te zingen, plots voel ik wat ik al dagen mis. Ik snuif het licht op, laat het naar binnen lekken, hart en longen moeten vol. (...) Het is goed zo, flitst het door mijn hoofd: ooit keert ze terug.” Die laatste zin heeft een echo op een beslissende plaats in het boek.

Maar behalve over de liefde, het verlies van de geliefde en de regenererende kracht van het licht en de dagdroom, gaat dit boek vooral over de dood, over de onherstelbare ingreep die de dood is maar ook over de herstelwerkzaamheden die desondanks mogelijk blijken. In Budé's poëzie speelt het verdwijnen, het afscheid, het mysterie en het schandaal van de dood een hoofdrol — als schaduwbeelden die elke beweging van het licht noodzakelijkerwijs volgen. Expliciet komt de dood aan bod in *Het perfecte licht*. Budé citeert Perikles: „De cultuur van een volk herkent men aan het omgaan met de dood.” Op het moderne onvermogen de dood een waardige plaats te geven in het leven, reageert hij met verhevigde aandacht.

In zijn novelle is die aandacht het centrale thema. *Afrit*, opvallend genoeg zonder lidwoord, misschien vanwege het generaliserende effect, is vooral ook een experiment in het bedenken van rituelen om het ondraaglijke draaglijk te maken. Indrukwekkend is de liefdevolle manier waarop de hoofdpersoon zijn doodzieke moeder verzorgt, tot voorbij de dood en letterlijk tot in het graf. Aan-

dacht, leert dit boek, is bovenal een morele categorie.

Cyrille Offermans

FRANS BUDÉ, *Afrit*, Plantage, Leiden, 2005, 94 p.

Portret van de dichter als Antwerpen

Leonard Nolens' bundel *Hommage* uit 1981 bevat een cyclus met de overkoepelende titel „Een ander heeft al vroeger onze liefde opgeschreven”. Hij bestaat uit zeven stadsgedichten: vier over Antwerpen, één over Oostende en twee over Iowa City. Nolens was toen vooraan in de dertig. Nu hij achteraan in de vijftig is, heeft hij in *Een dichter in Antwerpen en andere gedichten* zijn liefde voor Antwerpen opnieuw opgeschreven, thans in 28 gedichten. Dat is zevenmaal uitgebreider dan een kwart-eeuw geleden.

Antwerpen is de metropool die destijds de eenentwintigjarige ambitieuze provinciaal uit zijn Vrijthof in Bree als een sirene heeft weggelokt, zoals Parijs dat twee decennia eerder gedaan had met Lucebert, Andreus, Vinkenoog en Claus c.s.

Antwerpen is sindsdien voor de dichter Nolens een „oersterk werkwoord” geworden dat hij dagelijks vervoegt, een woonplaats die voor hem soms bijna mythische allures krijgt: „Antwerpen, aanslepend antwoord op vragen / Van niemand, mijn heidens getal / Van negen letters”. Antwerpen is in deze bundel een topos in de meest letterlijke betekenis. Als je *Een dichter in Antwerpen* uitgelezen hebt, weet je precies waar de dichter in Berchem woont, welke keuken in welk restaurant zijn voorkeur heeft als hij buitenshuis eet, wie zijn buurjongens zijn en wat ze zingen, waar hij zich in het nachtleven stort en welke vrienden-bohémiens hij daar ontmoet, wat zijn grootste ondeugd is en wie er zijn grootste liefde is. De lezer die zijn eerdere gedichten en zijn dagboeken gelezen heeft, zal constateren dat de verspreide fragmenten van dat Antwerpen en zijn Nolens in deze bundel samengebracht zijn in een poging tot synthese, een sollicitatie als het ware naar het stadsdichterschap, een virtueel dan, want een reël heeft hij ooit geweigerd. Nolens' poëzie is bij uitstek autobiografisch. Grote romantische thema's in een eenentwintigste-eeuwse verpakking liggen ook in deze bundel verankerd zoals blijkt uit deze omschrijving van zijn kerntaak als dichter: „Het echte werk

is in mijn ogen en handen / Een warmbloedige manier van omgaan met leegte" en „(...) het echte werk, / Dat is handenwringend heimwee."

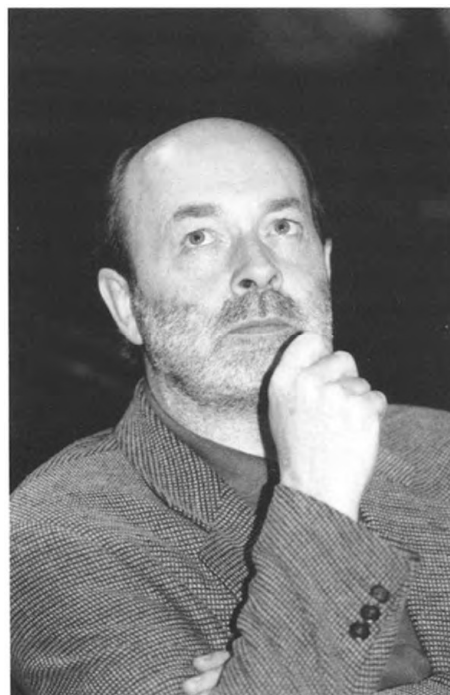
Expliciet schakelt Nolens zich in in de traditie van de grote Antwerpse dichters Pernath, Van Ostaijen en Gilliams als hij schrijft: „O ja, er waren jaren dat ik soms kon figureren / In je masker man, je maker / Van de feesten angst en pijn, je man / Voor het venster, alledrie mijn grote broers / Met veel talent voor stil problemen zingen."

Zoals altijd is er ook zeer veel „ik" in zijn jongste poëzie aanwezig. Eén van zijn beproefde procédés bestaat erin dat „ik" uit te vergroten tot een „wij", waarin hij ook de aangesproken lezer betreft en waardoor hij saamhorigheid met die lezer creëert. Maar laat er geen misverstand over bestaan: Nolens beheerst „onze" gedachten en dirigeert „onze" emoties. Hij en niemand anders is de derwisj in de wervende dans der woorden. Niet gehinderd door welke gêne of bescheidenheid ook manifesteert het dichterlijke ik zich in het slotgedicht van de openingscyclus „Beginnen" als de essentie van de wereld. Het pathos waarmee dat gebeurt, is zo nadrukkelijk en zo groot dat het vanzelf kantelt en ironie wordt. Althans zo heb ik het gelezen, onzeker over het feit of dit gedicht wel die dubbele bodem heeft die ik het toeken:

(...)
Er is dus geen essentie dan de blinde ziener
[Nolens.
De blinde ziener Nolens zelf is de essentie
Van het zijn want heel het zijn heet Nolens.
Er is alleen maar Nolens, Nolens is de wees
Van het heelal, de hele kosmos kan
In zijn blinde pupil, ja heel het universum
[fluistert Nolens,
Nolens hier, Nolens daar, Nolens overal.

(...)

In *Een dichter in Antwerpen* wordt de stad, via de retorische techniek van de apostrofe, voortdurend gepersonifieerd en aangesproken als „je", vervolgens samen met het „ik" van de dichter versmolten tot een „wij" / „ons", en om het feest van de pronomina nog te vergroten afgezet tegen de derde persoon van de geliefde „zij". Het slot van het negende gedicht in de cyclus illustreert dat:



Leonard Nolens (°1947).

Van haar heb ik de gave om je sprakeloze
[Boerentoren

Aan te klampen, zij en ik,
Wij zijn de risee van je Beurs.

Je treft het dus met haar en mij,
Ons ijzersterke bed belichaamt je parcours.
Sinds vijfendertig jaar bevlindert mijn lastige
[liefde

Je pleinen, zij plaatste je Daenenstraat
Op onze wereldkaart van zwerfende rassen in
[Berchem.

Ons vluchtig adres beschimpt er je Vlaams
[Belang.

(...)

Terwijl hij de stad voortdurend personifieert, vindt hij het nodig zichzelf geregeld te reduceren tot een fundamentele behoefte („Honger is nu achtenvijftig") of zichzelf te verzakelijken tot een ding („Ik was zo'n ding, zo'n spul / Om te verspillen, zo'n zingzangprul / Om mee te spelen, ..."). Zoals „Antwerpen" etymologisch verklaard wordt als „aenwerp", zo beschouwt hij ook zichzelf als „aangeworpen slib". Uit dat vruchtbare woordenslib schept de modderen man Nolens zichzelf en vormt hij „zijn" stad.

Dichten is voor Nolens dialogeren met zichzelf, de stad, de geliefde, de Breese familie,

de vrienden in Antwerpse kroegen. Dat gesprek wordt gevoerd in een gespiegde lichamelijke en retorisch opgesmukte taal, waarin het maniëristische plezier opvalt waarmee formuleringen herhaald worden en in de herhaling gepreciseerd, versterkt en soms verrassend genegeerd: „Wij weten om te beginnen vandaag / Van geen kanten. / Wij weten om te beginnen / van geen begin.”

In *Een dichter in Antwerpen en andere gedichten* spiegelt de dichter het ik van zijn geboorte in 1947 in Bree aan het ik dat hij vandaag in de ramen ziet van de Antwerpse winkelstraten of de Berchemse Driekoningstraat. Hij meet de afstand in de ruimte tussen ginder en hier en in de tijd tussen toen en nu en noteert dat zijn geboorteproses nog altijd niet voleindigd is. Met een citaat van de Poolse dichter Adam Zagajewski in het hoofd: „In vreemde steden komen wij / Ter wereld”, ijsbeert hij door de kamer, „En weer probeer ik mijn achteenvijftig jaar te horen / Geboren worden van uur / Tot uur, van muur / Tot muur.”

Voor de beschrijving van het proces dat leven heet en voor zijn liefdesverklaring aan Antwerpen heeft Nolens in zijn jongste bundel voor een format gekozen dat het mogelijk maakt deze gedichten direct op een podium te brengen. Daarin schuilt de kracht van deze bundel, maar ook zijn beperking.

Joris Gerits

LEONARD NOLENS, *Een dichter in Antwerpen en andere gedichten*, Querido, Amsterdam, 2005, 85 p.

Hans Groenewegen: de criticus als dichter

Hans Groenewegen is, wat mij betreft, met stip de beste poëziecriticus van het ogenblik. In zijn essayistische beschouwingen gaat hij omzichtig maar kritisch de confrontatie aan met het werk van uiteenlopende dichters die hem intrigeren (en juist omdat ze hem intrigeren). Steevast staat daarbij de poëtische tekst zelf centraal; niet het leven en de reputatie van de betreffende auteur en al evenmin een eigen vooropgezet poëziereglement. Precies die openheid onderscheidt Groenewegen van de meeste van zijn collega's. Hij leest, proeft en test de gedichten die hij onderzoekt afstandelijk en deskundig, maar tegelijk schrijft hij empathisch en enthousiasmerend. Elke essaybundel van zijn hand is daarom een gebeurtenis waar ik vol verwachting naar uitkijk.

Daarnaast is Hans Groenewegen (en dat is minder bekend) ook actief als dichter. Dat houdt uiteraard een zeker risico in, juist omdat lezers geneigd zijn de normen van de strenge recensent ook toe te passen bij de beoordeling van zijn eigen creatieve werk. Laat ik daarom mijn kaarten maar meteen op tafel leggen: de — overigens bescheiden — dichter haalt het op geen enkel ogenblik van de criticus; toch blijft zijn poëzie de moeite van een kennismaking zeker waard.

Hans Groenewegen debuteerde in 2000 als dichter met de plaquette *Grondzee*. Het bundeltje verscheen in een opmerkelijke vormgeving in de Zeeuwse Slibreeks: een klein, haast précieux formaat en enkele mooie miniatuur-etsen van Christine Boer. De verzen zelf zijn daarentegen aanmerkelijk minder minimalistisch, integendeel, ze nemen de hele bladspiegel in; sterker nog, onderaan iedere bladzijde wordt typografisch nog een extra regel afgedrukt, die zich geleidelijk aan ontwikkelt tot een extra gedicht, meteen het langste van de bundel.

Die opbouw maakt al duidelijk hoe doorzacht Groenewegen zijn poëzie componeert. Het gaat hem niet enkel om de afgewogen vorm van elk afzonderlijk gedicht, maar evenzeer om de bredere samenhang van reeksen en afdelingen. Die globale visie verklaart meteen ook waarom *Grondzee* bij de lezer een nogal registrale indruk nalaat: een aantal verzen is telkens opgebouwd rond dezelfde woorden en beelden, soms zelfs in vrijwel letterlijke bevoordingen. Dat ritme van herhaling en subtiele verschuiving, herkenning en vervreemding, is kenmerkend voor het streven van de dichter. Enerzijds legt hij de klemtoon op de autonomie van het vers, als een eigen taalconstructie, anderzijds demonstreert hij keer op keer de mogelijkheden van de literatuur om waarnemingen, ideeën en emoties diepgaand te exploreren. Op die manier plaatst Groenewegen zich expliciet in een modernistische poëziepraktijk.

Al even typerend is de titel van dat debuut: *Grondzee*. Deze samenstelling is in feite een oxymoron, een combinatie van twee tegenstrijdige bestanddelen. In die zin drukt de term een feitelijke onmogelijkheid uit én symboliseert hij tegelijk een synthese van de oer-elementen. De grenslijn van de getijden staat zowel voor de permanente confrontatie als