

POËZIE ALS ALTERNATIEF

Jeroen Dera

Poëzie als alternatief

AMSTERDAM · WERELDBIBLIOTHEEK

© 2021 Jeroen Dera
Alle rechten voorbehouden
Omslagontwerp Christoph Noordzij
NUR 620
ISBN 978 90 284 5197 1
www.wereldbibliotheek.nl



*Voor Elin en Ninthe,
voor wie geen alternatief bestaat*

Een onderdompeling

Poëzie en de buitenwereld

Een vrouw in een roeibootje peddelt door de Kortenhoefse Plassen. Ze zegt: ‘Er is helemaal niemand op het water vandaag, alleen wat vogeltjes of ruisend riet, dat vind ik geweldig.’ Maar wat nu als ze later wil vertellen over de sensatie die haar boottocht opriep? In wat voor taal is die over te brengen? vraagt ze zich hardop af. Te midden van de waterlelies geeft de vrouw zelf het verlossende antwoord: zo’n sensatie beschrijven kan in poëzie.

Iemand in een roeiboot die haar indrukken van de natuur wil overbrengen via een gedicht: je ziet toch al gauw een figuur op een impressionistisch schilderij voor je, type *Jour d’été* van Berthe Morisot. De vrouw in de Kortenhoefse Plassen is echter Lisa Wade, tussen 2007 en 2013 een vast gezicht in het kinderprogramma *Het Klokhuis*. Zij vertelt haar jeugdige kijkers gepassioneerd dat poëzie een ander woord voor dichtkunst is, ‘meestal gebruikt om je gevoelens te uiten, bijvoorbeeld verliefdheid of verdriet’. En ze stelt het *Klokhuis*-publiek de prangende vraag: moet een mooi gedicht eigenlijk rijmen?

Die laatste kwestie is beslist relevant, zeker voor een doelgroep die gedichten automatisch associeert met pepernoten en Pakjesavond. Toch is het op zijn zachtst gezegd een gemiste kans om poëzie in een kinderprogramma vanaf het openingsshot te koppelen aan bootjes, vogeltjes en ruisend riet. Een gedicht hoeft weliswaar niet te rijmen, leert de oplettende *Klokhuis*-kijker, maar het cliché van de gevoelige ziel die in eenzame verstilling op het water bivakkeert blijft hardnekkig overeind. We zien Lisa Wade nog net niet tegen Ophelia aanva-

De 21e eeuw is al een aardig eindje onderweg, maar het romantische stereotype blijft het alledaagse denken over poëzie dicteren. Dat is ook zichtbaar op het niveau van de serieuze journalistiek. Toen Lieke Marsman, met twee succesvolle bundels op haar kerfstok, in 2017 haar eerste roman *Het tegenovergestelde van een mens* publiceerde, stond boven aan een paginagroot interview in *De Standaard*: ‘Lieke Marsman is even klaar met zichzelf. En met de poëzie. De blik wordt voortaan op de wereld gericht; de vuisten zijn gebald.’ De implicatie is duidelijk: wie de blik op de wereld wil richten, kan zich beter niet van poëzie bedienen. Dichtkunst is meer iets voor navelstaarders, voor kijken naar binnen, voor stille bezinning op de eigen zielenroerselen.

Dit boek wil laten zien dat poëzie, juist in de 21e eeuw, een fenomeen is dat – tegen alle clichébeelden in – de blik naar buiten richt. Dat wil niet zeggen dat dichters zich nooit door de futen op de Kortenhofse Plassen laten inspireren (in 1983 wijdde Ed Leeftang nota bene een gedicht aan zijn kanotocht aldaar), wel dat het te kortzichtig is om poëzie in eerste instantie te zien als een genre waarin het om het innerlijke gaat. Je zou hopen dat je anno 2021 van zo’n inzicht moet gapen, maar de algemene beeldvorming is te hardnekkig om er niets tegenover te stellen.

Laten we bijvoorbeeld eens stilstaan bij een gedicht van Lieke Marsman, de dichter die even klaar was met al dat navelstaren en bijgevolg een roman schreef (waarin ze overigens tal van gedichten verweefde, reden temeer om haar afscheid van de poëzie te wantrouwen). Het gedicht is afkomstig uit haar bundel *De eerste letter* (2014):

opzoeken waar het op de wereld op dit moment
het koudst is
te beginnen bij Novosibirsk

zelf Chinese tekens maken
de staten van Amerika op alfabetische volgorde zetten
de namen van de negen Griekse muzen zingen

opnieuw en opnieuw
naar het leven en lijden van stenen kijken
en groeien als een knotwilg

Alabama, Alaska, Arizona, Arkansas,
Kleio, Euterpe, Thaleia, ik wil

dat iemand me hier uit tilt
zich een goed persoon wenst te tonen

Is deze tekst vooral naar binnen gericht, om in de terminologie van het *Standaard*-interview te blijven? Het is op zijn minst duidelijk dat het lyrisch ik zich in een sleur bevindt, getuige de schijnbaar nutteloze activiteiten die het onderneemt om de tijd te doden. De middelste strofe zet scherp het existentiële probleem neer waaraan Marsman haar ik-figuur blootstelt. Tegenover de traagheid van de aarde ('het leven en lijden van stenen') plaatst zij de snelgroeiende knotwilg, waarvan de takken al spoedig zo zwaar worden dat de stam vermolmt en er hollen ontstaan. Ook het lyrisch ik vreest zo'n gehavende boom te worden en doet dus een prangend beroep op een medemens: verlos mij van deze noodtoestand, van deze Sibेरische koude. Marsman schetst een persoonlijke crisis te midden van de voortslepende eeuwigheid. Het verblijdende fluitspel van de muze Euterpe is in deze strofen ver te zoeken.

De ruimte van het gedicht beslaat echter meer dan de stenen die leven en lijden. In de eerste twee strofen doet Marsman iets heel interessants: ze geeft het tijdverdrijf van de ik een geografische dimensie. Concreter: het gedicht voert ons van Rusland via China naar de Verenigde Staten, en plaatst de existentie van de ik daarmee op het

politieke wereldtoneel (waarbij China letterlijk tussen Rusland en de Verenigde Staten wordt ingeklemd). Het zingen van de muzenamen, dat we zouden kunnen opvatten als een verwijzing naar het maken van poëzie, vindt dus plaats in een geopolitieke ruimte die hoge spanningen met zich meebrengt. Als het lyrisch ik de muzen aanroept, is dat niet zozeer om klassieke inspiratie, maar om de noodklok te luiden over een situatie die evengoed politiek geladen is. Als Marsman in dit gedicht al de blik naar binnen richt, doet ze dat met het vizier naar buiten.

‘Ik wil dat iemand me hier uit tilt’: in Marsmans hartenkreet ligt een wens om verandering besloten. Veel 21e-eeuwse gedichten nemen geen genoegen met de vastgeklonken wereldorde en stellen daar iets tegenover. Soms doen ze dat heel letterlijk, op het dystopische af. Han van der Vegts bundel *De zeilen van de aarde* (2010), bijvoorbeeld, is een commentaar op de menselijke zucht de eigen omgeving te controleren. Het openingsgedicht beschrijft vanuit het perspectief van toekomstige aardbewoners hoe de mensheid een reusachtig zeilschip van de Aarde maakte, waarmee ze de baan van de planeet kan beïnvloeden. In het gedicht ‘De meeuwen’ blijkt echter dat de natuur niet zomaar te temmen valt. Een meeuwenpopulatie verruilt het strand voor hoge rotsen, van waaruit de vogels de mensen vervaarlijk beginnen te belagen, nota bene met de rondzwervende restanten van hun eigen huishoudelijke apparatuur:

ze verhieven zich, gesterkt met staal van onze drogers
hun leden bestierd met de bedrading van stofzuigers
hun tred klonk dieper, hun voortgang was onverbiddelijk
uit onze buitensteedse schuilplaats zien wij in het zwerk
het krioelen van de meeuwenzwerm zich steeds verdikken

In deze poëzie wordt Hitchcocks *The Birds* een geëngageerd science-fictionscenario dat de machtsverhouding tussen mens en meeuw

radicaal omdraait. Dat is nog eens wat anders dan een intieme ervaring op een kabbelend roeibootje!

Van een heel andere orde is de omkering in *Celinspecties* (2012), de veelvuldig geprezen bundel van Ester Naomi Perquin. In de poëzie van Perquin gaat het vaak om de vraag in hoeverre we met andere personen kunnen samenvallen – niet voor niets heette haar tweede dichtbundel *Namens de ander* (2009). In *Celinspecties* neemt Perquin, die haar schrijfopleiding bekostigde door als cipier te werken, die vraag heel letterlijk. De rode draad wordt namelijk gevormd door tien gedichten waarin de dichter spreekt namens een veroordeelde crimineel, van tienermoordenaar Dennis de K. tot winkelcentrumschutter Bart V. en wurger David H.. In tegenstelling tot *social media*-gebruikers die blijven steken in statements als ‘hak zijn ballen eraf!’ en ‘levenslang opsluiten!’ gaat Perquin op zoek naar de verborgen drijfveren, verlangens en angsten van de misdadiger. Op die manier biedt zij een alternatief voor ingesleten en zwart-witte visies op criminaliteit.

Het sterkst vind ik haar gedicht over Carlo ‘De Veroveraar’ da C., die geen ‘droeve, / hongerige dief op zoek naar spullen’ blijkt, maar een estheticus:

Was er een huis, uit ijzer en beton gegoten, zes man bewaking op de muur,
toegangswegen afgesloten; ik kwam erin. Ik nam niet eens iets mee,
geen schat of souvenir – dit zat de oude rechter dwars, een man
die nooit de schoonheid zag van ergens zijn, van kamers
waar geen vreemden kwamen – hij ging maar door
op wat te halen viel – alsof ik dat niet zag.

Ergens inbreken om de schoonheid van de ruimte te ervaren: dat is criminaliteit in gesublimeerde vorm. Pure romantiek bestaat ook bij Perquin, alleen verruilt zij de waterlelies voor stalen tralies en zet ze het esthetische cliché in om de stereotiepe voorstelling van misdaad uit te hollen. Ook hier geldt: dat is nog eens wat an-

ders dan een intieme ervaring op een kabbelend roeibootje!

De 21e-eeuwse gedichten die ik in dit boek bespreek, zetten met hun blik op de wereld allemaal iets op het spel, ondermijnen het hapklare recept waarmee het alledaagse spreken de wereld voor ons bakt. Of het nu gaat om de alfabetisch geordende staten van Lieke Marsman, de stofzuigermeeuwen van Han van der Vegt of de filosofische inbreker van Ester Naomi Perquin: poëzie is taal die lak heeft aan het geijkte denken. In de literatuurtheorie is dat inzicht al een eeuw lang gemeengoed. De Russische theoreticus Viktor Sjklovski spreekt in zijn beroemde essay ‘De kunst als priom’ (1917) van ‘vervreemding’: ‘Wat de kunst doet is de dingen vervreemden en de vorm moeilijk maken, de moeilijkheid en de duur van de gewaarwording vergroten, want het waarnemingsproces zelf is het doel van de kunst en moet verlengd worden.’ Kunst dwingt door haar bijzondere vorm (‘priom’) intens kijken af, doorbreekt de alledaagse waarneming die onze hersenen probleemloos kunnen inpassen in het gebruikelijke referentiekader. Soms leidt dat ertoe dat kijkers – in het geval van poëzie: lezers – de wereld met andere ogen gaan bezien, dat ze als het ware vervreemd raken van hun geautomatiseerde gedachten over die wereld en tot nieuwe inzichten komen. Niet voor niets wordt ‘vervreemding’ in de kunst- en literatuurwetenschappen ook wel ‘desautomatisering’ genoemd.

In haar boek *Uses of literature* (2011), dat de laatste jaren tot moderne klassieker in de literatuurtheorie aan het uitgroeien is, schrijft Rita Felski dat vervreemding tegenwoordig een dogma is – alsof desautomatisering een voorwaarde is om van literatuur te kunnen spreken. Een probleem van de vervreemdingstheorie lijkt mij dat ze te weinig oog heeft voor de vraag *wie precies* gedesautomatiseerd raken bij het ervaren van kunst. Waar de één de religieuze rouwpoëzie van Nel Benschop zal afdoen als clichématige kitsch, betekent een regel als ‘Laat mij, o God, een boom zijn in uw tuin’ voor een ander misschien dat ze nooit meer hetzelfde naar een pla-

taan zal kunnen kijken. Ook vervreemding is een kwestie van perspectief.

Toch is Sjklovski's denken nog altijd bijzonder relevant, vooral omdat het helpt te begrijpen waarom dichters geen propagandateksten hoeven te schrijven om een kritische blik op de wereld te kunnen werpen. Omdat het de talige vorm is die zich tegen de standaardisering teweerstelt, is poëzie haast per definitie een spookrijder op de geautomatiseerde weg. In het Vlaamse radioprogramma *Joos* zette Stefan Hertmans poëzie al eens expliciet af tegen sociale media als Twitter: tegenover de vluchtigheid van tweets plaatste hij de opperste concentratie waarom een gedicht vraagt, en brak hij een lans voor poëzie als 'trage tijdstroom die onder de ervaringen ligt'. Alleen al die traagheid draagt in deze eeuw de potentie van vervreemding in zich. Met hun metaforen, enjambementen en dubbelzinnigheden dwingen veel dichters een leeshouding af die in niets lijkt op de manier waarop je flitsende berichten op *Reddit* consumeert.

In die zin beschouw ik geslaagde poëzie als een alternatief. Het is een genre dat niet meedeint op de stroom van het algoritme of ons in een oogwenk tot impulsaankopen verleidt. Poëzie onttrekt zich aan de vaak onzichtbare wetten die onze alledaagse wereld dicteren, en dan vooral aan het neoliberale idee dat iets waarde heeft als het in staat is in korte tijd winst te genereren. De dichters die in dit boek aan het woord komen, zijn niet tevreden met een kant-en-klaarrecept voor het leven: in hun taal zetten ze de wereldorde meedogenloos op haar kop. Of ze nu klassieke bundels van papier schrijven of zich manifesteren op podia en social media: ze houden zich op aan de keerzijde van het kapitalisme, verpulveren het onderscheid tussen cultuur en natuur, eisen een stem op voor diegenen die lang geen recht tot spreken kregen. Poëzie loopt niet in de pas, maar bevraagt het dominante spreken.

Cruciaal is dat dit 'bevragen' gestalte krijgt in de poëtische taal, dat er *in de taal* een spanning ontstaat die de wereld even doet kan-

telen. Ter illustratie wijs ik op deze strofen uit de bundel *oever zoekt oever* (2013) van B. Zwaal, die in het gedicht ‘water loopt uit het roer’ een dorp laat overspoelen nadat de zee zich ‘inlandig’ te buiten is gegaan:

deo optimo maximo
steekt kuifje nog boven de golven
haantje pikt water
wiebelt sint maarten

wij leggen aan bij domhaantje
domkruisje

Als het water zo hoog staat dat het haantje op de dom eruit kan drinken, kan het niet anders of er is een enorme ravage aangericht. Zwaal focust hier echter niet op het rampscenario, maar waagt het om de overstromingsgeschiedenis te ironiseren – op zichzelf al een alternatieve keuze in een tijd waarin we door de ogen van overlevenden naar oprukkende tsunami’s kunnen kijken. Zwaal creëert die ironie door te werken met botsende taalregisters. Hij plaatst het statige ‘deo optimo maximo’ (‘aan de beste en grootste God’) tegenover de verkleinwoorden ‘kuifje’, ‘haantje’, ‘domhaantje’ en ‘domkruisje’, waardoor die laatste een extra lullig karakter krijgen. Tegelijkertijd wordt de grootsheid van die God geïroniseerd, want zijn almacht blijkt hoogstens uit het feit dat hij net zijn kuifje boven water weet te houden. Zwaal speelt ook nog eens met de traditie, aangezien ‘deo optimo maximo’ een veelvoorkomend grafscript is. Het is hier de kerk zelf die door het wassende water ten grave is gedragen. Dat kunnen we ook figuurlijk lezen, waarbij de overspoelde kerk voor de christelijke religie in het algemeen staat. Sint Maarten wiebelt: de religie staat het water aan de lippen. En wat zou het ook, suggereert Zwaal: een ‘domkruisje’ is toch maar een ‘dom kruisje’?

Intussen biedt dat kruisje wel een kans om aan te leggen, en is de kerk in dit gedicht letterlijk een ankerplaats. Je kunt bovenstaande regels kortom lezen als een lichtvoetig verslag van een watersnoodramp, maar evengoed als genuanceerde religiekritiek. Juist in die ambiguïteit schuilt het alternatief dat poëzie te bieden heeft. In onze gesecculariseerde wereld zal de meerderheid van de mensen niet vinden dat Zwaal met zijn ‘domkruisje’ het dominante spreken over religie ondermijnt – al woont hij dan in Zeeland, de provincie met de meeste kerkgangers van Nederland. Het alternatief zit vooral in de vorm waarvan de dichter zich bedient. Hij schrijft geen hapklaar betoog voor verdere ontkerkelijking, laat staan een polariserend bericht op sociale media, maar verkiest een vorm met een open einde die de lezer vraagt om zich onder te dompelen (met alleen Zwaals taal om bij aan te leggen).

Niet iedereen kan of wil het geduld opbrengen dat voor zo’n onderdompeling nodig is. Van alle literaire genres stuit poëzie dan ook op de meeste weerstand. De dichter Muriel Rukeyser schreef ooit dat Amerikanen in het onderwijs geleerd werd om poëzie te vrezen, ‘to have a distaste for it and to resist it’. In het Nederlandse taalgebied is dat helaas niet veel beter. Populaire lesmethodes als *Laagland, literatuur & lezer* en Dautzenbergs *Literatuur: geschiedenis en theorie* blijven meestal steken in vragen als ‘Wijs twee vormen van rijm aan in dit gedicht’ of ‘Wat bedoelt de dichter met de regel ...?’, waardoor het idee ontstaat dat de betekenis van een gedicht kan worden vastgelegd in een juist antwoord. Geen wonder dat mensen zich al vroeg geen raad weten met poëzie. Een beetje *Klokhuis*-kijker had al het idee dat gedichten schrijven iets is voor mensen die in hun eentje ronddobberen in een bootje. Als je het genre op school dan ook nog eens presenteert als een cryptogram dat je kunt kraken – wat leerlingen vervolgens niet lukt – wordt poëzie inderdaad iets om te vrezen.

Nu moeten we niet doen alsof die angst voor poëzie in het geheel oneerlijk en onterecht is. Poëzie is immers niet ongevaarlijk,

maar fundamenteel uitdagend: dichters proberen hun lezers uit de schuilhoeken van hun comfort te roken. Wie graag hapklare berichten wil lezen die het eigen beeld van de wereld bevestigen, wordt door de poëzie al snel de deur gewezen. Als genre van het alternatief is de dichtkunst dan ook moeilijk verenigbaar met de mainstream. Sommige dichters en critici hebben zelfs de neiging om zich van de ‘massa’ af te keren, waarbij ze van poëzie een elitaire gelegenheid maken die de ware cultuur vertegenwoordigt. In de twintigste eeuw is dat idee zo krachtig geweest dat het in veelgebruikte schoolboeken terecht kwam, zoals in de klassieker *Literaire kunst* (1955) van Fernand Lodewick. ‘De kunstenaar schiept *een nieuwe, een hogere werkelijkheid*’, valt daarin te lezen, ‘een werkelijkheid waarin wij geloven kunnen.’ Blijkens die woorden geloofde ook Lodewick in de poëzie als alternatief, maar zijn romantische nadruk op het *hogere* veronderstelt dat de (dicht)kunst een verheven werkelijkheid op zichzelf vormt die niet in onze wereld staat.

Het punt is echter dat alle poëzie in de wereld staat, al is het maar omdat die wereld eigenwijs doordringt in de taal. Ook de meest taalgerichte poëzie kan uiteindelijk niet om de werkelijkheid heen. Een dichter die zich er goed voor leent om dat uit te leggen, is Hans Faverey. In de literatuurgeschiedenis staat deze Surinaams-Nederlandse auteur bekend als een radicale ‘autonomist’, dat wil zeggen: een kunstenaar die de nadruk legt op de taal *zél*f en geen boodschap wenst te communiceren. Toen Marita Mathijsen in 2010 een nieuwe editie van zijn verzamelde poëzie bezorgde, aangevuld met 193 niet eerder gepubliceerde gedichten uit de nalatenschap, viel op hoezeer de poëziecritici van de Nederlandse kwaliteitskranten dat autonome idee van stal haalden. In *Trouw* typeerde Janita Monna Favereys vroege poëzie bijvoorbeeld als ‘kleine, in zichzelf besloten taalbouwsels, waaruit elke verwijzing naar een reële werkelijkheid leek uitgebannen’. En Victor Schiferli schreef in *Het Parool*: ‘Zijn gedichten beschreven geen gevoelens, vertelden geen anekdotes,

verwezen niet naar de werkelijkheid. Het waren dingen, objecten van taal.’

Commentaren van dit type zijn in elk decennium sinds Favereys debuut in 1968 te vinden. Natuurlijk is het niet voor niets dat ze zo krachtig zijn. Met name de zeer vroege poëzie uit de bundels *Gedichten* (1968) en *Gedichten 2* (1972) laat zich als zeer anti-communicatief omschrijven, waarbij de dichter soms expliciet lijkt uit te sluiten dat zijn gedichten naar de werkelijkheid verwijzen. Illustratief is bijvoorbeeld het tweede gedicht uit zijn debuutbundel:

Geen metafoor

komt hier aan te pas.

De lucifer,

conform zijn opdracht,

communiceerde verbrandend.

Met dit gedicht zet Faverey zich in het prille begin van zijn carrière neer als een dichter die de traditionele beeldspraak afzweert. Waar metaforen – niet voor niets voorbeelden van *overdrachtelijk* taalgebruik – in de regel worden gebruikt om een brug te slaan tussen de dichterlijke taal en de alledaagse werkelijkheid, wil Faverey de metafoor in zijn poëzie (‘hier’) uitbannen. Bovenstaand gedicht maakt echter al duidelijk hoe weerbarstig dat streven in de praktijk is, omdat het paradoxaal genoeg zelf de gewraakte beeldspraak bevat. De lucifer kunnen we immers lezen als een metafoor voor de metafoor, die van de dichter de opdracht krijgt uit het gedicht te verdwijnen door als een lucifer te verbranden.

Faverey lijkt zich kortom van meet af van bewust te zijn geweest van de onhaalbaarheid van zijn operatie. Dat weerhield hem er echter niet van met zijn poëzie het onmogelijke na te streven. In 1988, twee jaar voor zijn dood, zei hij tegen Arjen Schreuder in *NRC Han-*

delsblad: ‘Dat er een einde aan het leven komt, is verschrikkelijk. En het is misschien onwijs om me te verzetten, maar ik vrees dat ik er nog heel lang mee door zal gaan.’ Het is dit verzet tegen de tijd, die Faverey het liefst stilgezet zou hebben, dat zijn hele poëtische programma samenvat. De dichter probeert zijn werk te behoeden voor het verval waaraan niets lijkt te kunnen ontsnappen, en geeft daarmee tevens vorm aan zijn wens om *zelf* te overleven. In *NRC* drukt Faverey het als volgt uit: ‘Ik probeer iets te maken dat het langer uithoudt dan ik zelf. Hoe lullig het misschien ook klinkt: je probeert een soort waardigheid te veroveren. Dat je, als je doodgaat, niet echt verslagen bent.’

De particuliere wens van de dichter om de tand des tijds te doorstaan is cruciaal om te begrijpen waarom hij gedichten maakte die er geen duidelijke boodschap op wensen na te houden. Favereys grootste angst was dat zijn gedichten ‘stuk’ zouden gaan, een lot dat in zijn ogen te veel poëzie beschoren is: ‘Waardoor gaan gedichten stuk? Afgezien van de techniek meestal door de inhoud: door slecht verwoorde en gedoseerde inhouden. Niets vergaat zo snel als een gevoelig emotioneel gedicht, uitzonderingen daargelaten.’ Wat Faverey betreft zou een gedicht daarom zo min mogelijk gevoelens of verwijzingen naar de werkelijkheid moeten bevatten: alleen als autonoom artefact maakt het kans de tijd te doorstaan. In de bundel *Tegen het vergeten* (1988) verwoordt hij het als volgt:

Bij herhaling blijkt het zelfs goed
om te zijn in de werkelijkheid;

maar voor een gedicht is het meestal

niks. Bronmos markeert wel de plaats
waar zich de bron bevindt, maar tevens
tallose andere plaatsen waar van
een bron allang geen sprake meer is,

laat staan van mos. Zo gaat het ook
met bronnymfen en vindere van bronnen,
met makers van verzen en met slagen
van wieken langs de hemelgerende
knechtende hemel.

Faverey opent dit gedicht met een poëtische uitspraak waarmee hij zich positioneert tegen de zogeheten referentiële poëzie. Hoe goed het voor de mens ook is om in de werkelijkheid te staan, een gedicht kan het beter niet doen. In de vierde tot de achtste regel legt Faverey uit waarom aan de hand van een parallel met bronmos. Deze waterplant kan weliswaar duiden op het bestaan van een bron, maar tegelijkertijd groeit hij ook op plaatsen waar helemaal geen bron meer is – aan het einde van een rivier bijvoorbeeld, die in de loop der tijd van zijn bron verwijderd is geraakt. En zoals de bron op den duur verdwijnt, zo verdwijnt ook het mos: als de referent er niet meer is, heeft het taalteken dat ernaar verwijst ook geen bestaansrecht. Vertaald naar Favereys antipathie tegen emoties en gebeurtenissen in gedichten: als de emotie of de gebeurtenis niet meer actueel is, dan zal het gedicht verpieteren.

Voor Faverey zijn de woorden in referentiële poëzie zoals bronmos: ze verwijzen naar iets concreets in de werkelijkheid, maar in de loop der tijd verandert die werkelijkheid en verliezen de woorden met hun referent ook hun bestaansrecht. De dichter, die als ‘maker van verzen’ ook de ‘hemelgerende knechtende hemel’ niet kan ontlopen, probeert zijn woorden een beter vooruitzicht te bieden. Door ze zomin mogelijk over te geven aan de werkelijkheid en ze daarentegen in hun autonome puurheid te behouden, tracht hij zijn werk – en daarmee ook zichzelf – de tand des tijds te laten doorstaan.

Zo bezien is autonome poëzie voor Faverey een hoogstpersoonlijk alternatief: het is taal die zich verzet tegen onze sterfelijkheid, die het proces van ontstaan en weer verdwijnen probeert te ontlopen. De dichter laat de metaforiek dan wel verbranden, maar het

beeld van de lucifer blijft in het gedicht bewaard. Favereys onderzoek naar het verval is vaak zo weerbarstig dat zijn werk als zeer moeilijk of hermetisch te boek staat, terwijl de thematiek toch eerder aan de universele kant is. De dichter zelf weigerde echter stellig om op een andere manier te werk te gaan. In 1971 liet hij in het tijdschrift *Soma* optekenen: ‘De mensen willen altijd weer horen of lezen: zo is het leven nu eenmaal, dit is de werkelijkheid. Nou ja zeg, daar hoef ik niet over te schrijven. Dan kan je beter met elkaar de stad in gaan of zo.’ Faverey toont zich hier een verdediger van de poëzie als alternatief: een goed gedicht is het tegendeel van een direct herkenbare, eenvoudig te verhapstukken ervaring. Anders gezegd: poëzie is geen middagje naar de stad. De woorden en zinnen in gedichten zijn voor Faverey ‘zoeklichten op werkelijkheden’: poëzie is geen genre dat de wereld voor lief neemt, maar een vorm van onderzoek – naar de taal, maar net zo goed naar de werkelijkheid.

Hier zijn we terug bij het punt dat zelfs de meest taalgerichte poëzie niet los te zien is van de wereld waarin ze functioneert. Het is een misvatting dat Faverey woorden schreef die alleen naar woorden verwijzen, zoals Arjen Mulder eens beweerde. Michiel van Kempen, de Amsterdamse hoogleraar gespecialiseerd in Nederlands-Caraïbische literatuur, heeft bijvoorbeeld uitgebreid laten zien hoe Favereys poëzie gelezen kan worden in het licht van zijn Surinaams-Nederlandse achtergrond. Neem deze openingsstrofe van het slotgedicht uit *Chrysanten, roeiers* (1977):

Van lieverlede; zo
komen zij nader: 8 roeiers,
steeds verder landinwaarts

Op zichzelf is het al moeilijk voor te stellen dat iemand deze woorden ‘taalgericht’ zou noemen, zó helder is het beeld van acht roeiers die landinwaarts gaan. Voor veel Surinamers, zo betoogt Van Kempen, verwijzen deze woorden echter niet zomaar naar een groep