

“Generatie Schierbeek”. Lyricisering in de jaren vijftig

Hans Vandevoorde

Citer ce document / Cite this document :

Vandevoorde Hans. “Generatie Schierbeek”. Lyricisering in de jaren vijftig. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 91, fasc. 3, 2013. Langues et littératures modernes Moderne taal en letterkunde. pp. 587-604;

doi : <https://doi.org/10.3406/rbph.2013.8457>

https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2013_num_91_3_8457

Fichier pdf généré le 18/04/2018

Résumé

« Génération Schierbeek » . Lyricisation dans les années cinquante.

Het boek ik (1951) est considéré par H. R. Heite comme « l'unique oeuvre de prose des Vijftigers » . Selon lui, la poésie des Vijftigers, libérée de toute convention poétique et grammaticale, est également pratiquée par le prosateur Bert Schierbeek. Seul Lucebert, avec lequel il a collaboré, semble faire quelque chose de similaire sans toutefois démembrer la syntaxe de sa prose. Dans cet article, je vais tout d'abord tenter, en me fondant sur les idées de Werner Wolf, de comprendre en quoi consiste la lyricisation de la prose de Schierbeek et pourquoi cette prose ne peut être qualifiée de poésie et est appelée «proésie » . Ensuite, j'examinerai si Schierbeek a été effectivement le seul à lyriciser. J'estime que la poésie en prose, qui a été utilisée par bon nombre de poètes expérimentaux, est le principal domaine où la lyricisation doit être discernée. Tant la prose poétique de Schierbeek que la poésie en prose des années cinquante s'avèrent tributaires du surréalisme français, qui a permis une libéralisation de la littérature après la Seconde Guerre mondiale.

Abstract

' Generation Schierbeek'. Lyricisation during the fifties.

Het boek ik (1951) is considered by H. R. Heite as the only specimen of typical fiftiesprose. What the poets of the fifties did with poetry, freeing it from all poetical and grammatical conventions, was also done by the prose writer Bert Schierbeek. Only Lucebert, whom Schierbeek cooperated with, seems to be doing something similar, without disrupting the syntax of his prose. My contribution founds on the ideas of Werner Wolf and tries to find out what the lyricisation of Schierbeeks prose consists of and why this prose cannot be called poetry, but " proëzie". Next I examine if Schierbeek was indeed the only poet who lyricised. I mainly consider prose poems, which were practised by many experimental poets, as the place where lyricisation is to be discerned. Both Schierbeeks poetic prose and his prose poems from the fifties have been found to be indebted to French surrealism, which after the Second World War procured a liberalisation in literature.

“Generatie Schierbeek”. Lyricisering in de jaren vijftig

Hans VANDEVOORDE
Vrije Universiteit Brussel

“Edoch, inderdaad mijne heren, u hebt gelijk, wij vernieuwen de geesten van DADA en surrealisme zoals jullie je dode oorlogen helpen herhalen.”
(Lucebert: 2004, p. 19)

H.R. Heite meent dat het experimentele proza van Bert Schierbeek (1918-1996) door zijn lyrisch karakter grondig verschilt van dat van Ivo Michiels, Sybren Polet, Daniel Robberechts, Willy Roggeman, J.F. Vogelaar en Mark Insingel: “Het meest in het oog lopend onderscheid tussen Schierbeek en de latere experimentelen blijft natuurlijk gebaseerd op het lyrische, het (niet parodiërend!) retorische en het irrationele dat Schierbeeks werk kenmerkt.” (1977, p. 35) Schierbeek zou volgens Heite niet alleen afwijken van het latere “Ander proza” maar ook alleen staan met zijn lyrisch proza in de jaren vijftig en er op zijn eentje realiseren wat de Vijftigers verwezenlijken in de poëzie. Terwijl andere Vijftigers (Andreus, Campert, Kouwenaar, Vinkenoog en de vroege Polet) niet bepaald lyrische romans publiceerden, schreef Schierbeek volgens hem “de enige vorm van Vijftigersproza” (1977, p. 33).

Aan de hand van *Het boek ik* (1951) zal ik onderzoeken door welke lyrische kenmerken Schierbeeks proza verschilt van dat van zijn generatiegenoten en hoe het komt dat hij ondanks die lyricisering meestal toch als een prozaschrijver wordt beschouwd. Centraal staat dus de vraag of *Het boek ik*, vaak de eerste experimentele of eerste surrealistische roman genoemd, wel als prozawerk in de literatuurgeschiedenis opgenomen wil worden. Vervolgens zal ik verifiëren of Schierbeek werkelijk geen gelijkgezinden vond in zijn generatie. Prozagedichten kunnen hierbij niet buiten beschouwing blijven. Zowel die prozagedichten als het lyrische proza worden in verband gebracht met het surrealisme, dat voor de Vijftigers een van de voornaamste inspiratiebronnen was.

1. ‘Proëzie’?

Schreef Schierbeek inderdaad “de enige vorm van Vijftigersproza”, of met andere woorden: werden de principes van de poëzievernieuwing ook in het proza doorgetrokken? Heite lijkt voorbij te gaan aan experimentele karakteristieken van leden van de naoorlogse Grote Vijf – Hugo Claus, W.F. Hermans, Harry Mulisch, Gerard Reve en Louis-Paul Boon. Deze

kenmerken zijn volgens Bart Vervaeck vooral te vinden in het gebruik van verschillende vertelniveaus, wisselende vertelinstanties en focalisaties en in de surreële dimensie van hun proza, waaraan zelfs Reve niet ontkomt in de droompassages uit *De avonden* (Vervaeck 2003). Hun modernisme slaat soms door in de richting van de radicale avant-garde. Bij Hermans gebeurt dat in *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956) niet zonder parodistische bedoelingen: "Of het een 'nieuwe richting' vertegenwoordigt laat mij vrij koud, al worden er verscheidene nieuwe richtingen van de laatste 80 jaar in geparodiëerd. Het verhoudt zich tot Gertrude Stein of Schierbeek als Don Quichotte tot de echte sentimentele ridderromans." (Hermans & Reve: 2008, p. 222)

Experimentele technieken zijn er dus in het proza van de jaren vijftig wel te vinden. Maar wat Heite waarschijnlijk bedoelt zijn kenmerken als associatieve schriftuur, lichamelijke beeldspraak, agrammaticaliteit en dergelijke die in de poëzie van de Vijftigers voorkomen. Deze kenmerken ontbreken in het meeste proza van de dichters van Vijftig. Schierbeek is bovendien de enige onder hen die consequent geen onderscheid meer wilde maken tussen proza en poëzie. De vraag daarbij is of er in *Het boek ik* al sprake van "proëzie", de term die Schierbeek later, in *Een broek voor een oktopus*, voor de vermenging van poëzie en proza heeft gemunt (1965, p. 25) en die gesmeed lijkt naar analogie van de "proèmes" van de Franse dichter Francis Ponge. Feit is dat Schierbeek de scheiding tussen poëzie en proza zelf niet erkent. Op de vraag of hij "poëzie of proza" (Vandenbergh: 1983, p. 131) schrijft, antwoordde hij onder meer: "Ook de modernen als Joyce, Patchen, Pound en Saint John Perse [sic] doorbreken deze scheiding. Zij gaan er van uit dat de gemeenschappelijke stam van de taal de menselijke stem is, geworteld in de diepste lagen van het menselijk bewustzijn." (1983, p. 131) En later zei hij in een interview met Willem M. Roggeman:

Ik heb ze [mijn boeken] expres proëzie genoemd, als proza en poëzie samen, om te laten zien dat je van beide mogelijkheden van de taal gebruik maakt. Maar dan ligt er ook nog de advertentie tussen, dus je kan net zo goed zeggen proadzie of weet ik veel, je kan er van alles van maken. Maar het is in "Het materiaal van de dichter" in "Schrijvers bloothoofds" [1956], onder redactie destijds van Nel Noordzij, uitgekomen. En dat "Materiaal van de dichter" is veel later weer terecht gekomen in "Een broek voor een oktopus".

(Roggeman: 1980, p. 53)

Schierbeek was nog in de vooroorlogse geest gevormd en begon als een traditioneel prozaschrijver (*Terreur tegen terreur*, 1945; *Gebroken horizon*, 1946). In het pre-experimentele jongerentijdschrift *Het woord* nam hij in 1947 afscheid van zijn leermeester W.L.M.E. van Leeuwen in een bespreking van diens studie over *Forum* (Bakker en Stassen: 1980, pp. 58-59). Zijn poëticaal programma formuleerde hij in die tijd in datzelfde tijdschrift en hij begon het in de praktijk te zetten met *Het boek Le Cocq*, waarvan vier delen in de jaren 1947-48 in *Het woord* verschenen, en met *Jazubel*, waarvan stukken het jaar daarop in *Podium* en *Cobra* gepubliceerd werden. Omdat hij begonnen was met twee romans, werd Schierbeek door zijn tijdgenoten als een romanschrijver gezien. Vandaar dat hij ook later als een prozaïst

wordt voorgesteld en pas toen hij vanaf 1970 “klassieke” gedichten ging publiceren als dichter erkenning vond. Het label prozaschrijver is echter niet evident aangezien Schierbeek al rond 1950 experimenteert met de taal zoals zijn generatiegenoten dat in de poëzie deden. Heite merkt op dat Schierbeek van de latere experimentele prozaschrijvers niet alleen verschilt door de volgehouden lyricisering maar ook door het doorbreken van syntactische regels, wat met poëzie wordt geassocieerd (Heite: 1977, p. 35). Zelfs onder zijn generatiegenoten dichters zijn er weinigen die dat met dezelfde radicaliteit in hun poëzie hebben gedaan.

Met de schrijvers van poëzie en de latere auteurs van het experimentele proza deelt Schierbeek het onderzoek van de taalmiddelen, dat tot doel heeft om een andere visie op de wereld te geven. Schierbeek komt uit op “nevenschikkend proza” (Schierbeek: 1978, p. 136), dat voor hem dekt wat Sybren Polet “ander proza” heeft genoemd:

- Dat [de tussenvorm tussen poëzie en proza] heeft exact te maken met een andere benadering van de realiteit, omdat je de realiteit dus anders ging zien. Als je daaraan een vorm wil geven, moest je op zoek gaan naar een andere vorm. En voor mij is elke vorm van taal een vorm van expressie of impressie of hoe je het noemen wil, in ieder geval, een vorm die bruikbaar is in een bepaald opzet, binnen een bepaalde structuur of open structuur. En daardoor heb je dus veel technieken binnengesleept.

Als je het verhaal laat vallen, dan kom je terug op andere eigenschappen van de taal dan alleen de rationele doordouwerij. Een verhaal is in feite een locomotief. Je staat achter het verhaal en duwt de lezer door dat verhaal heen tot ie op de stootblok zit en te pletter valt, doodgedrukt wordt aan het eind van het verhaal.

Ik bedoel maar, dat is dus een andere manier van bekijken. Dat is dus de realiteit indelen in dit of dat en niet in dit én dat. Het is altijd een onderschikkende indeling en niet een nevenschikkende indeling. Bij de nevenschikkende indeling krijg je ook geen hoofdpersonen meer, dat kan niet. Maar in feite is het een heel sociale daad als de hoofdpersoon uit de roman verdwijnt. Dan is hij nevenschikkend aan alles wat er gebeurt en is hij een deel van het geheel geworden, net zoals al het andere. Dat gebeurt dan wel binnen een persoonlijkheid, maar die persoonlijkheid kan zelf ook daaruit zijn consequenties trekken.

(Roggeman: 1980, p. 53)

De parataxis (of nevenschikking) – volgens Adorno zo typisch voor de poëzie en het modernistische proza – houdt dus naast brokken tekst die geen centrum meer hebben, ook in dat er geen hoofdpersonages meer erkend worden die de handeling dragen.

Van de latere experimentele prozaschrijvers verschilt Schierbeek behalve door het lyrische en het irrationele nog door iets anders: hij bleef zich volgens hem “bedienen van de typisch epische, horizontale structuur en werkt relatief weinig met gelaagdheden en complexiteiten.” (Heite 1977, pp. 33-34) Hij zou meer “verzamelend dan konstruerend” werken (1977, p. 34). Door zijn horizontaal karakter zou Schierbeeks proza volgens Rudy Cornets

de Groot ook verschillen van dat van een dichter als Lucebert (1924-1994). Over hun gezamenlijke project *Chambre-Antichambre* uit 1950⁽¹⁾ meent hij dat Schierbeek “het doorstromende, continuë, horizontale voor zijn rekening” neemt “terwijl Lucebert die stroom steeds doorbreekt met het ‘verticale’, het afgeronde, het in zichzelf beslotene” (34). Lucebert zelf beschouwt zijn vriend meer als een lucide schrijver, terwijl hij in zichzelf degene ziet in wie “het onderbewuste veel losser werkt” (25), de “zuivere lyricus” (1980, p. 26): “Ik ben totaal geen prozaïst, laat staan een essayist, wat Bert ook nog is [...] Voor mij zijn natuurlijk het ritme en de melodie ontzettend belangrijk”. Maar vreemd genoeg noemt hij zichzelf de rationele en Schierbeek de spontane (Van Severen: 1980, p. 24).

Het eigenaardige van *Chambre-Antichambre* is dat de afzonderlijke prozastukjes van Lucebert net meer samenhang of verhaal blijken te hebben, maar dan op de wijze van Henri Michaux: fantasievol, absurd, terwijl de stukjes van Schierbeek hermetischer, meer ontwricht zijn. Schier onbegrijpelijke zinnen zijn, zoals in *Het boek ik*, legio: “Jaja volamoïde Dioermah, die in mij woont om de Poekah te vangen heeft het oog op vele grashalmen gezet terzake van het beter zien!” (Lucebert en Schierbeek: 1978, p. 83) De figuur van ‘Lilithoog’, die aan het woord is, komt uitdrukkelijker als personage op de voorgrond dan ‘het oog van Gol’, waarachter Lucebert als schrijver schuilgaat. Schierbeeks fragmenten hernemen kenmerken van Lilith (de haren bijvoorbeeld), motieven (zoals het Oor) en nevenfiguren (Panglos). De stukjes van Lucebert staan meer op zichzelf, zijn in feite door hun geslotenheid prozagedichten. Je zou dus kunnen stellen dat Schierbeek in dit curieuze brievenboek poëtisch proza schrijft en Lucebert prozagedichten (zie de inleiding van dit *BTFG*-nummer).⁽²⁾ Als prozagedichten beschouwen we teksten, zoals in de inleiding van dit *BTFG*-nummer werd gesteld, die kort en afgerond zijn. Of we deze stukjes uiteindelijk prozagedichten en geen verhaaltjes noemen, hangt af van de densiteit waarmee met poëzie geassocieerde kenmerken voorkomen.

Cornets de Groot wijst er zelfs op dat de compositie van *Het boek ik* op die van *Chambre-Antichambre* lijkt. Er zijn zoals bekend (Bakker en Stassen: 1980, p. 91; Vervaeck 2007) twee sporen in het eerste boek: een autobiografisch spoor en een meer collectief spoor. De hoofdstukken zouden “om de beurt ‘het leven op aarde laten zien’ en ‘mijn leven op aarde’” (Vandenbergh: 1983, p. 123). Beide worden lineair voortgezet. Ook in het voor Schierbeek embryonale boek *Chambre-Antichambre* is er zoals de titel al aangeeft een alternerende structuur van hoofdstukken. De afwisseling tussen persoonlijk en onpersoonlijk zit bovendien al in de twee overgeleverde fragmenten van de roman *Jazubel* (1949). Ze hangt samen met de opvatting van de schrijver dat zijn eigen problematiek een spiegel is van die van zijn tijd.

Schierbeek blijft dus voor de compositie van *Het boek ik* aan een verhalende lijn (per hoofdstuk) vasthouden, maar dat er geen verticale

(1) De lyrische teksten, die gedeeltelijk in *Podium* en *Braak* waren verschenen en gedeeltelijk verloren gingen of ongepubliceerd bleven, werden in 1978 verzameld door Cornets de Groot. Lucebert noemt er zichzelf ‘het oog van Gol’ en Schierbeek ‘Lilithoog’.

(2) Wat Schierbeek in de ondertitel van *De blinde zwimmers* (1955) als “een prozagedicht” bestempelt, is overigens een episch gedicht. Er is immers sprake van versificatie.

structuur en geen gelaagdheid in zou zitten, is een heel betwistbare stelling. Zijn roman bezit naast een prozaïsche, lineaire, horizontale structuur ook, zoals elke vorm van poëtisch proza (Tadié: 1994, p. 115), een verticale, isotopische structuur. Over de hoofdstukken heen keren bijvoorbeeld als in een muziekstuk thema's en motieven of bepaalde woordcombinaties en beelden terug die door hun opeenstapeling en hun echo's een hecht en complex betekenisnetwerk vlechten.

2. Lyricisering in *Het boek ik*

Het is niet alleen mogelijk om *Het boek ik* te bekijken als proza dat de traditionele verhaalstructuur afwijst. Naast het ontbreken van de klassieke kenmerken van verhalen, zoals een plot en herkenbare hoofdfiguren (Vandenbergh: 1983, p. 139) kunnen we ook typische kenmerken van de poëzie terugvinden en het boek dus zien als proza waar poëtische kenmerken aan zijn toegevoegd. Deze lyricisering gaat bij Schierbeek zelfs zover dat bijna alle lyrische kenmerken die Werner Wolf (2005) aangeeft, in zijn *Boek ik* in meer of mindere mate teruggevonden kunnen worden. Over de kenmerken korthed en narratieve ontwikkeling heb ik het indirect al gehad toen ik het prozakarakter ervan besprak. Korthed hanteren we als een van de distinctieve kenmerken voor prozagedichten. Aangezien Schierbeek zoals gezegd de narratieve uitwerking in de negen hoofdstukken en over het geheel van zijn boek niet volledig loslaat, kunnen deze kenmerken van lyriek moeiliĳk aanwezig zijn. Nochtans valt er veel voor te zeggen om dit proza sterk fragmentarisch te noemen. Vooral door de lay-out – door insprongen gecombineerd met verschillende corpsen, door de afwisseling van stukken die in kleinkapitaal staan (Schierbeek: 1978, bijv. pp. 166-167) en vooral door cursieven (voor de meest lyrische fragmenten) – worden verschillende tekstdelen van elkaar afgegrensd. Lay-out en typografie structureren met andere woorden doordat zij aangeven waar verschillende “stemmen” of tekstsoorten beginnen.

Het meest direct is de lyricisering binnen dit brokkelig proza voelbaar in de typografie. Nog niet consequent zoals in *Ezel mijn bewoner* (1963), maar wel significant in veel tekststukken, ontbreken hoofdletters en leestekens. Ik geef één voorbeeld, het begin van het laatste hoofdstuk, dat zeventien regels telt. Het vangt aan met het typische beletselteken waarmee elk hoofdstuk van *Het boek ik* opent en dat een innerlijke monoloog markeert:

... diep nachtelijk en onvergankelijk zingen de eilanden der open ogen in mij en bekeren de open wonden der oevers en de selose stroom van de ofri en halen de hollen zwijgzaam uit en doen het innerlijk geweld van de mis mij aan en schrijven broden voor miljoenen schoner dan de dagen omdat de namen gelukkig maken in dulce jubilo o hellen of treu voor het optrekken van maantekens in de vuigranze dromen van mijn rug waar de rivier mij de ofri stroomt van het water nooit meer hetzelfde en wie er in stapt gaat uit tot het komende en de dingen zullen wel veel van de liefde lijden al zoeken de selentiefheiten ook de weerwilg in de adem sollte schaden abwehren en hippotamisch zeegezegen in de agnus het lam voor de boobergbaring mij open

de berg van het woord in these waters a fisherman met de mis van muziek in het kleed van de oevers erbarmen voor de mens het menst en de mensen en het melodogene van de ijselijke adem der bedorven goden en de rijders genot in het nobodynoowshoeiscumming in het zozeldzame schavot van de cornu damore mij daimon...

(Schierbeek: 1952, p. 153 in Schierbeek: 1978, p. 163)

In plaats van leestekens tussen de sequensen van de zin krijgen we een opeenstapeling van “en”, een paratactische structuur, die zorgt voor een ritmische stuwung. Deze ritmiek wordt ingezet met de romantisch geladen bepalingen “diep nachtelijk” en “onvergankelijk”. Het lyrische begin wordt versterkt door de personificatie “zingende bossen” die gecombineerd wordt met twee andere metaforen: “eilanden der open ogen” en “wonden der oever”. Beelden vallen meer op in poëzie die het metrum losgelaten heeft dan in metrische poëzie (Tadié: 1994, p. 187), en markeren dus ook het poëtisch proza. Van-metaforen zijn wellicht het meest herkenbaar en trekken in elk geval het meest de aandacht op zich, waardoor ze zorgen voor maximale semantisering.

In dit voorbeeld kunnen we nog gemakkelijk andere prototypische lyrische kenmerken aanwijzen. Al in “Het nieuwe proza”, een recensie uit 1947, zag Schierbeek de herhaling en vrije associatie als noodzaak voor de vernieuwing van het Nederlandse proza (Schierbeek 1947). Associatie, vooral de klankassociatie (“weerwilg – abwehren”), maar ook de beeldassociatie doorbreekt de logische, lineaire uitwerking van het verhaal. Klankherhalingen gaan op semantisch vlak vaak vergezeld van parallelle constructies. In dit fragment zijn naast de polysyndetische “en”-constructie de woordenreeksen met “mij” opvallend: “de rivier mij de ofri”, “de boobergbaring mij open de berg”, “cornu deamor mij daimon”. De zelfreferentialiteit, die opgewekt wordt door herhalingen, wordt hier versterkt door muzikale elementen: de talrijke alliteraties (“selose stroom”, “halen de hollen”, “dan de dagen”, “mis van muziek” enzovoort), assonanties (“ogen” – “open wonden der oever”- “selose”; “de ofri stroom”; enzovoort) en andere binnenrijmen (“genot” – “schavot”).

De agrammaticaliteit, die in de poëzie sinds Gorter gemakkelijker wordt aanvaard dan in proza, ondersteunt de lyrische tendens. Zowel lexicaal als syntactisch permitteert Schierbeek zich veel vrijheden. Zoals elders in *Het boek ik* grossiert hij in neologismen, die men kan opdelen in enerzijds minder cryptische woordsamenstellingen (“vuigranze”; “weerwilg”), afleidingen (“hippotamisch”) en verschrijvingen (“melodogene”) en anderzijds in cryptische nieuwvormingen, opnieuw in de vorm van afleidingen (“selose”, “selentiefheiten”) en samenstellingen (“boobergbaring”). In de zinsstructuur vallen de apokoinous op (waarbij de lezer een woord of een aantal woorden zowel aan wat eraan voorafgaat als wat erop volgt, kan linken): “al zoeken de selentiefheiten ook de weerwilg in de adem sollte schaden abwehren”, die later door Mark Insingel systematisch uitgebuit zullen worden. Verdichte zinsconstructies (met ellipsen en inversies) intensifiëren deze lyrische zinsvolgorde, bijvoorbeeld in de woorden “waar de rivier mij de ofri stroomt”.

De intertekstualiteit – op zichzelf geen typisch lyrisch verschijnsel – versterkt nog het poëtische effect. We herkennen in de frase “zingen de eilanden” een toespeling op de lyrische titel van het tijdens het interbellum

overbekende *En eeuwig zingen de bossen* (1933) van Trygve Gulbrandsen (1894-1962). Rechtstreeks wordt aan Herakleitos gerefereerd, die volgens Siem Bakker en Jan Stassen (1980, p. 79) met Nietzsche, Dostojevsky en Zen een van Schierbeeks belangrijkste filosofische invloeden was. De veranderlijkheid als thema onderstreept de paradox van een beweging naar het nulpunt die Vervaeck (2007, p. 5) als het centrale thema van het boek ziet. Getallensymboliek (drie; zeven) beklemtoont daarenboven het mythische en Bijbelse beeld van het proza, dat hier door de algemene tijdruimtelijke setting (“eilanden”, “dagen”) en eerder ook al door figuren als Lilith (in het derde hoofdstuk) wordt opgeroepen.⁽³⁾

Collage vormt volgens Anthony Mertens naast associatie en typografie de derde pijler in Schierbeeks experiment (Mertens: 1986, p. 6). Een van de meest frappante eigenaardigheden van zijn proza is de meertaligheid, die typisch is voor de experimentele schrijftuur van Joyce tot Pol Hoste. Flarden uit andere talen (“in dulce jubilo”, “sollte schaden abwehren”, “in these waters a fisherman”) wisselen zonder markering af met Nederlands, alsof zij deel uitmaken van de eigen taal. Maar de vreemde talen zijn niet zoals de eigen taal ook vaak onderhevig aan vervorming (zie “nobodynoowshoeiscuming”). Zelfs namen worden bewerkt en vervormd: Helena van Troje wordt “hellen of treu”.

Al deze elementen dragen bij tot de ritmiek van Schierbeeks *Boek ik*. Heite wees op het belang van de ritmische component, die “een van de belangrijkste redenen [zal] zijn dat het werk veelvuldig als poëzie wordt betiteld.” (1977, p. 34) Het ritme werd door Schierbeek later zelf sterk naar voren geschoven, telkens wanneer hij verwees naar de Amerikaanse Black Mountain-dichter Charles Olson (1910-1970). In de vraaggesprekken met zowel Peter Nijmeijer als John Vandenberg beklemtoonde hij de overeenkomst tussen ritme en adem: “De adem, de stem van de mens. Zijn levensritme op aarde.” (Vandenberg: 1983, p. 125; vgl. Nijmeijer: 1978, p. 43) Vooral in een hoofdstuk uit zijn eigen *Een broek voor een oktopus*, “De adem en de ruimten van het woord” (Schierbeek: 1965, pp. 95-96), werkt hij het idee uit dat de adem het ritme van zijn proza bepaalt. Het resultaat is een nieuw soort proza, een proza zonder verhaal, dat gebaseerd is op ritme, en waarin de eenheden zich door hun ritme onderscheiden: “Grotere ritmische eenheden zullen het verhaal, de ‘story’, de roman gaan vervangen, of althans naast de bestaande genres zal men aan deze benaderings- en vormingsmethode niet ontkomen.” (1965, p. 96) Het resultaat daarvan is proza dat erom vraagt om voorgelezen te worden (Mertens: 1986, p. 8).

Ten slotte draagt ook de inhoud bij tot het lyrische karakter van Schierbeeks proza. In *Het boek ik* wordt, zoals Schierbeek zelf zei in een interview met Roggeman, het ik afgepeld (Schierbeek: 1980, p. 56). Doel is om een nulpunt te bereiken, een ontlediging die een nieuwe mens mogelijk maakt, waarvoor de “ofri” als chiffré staat. In zulke omstandigheden lijkt het moeilijk om nog te spreken van de aanwezigheid van een subject of lyrisch ik. Nochtans blijft er gesproken worden van een “ziel”, en is het ik door het herhaalde “mij” uitdrukkelijk in het besproken fragment aanwezig. Dat ik is echter een

(3) Voor de Lilith-figuur, zie Cornets de Groot (1979, pp. 26-32) .

veelstemmig ik geworden, dat ook soms door personae heen spreekt. Iets wat in de moderne poëzie van T.S. Eliot tot Jacques Hamelink wel vaker gebeurt.

We krijgen in het negende hoofdstuk volgens Bakker en Stassen een jubelzang (die stilistisch gemarkeerd door de “o”-uitroep en de “en”-en). De verheven stijl die *Het boek ik* domineert, houdt rechtstreeks verband met de sacrale inhoud. De immanente sacraliteit die Tadié terugvindt in het poëtisch proza van André Breton, Jean Giraudoux, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle en Julien Gracq houdt volgens hem verband met een verloren paradijs dat in de kindertijd geprojecteerd wordt maar nog moet komen (Tadié: 1994, pp. 197-198). Ook bij Schierbeek lijkt in de figuur van het kind iets verlorens in de toekomst geprojecteerd te worden. Zijn tekst heeft daarbij een kosmische dimensie die de verhevenheid ervan nog versterkt. Die kosmos is getekend door de dood van de goden (zie “de bedorven goden”). Het verlies van het paradijs is het geloof in een God (de dood van God), die alleen verbeeld kan worden in een Bijbelse taal. Die taal is niet zuiver, maar wordt vermengd met spreektaal en andere talen. Baal en Babel gaan samen in *Het boek ik*.

Uit de afwisseling van lyrische met meer epische en dramatische passages (Bakker en Stassen: 1980, p. 86) blijkt hoe Schierbeek mikte op een mix van proza en lyriek. Globaal gezien is er in *Het boek ik* inderdaad sprake van “proëzie”, zoals de vermenging van poëzie en proza weinig elegant is gaan heten, maar het hanteert meer dan het daaropvolgende proza een verheven stijl, die een lyrische grandeur en een mythisch, Bijbels karakter eraan geeft. Wanneer de schrijver later veel directer op mythes zal steunen, heeft hij die stijl minder nodig. In *Ezel mijn bewoner* (1963) bijvoorbeeld wisselen lyrische stukken die typografisch inspringen, af met duidelijk minder lyrische. De stijlbreuken vallen meer op. De “proëzie” komt er met andere woorden nog meer door een hybride stijl tot stand. In *Het boek ik* lijkt Schierbeek te streven naar een proza dat de evenknie kan vormen van wat zijn vriend Lucebert in de poëzie deed wanneer hij de hoge stijl van Hölderlin pasticheerde.

3. Schierbeeks surrealistische generatie

Doet Schierbeek in zijn proza uit de jaren vijftig iets gelijksoortigs als wat de dichters deden, hij blijkt wel zo goed als de enige van zijn generatie te zijn die zich daarop toelegt. Heite, die Schierbeek als een eenling ziet, noemt toch nog Lucebert “als schrijver van een weinig Vijftigersproza (en inderdaad als zodanig nauwelijksesignaleerd)” (1977, p. 32). Ik verwees al naar *Chambre-Antichambre* dat Schierbeek en Lucebert “op surrealistische wijze” schreven volgens De Vries en Vancrivel (1988, p. 25). Enerzijds lijkt het dus alsof Schierbeek een generatie op zichzelf vormt. “De prozaïst onder hen [de vijftigers] stond tamelijk alleen”, schrijft Schierbeek zelf (1978, p. 135). Anderzijds werd hij, hoewel hij door iemand als Lucebert niet als een dichter werd gezien, toch opgenomen in *Atonaal*. Schierbeek staat dus niet los van de Vijftigers als generatie. Maar hoe zag die generatie eruit? Alles wijst erop dat juist mede door het surrealisme een min of meer gelijkgezinde generatie gecreëerd werd. “De Franse surrealistische revolutionairen en de tijdens de oorlog opgekomen stromingen in Engeland hebben ons beïnvloed”, zei de

jonge Lucebert bij de opening van de Cobra-tentoonstelling op 5 november 1949 (Lucebert: 2011, p. 16). Er is echter een verschil in mentaliteit van de experimentelen met de dadaïsten en wat Lucebert de ‘oudsurrealisten’ noemt:

Het dadaïsme en oudsurrealisme was voornamelijk gericht tegen elke vorm van samenleving. Onze belangstelling voor onze medemensen heeft ons doen keren tegen de huidige maatschappijvorm, die onmenselijk en door en door verrot is. Ons voornaamste probleem luidt: hoe verlossen wij ons in elk opzicht van het verschaalde en verdeelde leven dat de huidige mens leidt, hoe komen wij opnieuw tot een volledig besef van levenstotaliteit.

(Lucebert: 2011, p. 24)

Voorbij het nihilisme doelt Lucebert dus op een loskomen van maatschappij en leven. Zijn “schijnbaar nutteloze generatie” was gedoemd tot het “voortdurend herkauwen van onverteerbare brokken historie” (Lucebert: 2004, p. 13). Haar ontgoocheling over het uitblijven van een “grootste gemeenschappelijke toekomst” na de oorlog en een pessimistische levensvisie leidden echter niet tot het ondergaan van het “noodlotskarakter van de werkelijkheid” maar tot de “geordende waanzin” (p. 14) van een dichtkunst die de “zekerheid der zelfstandige naamwoorden en de nijverheid der werkwoorden wegvaagt (p. 15). De bevrijding van de overgeleverde vormen komt dus voort uit de bevrijding van de levensdriften en bevrijdt op haar beurt die levensdriften (Lucebert: 2004, 15).

Wegens de bevrijdende invloed die het surrealisme had op de schilderkunst en poëzie van rond 1950, kan men zich afvragen of er toen niet meer sporen van in het proza terug te vinden zijn, in het bijzonder in het lyrische proza van Lucebert en Schierbeek. Bakker en Stassen (1980, p. 65) merken op dat er reeds in *Het boek Le Cocq* – zij het gelimiteerd – sprake is van surrealisme. Schierbeek zelf heeft meermaals naar het surrealisme en het bevrijdende karakter ervan verwezen. Naar aanleiding van *Jazubel* zei hij:

En het surrealisme heeft heel wat losgemaakt, voornamelijk als techniek. Ik bedoel het surrealisme voor mijn part helemaal niet als een op zichzelf politieke stroming, want die had ik er niet eens bij nodig, maar wel als een losmaken, een bevrijden van het materiaal, zo heeft het ook gewerkt, zowel voor de plastische kunsten als in de literatuur. (Roggeman: 1980, p. 51)

Opvallend is dat Schierbeek het surrealisme hier vooral ziet als een techniek en niet zoals Jan G. Elburg (1919-1992) bijvoorbeeld als een levensvisie die uitgaat van innerlijke bevrijding; losmaken van het onderbewuste en streven naar een revolutionaire omkering van de maatschappij (Stokvis: 1996, p. 17). Het is een hulpmiddel: “Het surrealisme heb ik ook altijd maar een hulpmiddel gevonden. Ik vind de realiteit al surreëel genoeg.” (Nijmeijer: 1978, p. 44) Niettemin is het surrealisme toch van meer betekenis dan uit deze interviews mag blijken. In *De tuinen van Zen* ziet Schierbeek dada

als de koan en het surrealisme als “een ‘geordender’ streven naar satori” (Schierbeek: 1959, p. 100 in Schierbeek: 1983, p. 186).⁽⁴⁾

Schierbeek en anderen⁽⁵⁾ hebben *Forum* verantwoordelijk gesteld voor het niet-doorbreken van het surrealisme vóór 1945:

Aan elke voorlichting of informatie over dada of *surréalisme* heeft het stelselmatig ontbroken. Groot Nederland, Forum of Criterium hielden zich daar niet mee bezig. Ter Braak en Du Perron waren eerder verklaarde tegenstanders [...]. Toen de vijftigers kwamen vielen ze in een gat van onwetendheid, domheid en tegenstand.
(Schierbeek: 1978a, p. 135)⁽⁶⁾

Maar deze impact van *Forum* is niet onterecht in twijfel getrokken (Bergsma en Sicking: 1991, p. 778). Veel belangrijker voor het niet-doorbreken van het surrealisme zou kunnen zijn dat in het interbellum een leidende figuur voor dat Nederlandse surrealisme ontbrak (Renders: 1989, p. 11) en dat tijdens de oorlog het surrealistische tijdschrift *De Schoone Zakdoek* van Theo van Baaren (1912-1989) en Gertrude Pape (1907-1988) niet meer dan een geïsoleerde kring bereikte. Informatie was er voor de oorlog genoeg: men kon in de jaren twintig de in Nederland uitgegeven avant-gardebladen *De Stijl* en *Internationale revue i10* lezen, waarin vrij positief op het surrealisme werd gereageerd; men nam kennis van de Belgische bladen *Sélection* (met een De Chirico-nummer) en *Variétés* (met het befaamde surrealismenummer van 1929, waar zowel Du Perron als Albert Kuyle tegen fulmineerden) (Renders: 1989, pp. 23-24); er was in 1938 een tentoonstelling in Galerie Robert in Amsterdam,⁽⁷⁾ enzovoort.

Na de oorlog waren dichters als Eluard en Aragon alom bekend en het ruimere publiek had noties van wat het surrealisme voorstelde.⁽⁸⁾ Elburg en andere medewerkers van *Het woord* gaven in hun artikelen blijk van die

(4) Renders wijst op een gelijksoortige ambigue houding van Vinkenoog in *Atonaal*. Deze hekelte ook Du Perron, maar zegt dat hij “in genen dele het surrealisme in de Hollandse letteren weer tot leven (wil) brengen” (1989, p. 29).

(5) Schierbeek in Hofland en Rooduijn: 1997, p. 48; Schierbeek: 1978a, p. 135). Dezelfde visie nog bij Renders (1989, p. 23 & p. 29).

(6) Vergelijk met Roggeman (1980, p. 52): “Want kijk, het surrealisme en alle moderne stromingen uit die tijd, die waren in de literatuur voor de oorlog nauwelijks behandeld. Een man als Van Doesburg, die moeten we nou - als K. Schippers het niet had verzameld, de poëzie van Van Doesburg, die toch zeer duidelijk aansluiting heeft met Schwitters, met het Dadaïsme - dan hadden wij daar nog niets van geweten, bij wijze van spreken. Je moet nog steeds delven in wat eruit komt en er al lang was, maar gewoon verzwegen is geworden door de destijds heersende literaire tendens van ‘Groot Nederland’ en ‘Forum’. Daar werd niets in verteld. Du Perron hield niet van het surrealisme. Je kreeg alleen Tristan Corbière, waar ik niets op tegen heb, en verder Malraux, waar ik ook niets op tegen heb, maar alles wat daar tussenin en wat er allemaal gebeurde vanaf 1916, daar wist geen hond iets van. Daar hadden we Maurice Nadeau voor nodig na de oorlog. Dat hebben we dan ook allemaal gekocht om eventjes bij te komen.”

(7) Voor deze tentoonstelling, zie vooral Boom (1989).

(8) Zie bijv het artikel “Aragon en Eluard” van Bert Voeten in *Het woord* (Voeten 1947).

kennis.⁽⁹⁾ Vanwege deze bekendheid met het surrealisme is het dan ook niet verwonderlijk dat toen het *Het boek ik* verscheen, het meermaals als “surrealistisch” werd bestempeld (Vervaeck: 2007, p. 13). Tegelijk werd ook vaak naar Joyce verwezen. Beide, Joyce en het surrealisme, vallen overigens gemakkelijk met elkaar in verband te brengen.⁽¹⁰⁾ Ook al vond Schierbeek dat die verwijzing naar Joyce wees op het feit dat ze zijn werk en dat van de Ier “slecht gelezen” (Vandenbergh: 1983, p. 120) hadden, ook deze referentie is niet onterecht. Gelijkenissen met Joyce, bijvoorbeeld in het gebruik van associaties en de *monologue intérieur*, zijn niet moeilijk terug te vinden (Bakker en Stassen: 1980, p. 89; vgl. Duytschaever: 1977, p. 102; Kusters en Hoffman: 2004, p. 144). Maar volgens Vandenbergh is een belangrijk verschil dat Schierbeek niet één dag uit het leven van een ik, maar negen dwarsdoorsneden van dat ik geeft (Vandenbergh: 1983, p. 118). Schierbeek las Joyce na zijn kennismaking met *Under the Vulcano* van Malcom Lowry (1983, p. 118). Sporen van die lectuur zijn in *Jazubel* te vinden (Bakker en Stassen: 1980, p. 72).

Behalve Lucebert en Schierbeek zijn er weinig voorbeelden van surrealisme *à la française* in het proza na 1945 aan te wijzen. Dat is niet verwonderlijk aangezien het historische surrealisme zelf slechts in beperkte mate proza voortgebracht heeft en daarin niet tot syntactische verwringingen heeft geleid zoals in de poëzie. *Nadja* (1928) gaat nergens zo ver als het dichtwerk van Breton en zelfs *Le paysan de Paris* (1926) van Aragon kleurt braaf tussen de lijnen van de grammatica. Het Nederlandse surrealistische proza, te beginnen met de schrijvers die rond 1940 in de tijdschriften *Werk* en *Criterium* opkwamen (C.C.S. Crone; Adriaan van der Veen, e.a.), vertoont volgens A. Bergsma en J.M.J. Sicking (1991) alleen “op een wat terughoudende wijze” belangstelling voor het surrealisme. Ervoor en erna is er zeker nog proza te noemen van schrijvers die aan hun interesse voor het surrealisme vorm hebben gegeven, met als hoogtepunt *De God Denkbaar Denkbaar de God*. Meestal echter is er slechts sprake van een gematigd surrealisme. De jonge Hermans, die *Nadja* in de oorlog heeft gelezen, transposeert het onirische naar een narratieve vorm. “Dokter Klondyke”, dat hij in 1946 schreef, werd door Bordewijk geprezen omdat de mens “er niet volgens het gangbare handelt” maar “naast het gangbare, en wel precies er naast”: “De mensen gaan, glijden bijna, door het verhaal als mechanieken, maar beziel raakt de dode stof.” (Bordewijk: 1989, p. 135) Met dat laatste zou Hermans beantwoorden aan Bordewijks definitie van het surrealisme, waarin volgens hem “het levende ten koste van wat wij de dode stof noemen” (p. 134)

(9) W.F. Hermans heeft tijdens oorlog de boeken opgezocht die Du Perron afwees, zoals *Nadja* van Breton (Renders: 1989, p. 162). Elburg experimenteerde toen met nonsensgedichten, maar keerde daarna terug naar een veel traditionelere poëzie (Van der Vegt 2012). In *Het woord* noemt hij Leo Vroman een surrealist (Bakker en Stassen: 1980, p. 60). Kouwenaar zei later (in Hofland en Rooduijn: 1997, p. 49): “In de oorlog las je vooral de Fransen, voorzover bereikbaar: Eluard, een paar surrealist en natuurlijk ook goede Duitse expressionisten.”

(10) Zie bijv. Michel Delville: “In this respect, also, Joyce’s interest in the dialectics of the conscious and unconscious mind makes his ‘dream epiphanies’ an interesting forerunner of the Surrealist ‘dreamscapes’ favored by the *transition* poets discussed in chapter 1.” <http://delsolreview.webdelsol.com/epicks3/delville.htm>

onttroond wordt. Of dat laatste echter gebeurt, is maar de vraag. Dit fantastische proza in de zin van Bordewijk heeft weinig met het levend worden van dode materie te maken. Vormelijk gezien is er nauwelijks sprake van associaties, woordspelingen, gewaagde metaforiek of plotse tijd-ruimtelijke verschuivingen zoals die kenmerkend zijn voor de Franse surrealistten. In “Dokter Klondyke” treffen alleen de identiteitswisselingen en de vervreemdende, nachtmerrieachtige sfeer door de onbegrijpelijkheid en toevalligheid van de gebeurtenissen.

Het prozagedicht is bij de Franse surrealistten het equivalent van wat er in hun poëzie aan de gang was. Hetzelfde geldt voor de Vijftigers. Ook daar zien we in het prozagedicht de meest verregaande versmelting van proza en poëzie optreden: Claus experimenteerde met de vorm in het lang ongepubliceerde *Herbarium* (1950)⁽¹¹⁾ en aan het eind van de *Oostakkerse gedichten* (1955)⁽¹²⁾ (“Vier verklaringen”); Hans Andreus (die zijn prozagedichten bundelde in *Empedocles, de ander* (1955) en in *Valentijn de reiziger*)⁽¹³⁾ wordt door Jan van der Vegt niet voor niets “een lyrisch dichter” genoemd “die het vertellen niet kan laten” (1991, p. 695); Luceberts bijdragen tot *Chambre-Antichambre* heb ik eerder al als prozagedichten bestempeld; *Praatjes kijken* (1960) van Elburg grijpt terug naar de absurde, niet vrijblijvende want vaak gewelddadige ontsporingen van Henri Michaux.⁽¹⁴⁾ Michaux lijkt naast Eluard, Aragon en René Char een sleutelfiguur voor de dichters van na 1945 en zal het nog meer worden in de jaren zestig. Voor Andreus’ prozagedichten was Michaux erg belangrijk (Van der Vegt: 1991, p. 695). Ook Kouwenaar verwijst naar Michaux en Bontridder eindigt zijn essay “Bouwen voor de eeuwigheid” (1953) met Michaux. In Vlaanderen is Michaux vooral voor Gust Gils, Claus en Wauters van betekenis.⁽¹⁵⁾ In *Natuurgetrouw: schetsen, verhalen, fabels, greguéria’s, metamorphoses, dialogen, overwegingen, allegorieën, dagboekbladen, een reisbeschrijving, drie gedichten en een brief* vond een contemporaine criticus “iets van de Franse dichter Henri Michaux terug...” (Anoniem 1959).

Deze verhalenbundel van Claus (1929-2008) is echter slechts in beperkte mate lyrisch te noemen. We vinden vooral lyrische uithalen als pointe van de verhalen. Als prozagedicht kunnen slechts enkele verhaaltjes bestempeld worden. De voorlaatste tekst, “In Normandië”, van een tweetal pagina’s heeft

(11) “Het specifieke van de teksten sloot dan weer nauw aan bij het Franse surrealisme, waarin Claus datzelfde jaar werd ondergedompeld”, schrijft Georges Wildemeersch in het “Woord vooraf” van de eerste uitgave (Claus: 2001, p. 7).

(12) Een van de vier kan gemakkelijk tot een gedicht worden opgezet, waardoor het vergelijkbaar is met het metrische gedicht “Nachtelijk spelevaren” van Bordewijk uit *De korenharp*, 1940 (nieuwe reeks in 1951). Zie Brackmann en Smulders (1990, p. 49).

(13) Vreemd genoeg selecteert Van der Weij (2005) voor zijn bloemlezing geen gedichten uit deze bundels, maar uit de teksten die in het *Verzameld proza* van Andreus zijn opgenomen (Andreus 1990).

(14) Voor het surrealisme van Elburg, zie Elburg (1986) en Bormans (2004, pp. 127-170).

(15) Erik van Ruysbeek schreef een artikel over Michaux (Ruysbeek 1961). In de jaren zestig zijn de verwijzingen naar hem (bijv. door Marcel van Maele) legio. Merkwaardig genoeg noemt Joosten het verschil in waardering tussen Dotremont en Walravens voor Michaux een verschil tussen Cobra en *Tijd en Mens*. (Joosten: 1996, p. 304)

het meeste ervan weg: kort, condens, woordspelig, met plotse inhoudelijke verschuivingen (Claus 1954, 95-96). In de marge van de bundel ontstonden evenwel nog vier teksten die later in *Het teken van de ram 2* (1996) werden gepubliceerd, waarvan enkele vanuit lyrisch oogpunt interessant zijn. In de derde tekst “Zo gebeurde de ontduubeling van mijn wezen” is sprake van een ontmoeting van het ik met Henri Michaux, de Belg die niet van Belgen houdt, op de hoek van de rue Monsieur le Prince.⁽¹⁶⁾ Deze tekst, waarin verschillende werelden elkaar in snel tempo opvolgen en dat daardoor het best als een prozagedicht gelezen kan worden, is de meest surrealistische van de ongepubliceerde bijdragen uit *Het teken van de ram*. De meest lyrische tekst echter is een magistraal verhaal dat waarschijnlijk voor een hoorspel bedoeld was: “Hier lig ik met mijn dikke voeten” (Claus 1996). Ik bespreek die hier in detail omdat er zoals bij Schierbeek een rechtstreeks verband tussen lyricisering en mythologisering uit blijkt.

De situatie is als volgt: een Duitse soldaat ligt met zijn makkers (een majoor, de eenogige Brand, de baardige Marsua, de jonge, bange vreemdeling Stein, de blonde luitenant Modot, nog twee luitenanten en anderen) op een hoog plateau en achter het moeras ligt de vijand, twee à vierduizend man sterk, aanvalsgereed. Hij denkt aan zijn vrouw, het vaderland, zijn makkers, hun oorlogsmisdaden en hoort de vervloekingen van een oude vrouw. Tot de aanval komt. De moderne oorlog (“majoor”, “bunker”, “vliegtuigen”, “verrekijsers”, enzovoort) wordt anachronistisch met verwijzingen naar een mythisch verleden (de “goden”, p. 46, en “offer”, p. 49) en naar oorlogvoering in de oudheid en middeleeuwen verbonden. Zoals in het *Het boek ik* krijgt het aardse een mythische weidsheid. De naamgeving (Marsua; Mithri) en verwijzingen naar de Oidipoes-mythe (zie de titel en het epitheton “nutteloze hinkers”, p. 49) dragen tot die mythische uitvergroting bij. Zoals bij Schierbeek is ook de lyricisering door middel van een innerlijke monoloog opvallend. Lyrisch wordt deze innerlijke monoloog door vele vaak amplifierende bepalingen (“de schuwe nacht”, “Zon, late, grote zon”, “te rassé, te schuwe duister”, “Nacht, dikke, grote nacht”, enzovoort), de vele vragen (die twijfel verraden), de klank- en woordherhalingen, de aansprekingen, de gewaagde, barokke beeldspraak (“en toch zal er een sprong in mijn keel opgaan, een scheur in mijn bonzend hart”, p. 48; “het grauwe stilstaande water van de onverschilligheid”, p. 49; “de zon, die krachtige zaadbol van licht”) en ten slotte het bezwerende ritme (“De zon, de vlugge zon verlaat ons, bereidt het veld voor onze rennende vijanden, voor de hagel en de bliksem”, p. 49), waardoor de woorden bij wijle een verhevenheid krijgen die aan Hölderlins proza herinnert: “Ik had een moeder thuis, een vader, een vrouw. Zijn zij mij genadig? Zij zijn mij vreemd, ik ken hen niet meer, in wit, schraal land, gevangen in mijn vel” (Claus: 1996, p. 49). Dit proza lijkt een mix van Hölderlin, Beckett en Michaux. De reiziger Michaux, die naar voren priemt in een passage over de trektocht van de soldaten: “Wij gingen veel landstreken voorbij en het vuur werd aangewakkerd in elk oponthoud. Wij zagen de vreemde wezens en waren verbaasd dat zij op ons geleken, en

(16) Zie de ongepubliceerde lezing van Lars Bernaerts en Hans Vandevoorde over deze tekst van Claus op *Achter de verhalen* in Utrecht 2012.

meestal bleven zij aan ons toen zegevierend leger hangen. De Zuiderlingen, die met hun handen spreken, met hun tong en met hun ogen, en die zich niet in toom kunnen houden en die je moet slaan als je beveelt.”⁽¹⁷⁾ (p. 47)

4. Generatiegenre

Nog duidelijker wordt het belang van het surrealisme in de al vermelde prozagedichten van Claus en die van andere Vlamingen, van Marcel Wauters (*Anker en zon*, 1960) en Albert Bontridder (*Een oog teveel*, 1984) tot Paul Snoek en H.C. Pernath (*Soldatenbrieven*, 1961). Meer dan poëtisch proza lijkt dus het prozagedicht de vorm te zijn waarnaar de generatie van de Vijftigers en zogenaamde Vijfenvijftigers greep. Een verklaring daarvoor kan zijn dat op de korte baan meer te rapen viel: in gebalde teksten krijgt een vervreemdende, surreële wereld sneller door allerlei betekenisprongen en associaties vorm. Dat er in de jaren vijftig meer in het spel is dan mode, blijkt uit de prozagedichten van een eigenaardige figuur als de Vlaming Pol Le Roy (1905-1983), die te vergelijken valt met een buitenstaander als Nes Tergast (1896-1974) in Nederland. Deze Tergast werd door Paul Rodenko met prozagedichten opgenomen in *Nieuwe griffels, schone leien* (1954).

Le Roy behoort tot een generatie die aan die van de Vijftigers voorafgaat en dat maakt deze gedichten nog interessanter, ook al zijn ze voor hedendaagse lezers net zoals het esoterische proza van een evenzeer door de Tweede Wereldoorlog verbrande Marc Eemans (1907-1998) iets té verheven geformuleerd. Ze bewegen zich samen met de prozagedichten van Remy C. van de Kerckhove (“Prozagedichten”, 1953) op de grens van oud en nieuw. Van Kerckhove (1921-1958) en Le Roy slaan de brug met het prozagedicht in het interbellum van Joris Vriamont (1896-1961), Constant van Wessem (1891-1954) of Gerard Bruning (1898-1926), maar ook met dat van de Vijftigers in Vlaanderen. Het feit dat niet generatiegenoten aansluiting vonden bij de Vijftigers via het surrealistische prozagedicht, toont aan dat de poëtisering een fenomeen was dat de grenzen van concrete groepen als die van de Nederlandse of Vlaamse experimentelen overschreed. Terwijl de Vijftigers als beweging een duidelijk omliggende groep zijn (zie inleiding), waarvan de kern uit de dichters van *Atonaal* bestaat, valt de generatie van Vijftig niet precies af te bakenen. Ook meelopers, epigonen en andere minder prominente figuren die kenmerken met de groep delen, behoren ertoe. Zij staat bovendien open voor oudere dichters die zich met haar identificeren, en voor fracties (“families”) van meer traditionele signatuur. De lyricisering kan dan als een generatiestijl beschouwd worden, omdat zij een distinctief kenmerk blijkt te zijn van die generatie.

Le Roy noemt in het voorwoord van zijn dichtbundel *Niet voor Bonifacius* Eluard en Char algemeen bekend (Le Roy: 1952, p. 7) en haalt uit elk oeuvre twee motto's aan. In *Lava* (1957) begint een van de meest duistere prozagedichten met de cursief gezette namen van vier zelfmoordenaars, bijna alleen surrealistenvan het eerste uur: “*Vaché, Rigaut, Crevel, Maïakovsky...*

(17) Vergelijk met de Michaux-imitaties door Jacques Hamelink in de jaren zeventig (*Afdalingen in de ingewanden*, 1974).

tant d'autres!...” (Le Roy: 1957, p. 56). Het volgende gedicht is een saluut aan Breton: hij is het die aan het lyrisch ik, dat verstrooid lag, verschenen is en maakte dat hij zichzelf weer terugwon. Hem werd de genade van de vrijheid geschonken, het Wonder. In de droom verschijnt de Vrouw, die geassocieerd wordt met het licht. De talrijke hoofdletters en archaïsmen in dit prozagedicht geven het een hiëratisch karakter (Le Roy: 1957, p. 58-59).

Opnieuw blijkt de lyricisering verbonden met een behoefte om een nieuwe mythe te scheppen, die in de plaats kan komen van de oude christelijke mythe. Schierbeek, Claus en Le Roy grijpen daarvoor alle drie naar het “genus grande”: de eerste om een paradijselijk verschiep te creëren, de tweede om de nieuwe tijd met de oude tijd te *blenden* en de derde om de vrijmakende kracht van de Vrouw en het onderbewuste te tonen. De lyrisch-verhevene generatiestijl uit zich in generatiegenres als het surrealistisch *angehauchte* poëtisch proza en het prozagedicht. Het ene genre is steeds van langere adem en is par excellence bij Schierbeek terug te vinden, het andere genre is altijd van korte adem en keert bij Claus, een aantal andere Vijftigers en voorgangers als Le Roy en Tergast terug. Met zijn poëtisch proza stond Schierbeek zo goed als alleen, maar onder de dichters van zijn generatie zijn er wel die bij voorkeur naar het prozagedicht grepen en daardoor dicht in de buurt komen van de grote brokken lyriek uit zijn *Het boek ik*. Ironisch genoeg kunnen we dus toch van een “generatie Schierbeek” spreken. De lyrisch-verhevene generatiestijl van deze “generatie Schierbeek” zal even later door een nieuwe generatie dichters die aan het einde van de jaren vijftig opkomen (in het tijdschrift *Barbarber* en het *Gard sivi*k van net voor en na de Hollandse coup), gecounterd worden. Dan staat niet langer het zichtbaar maken van de mythe in de werkelijkheid of het creëren van een mythische werkelijkheid centraal, maar de mythe van de alledaagsheid.

Bibliografie

- ANDREUS (Hans), 1990: *Verzameld proza* (Amsterdam: Bert Bakker).
- ANONIEM: 1959, “Schrijver en luxe-avonturier Hugo Claus”, in *De Haagse post*, 23 mei. http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1959-05-23_claus_haagsepost (26 augustus 2012).
- BAKKER (Siem) en STASSEN (Jan): 1980, *Bert Schierbeek en het onbegrensde. Een inleidende studie over de experimentele romans door Siem Bakker en Jan Stassen met een bibliografie samengesteld door Aldert Walrecht en Aloys van den Berk* (Amsterdam: De Bezige Bij).
- BERGE (H.C.) ten: 1980, “Schrijven na Vijftig”, in SEVEREN (Toon) van, red. *Schierbeek 70*, pp. 47-54.
- BERGSMA (A.) en SICKING (J.M.J.): 1991, “Een tweede wereld achter de eerste. Surreële tendensen in het verhalend proza van de *Criterium*-generatie”, *De Gids*, 10, pp. 775-790.
- BOOM (Mattie): 1989, “‘Exposition Internationale du Surréalisme’ in Amsterdam”, in GRONDMAN (Agnes) et al., *De automatische verbeelding. Nederlandse surrealistische kunst* (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff), pp. 52-59.
- BORDEWIJK (Ferdinand): 1989, “Iets over surrealisme”, *Verzameld werk 12* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar), pp. 134-136.

- BORMANS (Peter): 2004, *"Ik hoop dat ik stoor" De Poëzie van Jan G. Elburg (1919-1992)* (Gent: KANTL).
- BRACKMANN (Christine) en SMULDERS (Wilbert): 1990, "Intertextualiteit in de proza-gedichten van F. Bordewijk Bordewijk: 'De korenharp' en 'De korenharp. Nieuwe reeks'" in MERTENS (Anthony) en BEEKMAN (Klaus), red. *Intertextualiteit in theorie en praktijk* (Dordrecht: Foris), pp. 37-66.
- CLAUS (Hugo): 1954, *Natuurgetrouw: schetsen, verhalen, fabels, greguéria's, metamorphoses, dialogen, overwegingen, allegorieën, dagboekbladen, een reisbeschrijving, drie gedichten en een brief* (Amsterdam: De Bezige Bij).
- CLAUS (Hugo): 1996, "'Hier lig ik met mijn dikke voeten'", in WILDEMEERSCH (Georges), red. *Het teken van de ram 2* (Antwerpen: Kritak), pp. 45-53.
- CLAUS (Hugo): 2001, *Herbarium. Facsimile varianteneditie samengesteld en becomingmentarieerd door Georges Wildemeersch*. (Peeters, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus).
- CORNETS DE GROOT (Rudy): 1979, *Met de gnostische lamp. Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert* ('s-Gravenhage: BZZTôH).
- DUYTSCHAEVER (Joris): 1977, "De betekenis van James Joyce in de Nederlandse letteren", *Ons Erfdeel*, 20, pp. 95-107.
- ELBURG (Jan): 1974 (1960), *Praatjes kijken* (Amsterdam: Meulenhoff).
- EVERS (Karin): 1993, *De andere stemmen. Portret van Bert Schierbeek* (Amsterdam: De Bezige Bij).
- HEITE (H.R.): 1977, "'Het boek ik' van Bert Schierbeek", *Raster*, 2, pp. 31-36.
- HERMANS (Willem Frederik) en REVE (Gerard): 2008, *Verscheur deze brief! Ik vertel veel te veel* (Amsterdam: De Bezige Bij).
- HOFLAND (H.J.A.) en ROODUIJN (Tom): 1997, *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur. Met een documentaire over de Vijftigers op cd* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen).
- JOOSTEN (Jos): 1996, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)* (Nijmegen: Vantilt).
- KOSTERS (Onno) en HOFFMAN (Ron): 2004, "Diluted Joyce: Good Old Hollands and Water", in LERNOUT (Geert) en Van MIERLO (Wim), red. *The Reception of James Joyce in Europe* (London & New York: Thoemmes Continuum), pp. 140-149.
- LUCBERT, 2004: *Kalm aan kinderen, er komt nog wat bij. Bekend en onbekend proza*, OEGEMA (Jan), ed. (Amsterdam/Antwerpen: De Prom).
- LUCBERT, 2011: *Op mijn rug rust de wind. Drie voordrachten van Lucebert uit 1949*, HOFMAN (Peter), ed. (z.p.: Uitgeverij Huis Clos).
- LUCBERT en SCHIERBEEK (Bert): 1978, *Chambre-Antichambre* (Den Haag: BZZTôH).
- MERTENS (Anthony): 1986, "Bert Schierbeek", in *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, 21.
- NIJMEIJER (Peter): 1978, "'Je loopt een tijdje met de werkelijkheid mee en dan zet je hem een hak'. Peter Nijmeijer in gesprek met Bert Schierbeek", *Bzzlletin*, 58, pp. 40-47.
- RENDERS (Hans): 1989, *Verijdelde Dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra* (Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen).
- ROGGE (Willem): 1980, "Bert Schierbeek", in *Beroepsgeheim 3* (Antwerpen, Soethoudt), pp. 45-62 (geraadpleegd op www.dbnl.org/tekst/rogg003bero03_01/rogg003bero03_01_0005.php).
- LE ROY (Pol): 1952, *Niet voor Bonifacius* (Antwerpen: De Berk).
- LE ROY (Pol): 1957, *Lava* (Drogen: Colibrant).

- VAN RUYSBEEK (Erik): 1961, "De wereld van Henri Michaux", *De Vlaamse Gids*, 43, 3, pp. 204-206.
- SCHIERBEEK (Bert): 1947, "Het nieuwe proza", *Het woord*, 2, 1, pp. 104-109.
- SCHIERBEEK (Bert): 1948, "Vlucht in de diepte", *Het woord*, 3, 1, pp. 137-140.
- SCHIERBEEK (Bert): 1978, *Het boek ik. De andere namen. De derde persoon* (Amsterdam: De Bezige Bij)
- SCHIERBEEK (Bert): 1978a, "Een paar opmerkingen naar aanleiding van: 'Gesprek over nederlands proza en avantgarde'", *Raster*, 5, pp. 134-137.
- SCHIERBEEK (Bert): 1983, *Het kind der tienduizenden. De tuinen van Zen. Een groot dood dier. Een broek voor een oktopus* (Amsterdam: De Bezige Bij).
- VAN SEVEREN (Toon): 1980, "Lucebert", in SEVEREN (Toon) van, red. *Schierbeek 70* (z.p.), pp. 24-32.
- STOKVIS (Willemijn): 1986, "Jan Gommert Elburg, de dichter: een beeldend kunstenaar", in ELBURG (Jan G.), *Vroeger komt later* (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff), pp. 7-31.
- TADIÉ (Jean-Yves): 1994, *Le récit poétique* (Paris: Gallimard).
- VANCLOOSTER (Stijn): 2009, "Door wie? Op welk gezag? Het onrustige zoeken van Pol Le Roy", in DE VOS (Luc) et al., red. *Verbrande schrijvers. Culturele collaboratie in Vlaanderen 1933-1953* (Gent: Academia Press), pp. 183-203.
- VANDENBERGH (John): 1983, "Bomen", in DÜTTING (Hans), red. *Archief De Vijftigers* (Baarn: De Prom), pp. 117-136. [oorspr. in SCHIERBEEK, Bert: 1960, *Het dier heeft een mens* getekend (Amsterdam: De Bezige Bij)]
- VAN DER VEGT (Jan): 1991, "Schaduw van Andreus", *De Gids*, 154, pp. 695-704.
- VAN DER VEGT (Jan): 2012, *De man met de drietand. Leven en werken van Jan G. Elburg 1919-1992* (Amsterdam: Meulenhoff).
- VERDAASDONK (Hugo): 1986, "Bert Schierbeek 1918", in KORTEWEG (Anton) en SALVERDA (Murk), red. *'t Is vol van schatten hier...* (2 delen) (Amsterdam/'s-Gravenhage: De Bezige Bij/Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum).
- VERVAECK (Bart): 2003, "Hoe zwart is mijn dal? Realiteit en fictie in het Nederlandstalige proza van de jaren vijftig", *Spiegel der Letteren*, 45, 2, pp. 121-153.
- VERVAECK (Bart): 2007, "Het boek ik", *Lexicon van literaire werken*, 76, november.
- VOETEN (Bert): 1947, "Aragon en Eluard", *Het woord*, 2, pp. 157-158.
- DE VRIES (Her) en VANCREVEL (Laurens), red.: 1988, *Surrealistische ontmoetingen. Documenten en manifesten bijeengebracht* (Amsterdam: Meulenhoff).
- VAN DER WEIJ (Jan-Willem): 2005, *Poëzie in proza. Een bloemlezing uit meer dan een eeuw Nederlandstalige prozagedichten* (Amsterdam: Querido).
- WOLF (Werner): 2005, "The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation", in MÜLLER-ZETTELMAANN (Eva) en RUBIK (Margarete), red. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric* (Amsterdam: Rodopi), pp. 21-56.

SAMENVATTING

Hans VANDEVOORDE, 'Generatie Schierbeek'. Lyricisering in de jaren vijftig.

Het boek ik (1951) wordt door H.R. Heite gezien als "de enige vorm van Vijftigersproza". Wat de dichters van Vijftig met de poëzie deden, haar bevrijden van alle poëtische en grammaticale conventies, wordt volgens hem ook door de prozaschrijver Bert Schierbeek gedaan. Alleen Lucebert, met wie hij samenwerkte,

lijkt iets gelijkaardigs te doen, zonder echter de syntaxis in zijn proza te ontwrichten. In mijn bijdrage ga ik eerst aan de hand van Werner Wolf na waaruit de lyricisering van Schierbeeks proza bestaat en waarom dit proza geen poëzie genoemd kan worden maar wel “proëzie”. Vervolgens onderzoek ik of Schierbeek inderdaad alleen stond met zijn lyricisering. Ik zie vooral het prozagedicht, dat door heel wat experimentele dichters werd gebruikt, als de plaats waar lyricisering valt te onderscheiden. Zowel het poëtisch proza van Schierbeek als het prozagedicht uit de jaren vijftig blijken schatplichtig te zijn aan het Franse surrealisme, dat na de Tweede Wereldoorlog voor een bevrijding in de literatuur zorgde.

ABSTRACT

Hans VANDEVOORDE, ‘Generation Schierbeek’. Lyricisation during the fifties.

Het boek ik (1951) is considered by H.R. Heite as the only specimen of typical fifties-prose. What the poets of the fifties did with poetry, freeing it from all poetical and grammatical conventions, was also done by the prose writer Bert Schierbeek. Only Lucebert, whom Schierbeek cooperated with, seems to be doing something similar, without disrupting the syntax of his prose. My contribution founds on the ideas of Werner Wolf and tries to find out what the lyricisation of Schierbeeks prose consists of and why this prose cannot be called poetry, but “proëzie”. Next I examine if Schierbeek was indeed the only poet who lyricised. I mainly consider prose poems, which were practised by many experimental poets, as the place where lyricisation is to be discerned. Both Schierbeeks poetic prose and his prose poems from the fifties have been found to be indebted to French surrealism, which after the Second World War procured a liberalisation in literature.

RÉSUMÉ

Hans VANDEVOORDE, « Génération Schierbeek ». Lyricisation dans les années cinquante.

Het boek ik (1951) est considéré par H.R. Heite comme « l'unique œuvre de prose des *Vijftigers* ». Selon lui, la poésie des *Vijftigers*, libérée de toute convention poétique et grammaticale, est également pratiquée par le prosateur Bert Schierbeek. Seul Lucebert, avec lequel il a collaboré, semble faire quelque chose de similaire sans toutefois démembrer la syntaxe de sa prose. Dans cet article, je vais tout d'abord tenter, en me fondant sur les idées de Werner Wolf, de comprendre en quoi consiste la lyricisation de la prose de Schierbeek et pourquoi cette prose ne peut être qualifiée de poésie et est appelée « proësie ». Ensuite, j'examinerai si Schierbeek a été effectivement le seul à lyriciser. J'estime que la poésie en prose, qui a été utilisée par bon nombre de poètes expérimentaux, est le principal domaine où la lyricisation doit être discernée. Tant la prose poétique de Schierbeek que la poésie en prose des années cinquante s'avèrent tributaires du surréalisme français, qui a permis une libéralisation de la littérature après la Seconde Guerre mondiale.