

The background of the cover is an abstract painting. It features broad, expressive brushstrokes in a vibrant red color that dominates the upper and middle sections. In the lower right corner, there are more dynamic brushstrokes in shades of teal and light blue, creating a sense of movement and contrast with the red. The overall texture is painterly and layered.

Gert de Jager

De revolutie van de Vijftigers

Een theoretische exercitie

Gaia Chapbooks

Gert de Jager

De revolutie van de Vijftigers

Een theoretische exercitie

Tekst © Gert de Jager

ISBN 978-1-4478-4712-0

De revolutie van de Vijftigers is deel 23 van de Gaia Chapbookreeks

Inhoud

1. De revolutie	9
2. Het veld	16
3. Het imago	30
4. De romantiek	37
5. Het gilde	41
Aantekeningen en verwijzingen	52

*‘Wij horen tot de beste dichters van Nederland, zo is dat. En dat is toch
ook leuk om te bedenken, nietwaar?’*

– Gerrit Kouwenaar

1. De revolutie

In elke studie terug te vinden en er valt dus niet aan te ontkomen: ‘ik draai een kleine revolutie af’. Toch is het de beginregel van een gedicht dat niet per se over een maatschappelijke revolutie hoeft te gaan, of over een revolutie in de poëzie. Wat Lucebert vooral lijkt te beschrijven is de ervaring van een persoonlijke bevrijding: ‘en ik val en ik ruis en ik zing’. Het titelloze gedicht vormt de opening van ‘De getekende naam’, de derde afdeling van *Apocrief/de analphabetische naam*, de bundel uit 1952 die tegenwoordig Luceberts historische debuut wordt genoemd en eerder was ontstaan dan *Triangel in de jungle/de dieren der democratie* uit 1951. Snelle, chaotische ontwikkelingen waarop geschiedschrijvers vat proberen te krijgen: als zich tussen 1949 en 1954 geen revolutie voltrok, was er in ieder geval een hoop beweging. Reputaties werden gevormd en reputaties werden beschadigd. De dichter Aafjes, aan het begin van die periode nog de grote belofte van de Nederlandse poëzie, werd in 1954 op kunstenaarssociëteit De Kring door veel van zijn collega’s opzichtig genegeerd, niet alleen door generatiegenoten. Lucebert en Campert kregen in 1953 hun eerste literaire prijs, Andreus, Rodenko en Kouwenaar ontvingen in diezelfde jaren regeringsopdrachten.

Revolutionair elan en een snelle mars door de instituties: in 1949 leek het laatste niet goed denkbaar. De dichters die zich experimentelen en Vijftigers gingen noemen, ervoeren een grote afstand tot ‘gij letterdames en gij letterheren’. Het is een regel uit ‘verdediging van de 50-ers’, een gedicht dat zo programmatisch is als de titel aangeeft. De letterdames en -heren lijken zich in een andere werkelijkheid te bevinden: ‘gij, gij zijt door het hoge hoog verheven’. In negen snijdende strofen maakt Lucebert duidelijk wat er onder de hoge hemel werkelijk aan de hand is en wat het doet met ‘ik en mijn kameraden’. ‘vredig nederland’ zal het merken:

tegen uw muur zwellen wij met het rapalje tot een blaas
een zware zak met lachen, krampen, gillen en geraas:
uw hemel wordt met onze zwerende ervaring overladen.

Niet tot het rapalje behoorde Anthonie Donker: dichter, criticus, hoogleraar en een groot organisator in het literaire leven. Wanneer in 1951 Vinkenoogs bloemlezing *Atonaal* verschijnt, ziet hij in Luceberts poëzie weinig meer dan ‘idiocie’, produceert Hanlo ‘gemummel dat doet denken aan een songhit van een tandeloze neger’ en is het werk van de bloemlezer zelf louter ‘depressielyriek’. De dichteres Vasalis brengt haar psychiatrische expertise in stelling: ‘Hun verzen lijken op Rohrschach-tests, waaraan men merkwaardige dingen kan beleven evenals aan meeuwen-uitwerpselen tegen het vensterglas.’ Aan de basis ervan ligt ‘gevoelszwakte’. Het verzet culmineerde in de beruchte drie artikelen van Bertus Aafjes uit 1953 in *Elseviers Weekblad*, waarin de dichters een ‘consequente aversie op alle fronten’ wordt verweten en ‘liefdeloosheid’. Het meest manifesteert zich dat bij Lucebert. Als Aafjes diens poëzie leest, wordt hij geconfronteerd ‘met een totalitair stelsel van rauwe gevoelens en instincten, (...) een dwangmatig Sieg Heil van woorden als: oe, a, oer, ei, urinoir.’ Het lijkt de SS wel.

Het droevige lot van Aafjes na deze tirade is bijna een topos in de literatuurgeschiedenis geworden. Vasalis zou na *Vergezichten en gezichten* uit 1954 geen bundel meer publiceren en Donker zou snel op zijn mening terugkomen. In twee artikelen uit 1953 ziet hij geen depressielyriek, maar ‘levenslust’ bij wat ‘ontegenzeggelijke dichters’ zijn en verder de ‘heldere accenten van de jeugd’. In een rede voor het internationale PEN-congres van 1955 is Lucebert ‘de meest belangrijke representant van de experimentele poëzie’. Zo’n drastische ommezwaaï beleefden niet alleen de letterheren aan de top. In de vele, vele dag- en weekbladen uit die tijd kon men voor de ‘goedkope aanstellerij’, ‘maniërismen’ en ‘onzin’ in *Atonaal* weinig waardering opbrengen. Maar ook daar werd het oordeel over de dichters in de bloemlezing al snel en soms spectaculair welwillend; niet zelden betrof het dezelfde critici. Belangrijk voor de meningsvorming waren de diepgravende

artikelen van Rodenko. Met en zonder bronvermelding zijn elementen daaruit in veel argumentaties te herkennen.

Een ervaring van dissociatie aan twee kanten, iets wat je een ‘literair systeem’ zou kunnen noemen dat in een korte, maar heftige crisis verkeert en dan een razendsnel nieuw evenwicht: de revolutie van de Vijftigers lijkt in de geschiedenis van de Nederlandse literatuur nogal uniek. De Tachtigers grepen terug op het sonnet, de radicale Gorter van de *Verzen* uit 1890 bleek zelfs voor sommigen van zijn kompanen te extreem. Luceberts radicaliteit lijkt zijn reputatie alleen maar bevorderd te hebben binnen wat de Beweging van Vijftig werd, maar niet minder daarbuiten. Aan wat er tussen 1949 en 1954 gebeurde, aan de groepsvorming, aan de individuele dichters en hun poëtica’s zijn de nodige studies gewijd en de ontwikkelingen kunnen uitputtend worden gedocumenteerd – altijd weer uitputtender. Maar zo’n revolutie leent zich ook voor meer theoretische vragen. Wat maakte de revolutie mogelijk – juist in Nederland en in de jaren vijftig? Waren deze dichters beter dan hun generatiegenoten of wisten ze zich beter te verkopen? Hadden ze, ondanks hun imago van bohemiens, misschien toch de juiste contacten in het establishment - de wereld van uitgevers en tijdschriftredacties? Was hun poëzie eigenlijk wel zo onorthodox als het even leek of sloot ze aan bij eerbiedwaardige tradities? Lieden als Donker en van opinie veranderende critici: hoe probeerden ze hun ommezwaai te rechtvaardigen? Wat zagen ze dat ze eerst niet zagen? Bij critici in crisis en een systeem in crisis komen fundamentele waarden of uitgangspunten misschien eerder aan de oppervlakte.

Die laatste veronderstelling was in de jaren negentig van de vorige eeuw het uitgangspunt voor een boek. Dat boek, *Argumenten voor canonisering; de Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek 1949-1959*, was een academisch proefschrift en vertoonde daarvan de curieuze genrekenmerken. De auteur probeerde een probleem op te lossen dat in die jaren speelde: waarover spreken we eigenlijk als we het over literatuur hebben? Normen veranderen en daarmee wat we zien en waarderen in literaire teksten. Van Homerus tot ready-mades: een dwarsdoorsnede van literaire eigenschappen bestaat niet. Wat er wel

bestaat zijn opvattingen over wat literatuur is of zou moeten zijn die aansluiten bij andere opvattingen over wat literatuur is of zou moeten zijn en daar valt weinig systeem in te ontdekken. Ze lijken op elkaar zoals leden van een familie. Op voortbrengselen van de menselijke cultuur, ideeën, concepten, visies, kun je alleen greep krijgen via Wittgensteins familiegelekenissenmodel.

Dat was een fraaie, relativistische manier van denken waar weinig tegen in te brengen leek, zeker in een tijd waarin eeuwigheidswaarden steeds sceptischer werden bekeken. Toch waren er analytische filosofen die erop wezen dat aan de waarneming van familiegelekenissen grenzen worden gesteld: de grenzen van de familie. En tot een familie behoort je op basis van een verhaal: een kleine oorsprongsmythe - iets wat de leden van de familie niet is aan te zien. Het zou mooi zijn als ook de familiegelekenissen tussen literaire werken terug werden gevoerd op een oorsprongsverhaal. De auteur van *Argumenten voor canonisering* veronderstelde dat het verhaal wordt verteld wanneer eerst aan elke literaire kwaliteit wordt getwijfeld en daarna die kwaliteit uitdrukkelijk wordt toegekend. In die situatie velt men de fundamentele oordelen.

Die oordelen bleken te vinden. Aan dichters als Lucebert werd aanvankelijk elk vakmanschap en elke integriteit ontzegd. Een paar jaar later werden juist die kwaliteiten overvloedig waargenomen – vooral bij Lucebert. Vakmanschap en integriteit werden beide gezien als een soort vermogen: de ene dichter bezat die vermogens in hoge mate, de andere dichter niet of nauwelijks. Het waren oordelen, vond de jonge onderzoeker, die typerend waren voor een professionele wereld. In een crisissituatie neemt men beslissingen over wie tot de professionele wereld wordt toegelaten en wie niet. Kritieken die over gedichten lijken te gaan, leveren de rechtvaardiging voor die beslissing. Naar de gang van zaken in *Art Worlds* was in Amerika het nodige onderzoek gedaan en de situatie leek in Nederland niet anders.

De jonge onderzoeker was ik en ik zie hem zitten achter zijn pc, druk in de weer met floppy disks en WordPerfect. In 1992 promoveerde hij op

zijn proefschrift dat daarna de weg ging van meer proefschriften: veel serieuze aandacht kreeg het niet; het bleef bij een plichtmatige vermelding in literatuurlijsten. Alleen het concept ‘Avantgardistisch Scenario’ dook af en toe op, maar meer omdat het zo’n prettige term leek dan om de briljante invulling die het had gekregen. De invulling: bij revoluties als die van de Vijftigers ontzegt men de opstandelingen elk technisch vermogen. Wat de opstandelingen vervolgens te doen staat is het technisch vermogen opnieuw definiëren door het te koppelen aan de integriteitsvraag: specifieke tijdsomstandigheden vergen iets zeer specifiek van een integere dichter en dat iets moet je op kunnen brengen. Paul Rodenko liet zien dat de Vijftigers juist daartoe in staat waren. En briljant ingevuld of niet: de jonge onderzoeker verloor al snel zijn belangstelling voor dit soort kwesties. Diep in zijn hart vond hij zijn proefschrift tamelijk mislukt – een idee met een waterhoofd: al die dag- en weekbladcritici... – en los daarvan moest er geld verdiend worden. Het is ook leuker, besloot hij, om je met poëzie bezig te houden dan met theoretisch verantwoorde mogelijkhedenvoorwaarden voor wat gewoon plezier moest zijn, of vervoering.

Daar dacht de neerlandistiek anders over. Hoe je het maatschappelijke fenomeen ‘literatuur’ kan definiëren, hoe we het moeten ‘conceptualiseren’, leek geen interessant probleem meer. Maar de neerlandistiek beleefde wel degelijk een wending naar de sociologie – naar een literatuursociologie die aansloot bij de kunstsociologie van Pierre Bourdieu. Kunstwerken krijgen hun status binnen een maatschappelijk krachtenveld waarin sommigen macht hebben en anderen niet, waarin de machtigen – uitgevers, critici, literatuurprofessoren – bepalen wat kwaliteiten zijn en wat niet, waarin geschreven, maar vooral ongeschreven regels, ‘praktijken’, zorgen voor consensusvorming over wat waardevol is en wat niet. Wie de literatuur wetenschappelijk wil bestuderen, bestudeert geen intrinsieke eigenschappen van teksten want die vallen niet te ontdekken. Wat we hebben, zijn eigenschappen die worden toegekend en die worden toegekend door individuen met een positie. Wie wil begrijpen wat er

gebeurt in de wereld van de literatuur, moet sociale processen bestuderen.

Dat lieten neerlandici zich één, twee, misschien drie keer zeggen en toen gingen ze het doen, zeker de moderne letterkundigen. De naam Bourdieu werd de meest genoemde naam in wetenschappelijke artikelen en er verschenen mooie boeken over de reputatievorming van Reve en Mulisch. Wat in die laatste twee boeken duidelijk werd, is dat het belangrijk is hoe een schrijver zich weet te positioneren in de literaire wereld. Een succesvolle schrijver meet zich een imago aan en onderhoudt dat imago zorgvuldig. Franse en Zwitserse literatuurwetenschappers introduceerden het begrip ‘posture’ en dat maakte opgang; een woord dat op zijn Frans en Engels kan worden uitgesproken. Een schrijver wiens ‘posture’ onlosmakelijk is verbonden met zijn werk en reputatie is Rousseau. Hoe die verbinding er precies uitziet, konden methoden uit de discoursanalyse aan het licht brengen.

Het zijn invalshoeken waarvoor de casus van de Vijftigers lijkt uitgevonden. Wie een beroep doet op de eigen, unieke ‘zwerende ervaring’ heeft het misschien over verzen en dichtregels, maar is tegelijkertijd bezig met imagebuilding. Het snelle succes van de Vijftigers lijkt bijna te smeken om een analyse à la Bourdieu. Wat was eigenlijk hun relatie met de letterheren die het voor het zeggen hadden? Wie kenden ze? Hoe wisten ze zich te nestelen in het netwerk, in de officiële literaire wereld van reputaties, prijzen en regeringsopdrachten? Levert zo’n analyse echt een verklaring voor dat succes?

Die vragen zouden kunnen uitnodigen tot heel dikke boeken. Franse theoretici hebben de neiging om zich te verliezen in abstracte onderscheidingen; met de bespreking alleen al daarvan kunnen pagina’s aan inleidende paragrafen worden gevuld. Ook bronnenonderzoek is in principe bijna onuitputtelijk: er kan altijd weer een nieuw document opduiken dat getuigt van een nauw contact met een van de letterdames of -heren. De afgelopen dertig jaar zijn er de nodige bronnen aan het arsenaal toegevoegd: er verschenen biografieën van of biografisch georiënteerde studies over Andreus, Campert, Elburg, Hanlo, Lodeizen,

Lucebert, Rodenko, Schierbeek. Belangrijk waren de heruitgave van het tijdschrift *Braak* met een voorwoord van Hans Renders en programmatische, in archieven verdwenen lezingen van Lucebert uit 1949.

Dit is niet het dikke boek. Wat ik ga doen is simpeler: proberen te zien wat de invalshoeken laten zien. Exacter geformuleerd: vanuit de invalshoeken wordt een bepaald licht geworpen op wat er tussen 1949 en 1954 gebeurde. Wat wordt er zichtbaar? In de wetenschapsfilosofie was een tijdlang het begrip ‘zoeklichttheorie’ in de mode en dat is een fraaie metafoor: een zoeklicht werpt een verblindende stralenbundel op een gedeelte van de werkelijkheid en op een ander gedeelte juist niet. Theorieën in de geesteswetenschappen bieden wellicht niet meer en niet minder dan zo’n zoeklicht. Over de merites van het zoeklicht, over alles wat het wel en niet laat zien, kan men van mening verschillen. Zelfs literatuursociologische verklaringen zouden kwaliteiten kunnen hebben en tegelijkertijd tekort kunnen schieten.

Het betekent dat het nooit echt verklaringen zijn. Het betekent ook dat het me niet gaat om een groot of klein gelijk na dertig jaar – al zou het mooi zijn meegenomen. Het gelijk zou bovendien altijd beperkt zijn: de diepgravende kritische verhandelingen van bijvoorbeeld Rodenko terugbrengen tot een of twee schematische argumentaties is alleen zinvol binnen een zeer specifieke vraagstelling. Rodenko, Lucebert en al die anderen hadden de wereld in hun betogen en in hun poëzie het een en ander mee te delen en daarbij voelden ze een grote urgentie. Ze sloten, zoals alle avant-gardebewegingen, aan bij de grote romantische traditie. Daaraan zal ik eveneens aandacht besteden, maar zelfs die paragraaf vertelt niet het hele verhaal. Het hele verhaal: dat is iets voor de echt transcendente types.

2. Het veld

‘Lyrisch activisme sinds 1848’ is de ondertitel van een recent verschenen studie over politieke dichters, *Barricadepoëzie*. Ondanks ‘minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia’, flink wat andere gedichten, onder meer van Elburg, en de redactie van *De Waarheid* als ontmoetingspunt, komen Vijftigers maar terloops in het boek voor. Het meest uitvoerig in het hoofdstuk over Sonja Prins, een iets oudere dichter dan Lucebert en de zijnen; de Vijftigers worden daar gekarakteriseerd als een typisch masculiene avant-gardebeweging waarbij een dichteres als Prins, ondanks alle verwantschap, zich niet thuis kon voelen.

Masculien waren de Vijftigers zeker – in een tijd waarin vrouwen maatschappelijk handelingsonbekwaam waren en een huwelijk voldoende reden was om een baan te verliezen. Vrouwelijke schrijvers waren vrouwen geweest in een mannenwereld: van Helène Swarth tot Carry van Bruggen, van Henriëtte Roland Holst tot Sonja Prins. Getalenteerde individuen kregen door een mannelijk establishment een plaats toegewezen in het ‘veld’; als ze niet zo getalenteerd waren, werd een stuk van het veld afgebakend: dat van de damesroman of de damespoëzie. Dat een seksspecifieke rol ook voor jonge, hemelbestormende dichters een gegeven was, blijkt uit een curieuze passage in een lezing van Lucebert uit 1949. Hij spreekt de ‘toehoorders en toehoorders’ van de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool toe, de voorloper van de Rietveld Academie, en begint zijn betoog met een uitvoerige verhandeling over de Europese cultuur en de Europese mens. Dat is voor sommigen onder zijn publiek misschien wat veel gevraagd:

Ik ben bang dat vooral mijn aanvallige luisteraars zich
bijzonder aan mij geërgerd hebben. Ze hebben groot gelijk,
wanneer ze het theoretische verafschuwen, vooral ten aanzien
van de poëzie.

En dat terwijl ze het theoretische niet nodig hebben:

Het is namelijk zo dat wanneer een vrouw met een poëet eens te bed is geweest, zij voor heel haar verdere leven een juist begrip heeft voor poëzie, ook voor de moeilijkste poëzie.

Het was gewaagd waarschijnlijk en daarom geestig, anno 1949.

Wanneer eind 1951 de eerste druk van *Atonaal* verschijnt, zijn daarin de volgende elf dichters te vinden: Andreus, Campert, Claus, Elburg, Hanlo, Kouwenaar, Lodeizen, Lucebert, Rodenko, Schuur en Vinkenoog. Een ongewijzigde tweede druk verschijnt een jaar later. In de derde druk uit 1956 worden nog drie dichters opgenomen: Kousbroek, Polet en Schierbeek. Over de totstandkoming van de bloemlezing schreef R.L.K. Fokkema *Het komplot der Vijftigers* en dan blijken er heel wat namen te genoemd te zijn; Ellen Warmond is de enige vrouw in het rijtje. Wat uit het boek vooral goed duidelijk wordt, is het belang van persoonlijk contact. Polet in een brief: ‘als je iemand kent, staan de zaken anders. Een bepaald criterium legde hij [= Vinkenoog] bij het samenstellen van zijn bloemlezing niet aan, behalve dan dat van zijn gevoelsvoorkeur. Over literaire criteria gesproken!’ Toch is persoonlijk contact niet het enige: in 1956 verscheen de bundel *Orion* van Mea Strand. Het was een bundel met de nodige Vijftigerkarakteristieken die niet slechter werd besproken dan bundels van Kousbroek of Vinkenoog. Strand was tot 1954 de echtgenote geweest van Kouwenaar – in de jaren waarin het revolutionair elan het grootst was. Te bewijzen valt het niet, maar ik vermoed dat noch bij haar, noch bij anderen ooit de gedachte is opgekomen dat ze deel zou kunnen uitmaken van een groep die zo nodig de wereld moest veroveren.

Uitgangspunten voor de kunstsociologie van Bourdieu zijn de aannames die de gang van zaken in de kunstwereld reguleren: de regels en praktijken die maken dat die wereld verschilt van de wereld daarbuiten. De positie van vrouwen zorgde niet direct voor het meest heldere onderscheid. *La distinction* is de titel van het boek waarmee

Bourdieu in 1979 zijn naam vestigde; in *Les règles de l'art* uit 1992 werkte hij zijn theorie verder uit, vooral voor het 'veld' van de literatuur. De metafoor van het veld is zo fundamenteel dat ik hem niet meer tussen aanhalingstekens zal zetten.

Waardoor onderscheidt het veld zich dan wel? Om te beginnen door een onvoorwaardelijk geloof in de intrinsieke waarde van kunst en literatuur. Wie mooie dingen wil maken, is niet uit op geld of op macht, maar op dat maken zelf; in de wereld van de kunst is men overtuigd van elkaars belangeloosheid. Wat je verwerft, is een reputatie: symbolisch kapitaal. Je slaagt daarin wanneer je je onderscheidt van anderen en het is daarom dat waarden als originaliteit en authenticiteit zo'n belangrijke rol spelen; in de wereld van geld en macht, van economisch en sociaal kapitaal, doen die er niet of nauwelijks toe. Wie zich begeeft in de wereld van de kunsten meet zich een habitus aan die niet ter discussie wordt gesteld en waarop zelfs niet wordt gereflecteerd. De blik van de socioloog is nodig om het geloof en de bijbehorende mechanismen aan het licht te brengen.

Want die mechanismen zijn er. Volgens Bourdieu schuilt er behoorlijk wat hypocrisie in het geloof in de belangeloosheid: in het veld van de kunst is men wel degelijk uit op macht en heeft men het verdacht vaak over geld. Tussen kunstenaars en binnen de instituties die voor hen van belang zijn voltrekken zich gecompliceerde sociale processen. Een succesvol kunstenaar is niet alleen een maker van werk dat geslaagd wordt bevonden, maar vaak ook een behendig netwerker – onder meer. De regels van de kunst zijn sociale regels. Het blijkt ook op een andere manier: in sommige milieus wordt kunstgenot je als vanzelf aangeleerd en daarmee wordt het een distinctiemiddel voor bepaalde sociale klassen. Genieten van kunst, kunst op de juiste manier beoordelen, de juiste smaak ontwikkelen: je moet weten hoe het moet en hoe het hoort. Iemand die dat niet meekrijgt, wordt buitengesloten.

Wie is afgedaald in de kille hel van Proust herkent het snobisme. Een boek als *Changer: méthode* van Édouard Louis maakt pijnlijk duidelijk hoeveel moeite het nog steeds kost om de uitsluiting ongedaan te

maken. Het opmerkelijke is dat sommige Vijftigers uit milieus kwamen die vergelijkbaar zijn met dat van Louis – iets minder bar misschien. Lucebert, Andreus en Vinkenoog waren volksjongens uit de Jordaan en de Pijp en groeiden op in problematische gezinnen; een gang naar de ulo leek het hoogst haalbare. Toch wordt de 25-jarige Lucebert in 1949 uitgenodigd om de leerlingen van de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool toe te spreken. Welke sociale processen hadden zich inmiddels afgespeeld?

Het is een verhaal van toeval, van leraren die een talent opmerken, van vriendschappen. Het begon al vroeg. Lucebert in een interview met Jan Brokken over Andreus: ‘(...) ik ken hem vanaf de tijd dat we nog in korte broeken rondliepen. We komen beiden uit de Jordaan. Leerden elkaar kennen toen we tien, elf waren. (...) Later gingen we schrijven. Gedichten van elkaar lezen. Zeiden we tegen elkaar: we worden dichter, we worden beroemd want... we willen niet naar het kantoor.’

Belangrijk op de ulo waren een tekenleraar en een leraar Duits, die zijn leerlingen liet kennismaken met Goethe, Rilke en Nietzsche. Na de ulo werd het voor Lucebert niet de lucht van het kantoor, maar van verf.

Als leerling-huisschilder mocht hij zich tijdens pauzes uitleven op wanden en muren die tijdelijk vrij lagen en daarop verschenen grote, veelkleurige taferelen die de aandacht trokken, onder meer van een politieman die er een journalist bijhaalde. De journalist haalde er Mart Stam bij, de pas benoemde directeur van de Kunstnijverheidsschool. Met een studiebeurs kon de vijftienjarige Lucebert daar de lessen volgen – al moest hij er van zijn vader, vanwege het verplichte tekenen van naaktmodellen, snel mee ophouden.

Maar toch: een entree in de officiële wereld van de kunst. Dankzij een oplettende diender nog wel: een netwerktheorie zal het niet direct als mogelijkheid opwerpen. Netwerken gingen in de tien jaar tot de lezing uit 1949 wel degelijk een cruciale rol spelen: de biografie van Hazeu laat een aaneenschakeling zien van allianties en misallianties, van vrienden en vriendinnen met grotere of kleinere kunstenaarsambities. Cruciaal was de ontmoeting in 1947 met Gerrit Kouwenaar op de redactie van *De Waarheid*, waar Lucebert cartoons aanbood. De schok

die Luceberts poëzie de jonge kunstredacteur bezorgde, is vaak beschreven en deel gaan uitmaken van de mythe van Vijftig.

Kouwenaar kwam, ondanks zijn communistische sympathieën van dat moment, uit een heel ander milieu dan Lucebert. Hij was opgegroeid in de chique buurt achter het Concertgebouw, met een vader die journalist was geweest bij het *Algemeen Handelsblad*. Thuis kwamen er dichters over de vloer. Toen hij in 1941 als achttienjarige in eigen beheer een bundeltje sonnetten liet drukken, kreeg hij commentaar van de dichter Jac. van Hattum: ‘Beste Gerrit, je verzen zijn haast zo goed als de erwtensoep van je moeder.’ Via Kouwenaar kwam Lucebert in contact met Jan Elburg en via hem weer met de schilders van Cobra en de Experimentele Groep. In het tijdschrift van de Experimentele Groep, *Reflex*, debuteerde Lucebert in 1949 met ‘minnebrief aan onze gemartelde bruid indonesia’, een paar maanden later verscheen in het tijdschrift van Cobra een gedicht dat geen enkele twijfel meer liet bestaan over collectieve ambities: ‘verdediging van de 50-ers’. Lucebert werd meteen gezien als de meest uitgesproken representant van die Vijftigers. Niet overal was hij welkom, maar wel in *Braak*, het gestencilde tijdschrift van twee voormalige scholieren van het Amsterdams Lyceum: Remco Campert en Rudy Kousbroek. Lucebert en Bert Schierbeek werden al snel gevraagd als mederedacteuren. En dan was er nog *Blurb*, het eenmanstijdschrift waarin Simon Vinkenoog op de literaire actualiteit reageerde. Aan een enquête over die actualiteit werkte elke jongere die ertoe deed, mee en dat vestigde de aandacht op het tijdschrift en de dichter die het volschreef.

Twee ambitieuze jongemannen, Kouwenaar en Campert, die de mores van een kunstwereld van huis uit hadden meegekregen. Andere jongemannen hadden een heel andere achtergrond: die van kleine luiden of kleine middenstand uit de provincie (Polet, Schierbeek, Schuur) of van kantoorbedienden of arbeiders uit de grote stad (Andreus, Elburg, Lucebert, Vinkenoog). De generatie van Lucebert schreef ook sociaal geschiedenis: binnen het literaire circuit werd voor het eerst een groep dichters dominant waarin het merendeel niet traditioneel goed opgeleid was. Ze waren afkomstig uit milieus waarin

‘cultuur’ altijd iets was geweest voor anderen – voor de burgers die hun kinderen naar de hbs stuurden of voor de academici in spe op het gymnasium. Tachtigers en belangrijke dichters uit het interbellum waren classicus, of jurist, of arts. Sommigen werden hoogleraar. Het zijn hoedanigheden die ook bij de meest belezen Vijftiger moeilijk zijn voor te stellen.

Begin 1951 werd het tijdschrift *Podium* min of meer overgenomen door de nieuwe generatie van dichters en prozaschrijvers. Rodenko zat al in de redactie; nog zeven van de dichters uit *Atonaal* zouden hem op verschillende momenten volgen. Aan het eind van het jaar verschenen *Atonaal*, Luceberts debuutbundel *Triangel in de jungle/de dieren der democratie* en verwierven Elburg en Schierbeek officiële erkenning in de vorm van een reisbeurs en een regeringsopdracht. Een Kamerlid maakt zich druk om Hanlo’s ‘oote boe’. In 1953 is van alle Vijftigers het debuut verschenen, roept jazzcriticus Rudy Romke Lucebert uit tot ‘Keizer der Vijftigers’ en ontvangt die keizer de poëzieprijs van de gemeente Amsterdam. In *Elseviers Weekblad* verschijnen drie uitvoerige artikelen van Bertus Aafjes. Wanneer in maart 1954 de keizer als keizer verkleed zijn prijs op komt halen, mept de politie het feestvarken met al zijn hellebaardiers het Stedelijk Museum uit; het doet de reputatie van deze jongeren geen kwaad. In artikelen en bloemlezingen had Rodenko al weidse en indrukwekkende intellectuele kaders opgetrokken om de nieuwe beweging te plaatsen, maar nu verschijnen ook stukken van officiële academici. Gerrit Borgers is de eerste; hij wordt speciaal aangetrokken voor de poëzierubriek in *Vrij Nederland* omdat hij van de experimentele poëzie meer verstand zou hebben dan Hendrik de Vries. De Vijftigers krijgen een plaats in de literatuurgeschiedenis. Het was het begin van een proces dat zou leiden tot artikelen met voetnoten, proefschriften, documentaties, uitgegeven briefwisselingen, biografieën, hoofdstukken in schoolboeken. Aan gedichten en bundels met een verzameling woorden is een bijzondere waarde toegekend, de waarde van het literaire. In de terminologie van Bourdieu, religieus ditmaal: het werk van de Vijftigers is geconsacreerd.

In hoeverre levert Bourdieus sociologie een verklaring voor het succes, of als zo'n verklaring te veel gevraagd is: wat wordt zichtbaar dat we eerst niet zagen? Persoonlijk contact blijkt belangrijk te zijn en het vormen of laten ontstaan van netwerken. Het collectieve ligt besloten in alle metaforen waarmee over de Vijftigers wordt gesproken: in beweging (de gangbare benaming), complot (Fokkema in zijn reconstructie), de rebellenclub (Lucebert wanneer hij veel later in een interview terugkijkt). Bij de individuen speelt het toeval een rol, is het belangrijk dat ze op jonge leeftijd mogelijkheden ontdekken en gestimuleerd worden, is het belangrijk dat ze zich begeven naar de plek waar 'het' gebeurt – een paar vierkante kilometers in Amsterdam. Een dichter als Polet moet letterlijk in beeld komen. Tegelijkertijd is het Polet zelf die dat al in 1955 vaststelt in een brief aan Borgers en ook de vriendschapsbanden en de vorming van netwerken werden ruim voor de invloed van Bourdieu opgemerkt: juist die werden gedocumenteerd in een *Schrijversprentenboek*, het boek van Fokkema en in studies over de opkomst van Cobra. 'Binnen de kortste keren namen de "experimentelen" op de literatuurkaart strategische posities in,' schrijft Hazeu in 2018 in zijn biografie van Lucebert en even verder kent hij Vinkenoog een 'briljant gevoel voor netwerken' toe. Alleen in de woordkeus en dan nog heel sporadisch lijken Bourdieus theoretische termen in de reconstructie van een individueel leven door te dringen. Het was een individueel leven dat een spectaculaire sociale stijging meemaakte.

Geen nieuwe feiten tot nu toe, en nauwelijks meer inzicht. Daarvoor zorgt misschien wel een ander onderdeel binnen het amalgaam van theoretische constructies: de charismatische ideologie die overheersend zou zijn in de wereld van de kunst. Een kunstwerk bezit geen intrinsieke kwaliteiten; die kwaliteiten worden toegekend in een sociaal proces en zijn daarvan afhankelijk. In dat proces wordt een bijzondere kracht ervaren: de kracht van uitzonderlijke individuen. Zij produceren iets dat uitzonderlijk is en blijft. Het betekent dat het veld van de kunst, in tegenstelling tot andere maatschappelijke velden, gedijt bij exclusiviteit, bij schaarste. Niet zozeer voor de revolutie zelf, voor de stormloop op de instituties die zoveel onrust te weeg bracht, bezit de

charismatische ideologie een zekere verklarende kracht, maar vooral voor wat er binnen de groep gebeurde – tijdens de revolutie en daarna. Er is één individu aan wie stevast uitzonderlijke kwaliteiten worden toegekend en door vriend en vijand de voortrekkersrol: Lucebert.

De ideologie wordt mooi zichtbaar wanneer Lucebert zelf niet meer zo gelukkig is met die rol. Wanneer *Atonaal* in 1951 verschijnt, hebben de opzienbarende gebeurtenissen al plaatsgevonden: Luceberts ‘verdediging van de 50-ers’ was twee jaar eerder verschenen, voordrachtavonden in het Stedelijk die veel rumoer hadden veroorzaakt en dan met name Luceberts optreden daarbij, waren ook al verleden tijd, tijdschriften als *Braak* en *Blurb* waarin de Nederlandse literatuur dood was verklaard, hadden hun functie gehad. Als uitgever Stols Lucebert benadert om aan *Atonaal* mee te werken, wil hij weigeren. Hij schrijft hem:

(...) de bloemlezing wil zijn, of zo niet, zal worden verklaard tot (de praat over ‘experimentele’ kunst en DE ‘experimentelen’ kennende), een bericht ener nieuwe stroming of zelfs van een nieuwe school in de nederl. dichtkunst. Nu wil ik niet gaan beweren dat er, met de tijdsomstandigheden als fond, geen verband valt te borduren tussen de werken en de persoonlijkheden die voor het bloemlezen zijn uitgenodigd, maar wel dat dit verband geen homogene stroming heten mag. Nagenoeg elke dichter is een stroming op zich (...).

En even later, na een opsomming van wat hij allemaal niet is:

Ik kan geen richting vertegenwoordigen omdat ik niet gericht ben naar of op iets.

Het is misschien geen charisma dat Lucebert zichzelf toekent, maar wel een eigenschap die daar een voorwaarde voor is: individualiteit.

Iets als charisma bij Lucebert was voor bijna iedereen die een Vijftiger zou worden, van meet af aan aanwezig. Voor Kouwenaar meteen al

wanneer hij Luceberts gedichten te zien krijgt in de portiersloge van De *Waarheid*. De metaforen die hij gebruikt wanneer hij in 1967 op hun ontmoeting terugkijkt, zijn veelzeggend: ‘de grootste figuur van de generatie, de meest volledige al op een vroeg tijdstip. Als een bliksemstraal, een wervelwind, kwam-ie: pats, bang, knal. Met vrijwel volmaakt werk.’ Na het overlijden van Lucebert in 1994 kijkt Kousbroek terug op de begintijd: ‘Als Lucebert gedichten voorlas hielden de klokken op met tikken. Hij had dan iets van een profeet, een ziener. (...) Hij wist zijn gehoor te doordringen van een diepe ernst, zoals nu niet meer lijkt te bestaan.’ Schierbeek moet achteraf denken aan het effect dat Rimbaud gehad moet hebben op zijn collega’s. Campert: ‘Lucebert gooide alles omver, alle tot dan toe geldende regels. Wat er wel of niet in de poëzie kon, daar trok hij zich niets van aan. (...) Lucebert was een fenomeen.’

Een indrukwekkend natuurverschijnsel, religieuze connotaties bij Kousbroek, een vergelijking met het enige echte wonderkind uit de wereldliteratuur, volstrekte authenticiteit bij Campert. Een speciale rol voor Lucebert ook bij de buitenwereld. In haar bespreking van de poëzie in *Atonaal* ziet Vasalis grote mogelijkheden voor de rorschachtest. Met enige overdrijving: wanneer die test de verzamelde critici uit die tijd was voorgehouden, zouden ze maar één individu hebben gezien, Lucebert. Het geldt voor Vasalis zelf, die hem ondanks alles een zekere overtuigingskracht toeschrijft, het geldt voor critici met een heel andere waardenschaal als Kelk en Gomperts, het geldt voor Aafjes die Lucebert als zijn voornaamste doelwit kiest. Mulisch in 1952 in het *Haarlems Dagblad*: ‘Het is, wanneer men hem leest, of men hem als een sombere zonderling door de regen ziet dwalen, gehuld in een zwarte cape. Maar dan zweeft en zingt hij plotseling als een korenblauwe engel tussen de sterren.’ Gabriël Smit observeert de dichter een jaar later tijdens de Boekenweek achter een kraampje in de Bijenkorf: ‘Hij keek naar het rumoer en het gedrang om zich heen, niet argwanend, schuw of hooghartig, hij keek alleen of hij in een andere wereld leefde, met een vreemde, ernstige verwondering. Een mens met een geheel eigen sfeer om zich heen, een onmiskenbaar eigen-zijn, een persoonlijkheid.’ In Zeeland komt bij Hans Warren de vergelijking op

met een boom, een ‘vrije reuzenboom’: ‘zijn lover ruist van nieuwe, grootse, soms verschrikkelijke geheimen.’

De toekenning van de Amsterdamse poëzieprijs in 1953 versterkt die waarneming van een volstreckte uniciteit alleen maar. Het wordt zichtbaar bij een criticus als Donker die eerder geen goed woord over had voor welke experimenteel dan ook. De redacteur van *Elseviers Weekblad* die Aafjes had verleid tot zijn aanval was Michel van der Plas geweest. In eerdere kritieken kende ook hij weinig consideratie: de poëzie in *Atonaal* was ‘onzin zonder waarde’, Luceberts debuutbundel nauwelijks meer dan ‘cerebrale retorica’. Nu schrijft hij: ‘Niemand kan ontkennen dat met Lucebert een jonge dichter is opgestaan van ongemene oorspronkelijke kracht, een groot talent.’ Van der Plas zou er later weer heel anders over denken, maar nu past hij zich aan. Er is een nieuwe bestaande orde – een werkelijkheid waarover de lezer van *Elsevier* moest worden geïnformeerd. Het is dan december 1953, een goed half jaar na de poging tot afrekening van Aafjes. Veel voltooider kan een revolutie niet worden.

De charismatische ideologie, met zijn beklemtoning van de kwaliteiten van het individu, is inmiddels al een andere rol gaan spelen – bij of voor anderen dan Lucebert vooral. ‘Ied’re keel zijn eigen profeet’ luidt de titel van een recensie van Rodenko uit september 1953. De titel, de eerste regel van een gedicht van Lucebert dat is opgedragen aan Elburg, krijgt deze uitleg: ‘Ik koos deze titel omdat er in dag- en weekbladen de laatste tijd zo veel en zo uitvoerig geschreven is over ‘de’ experimentelen, dat het langzamerhand tijd wordt er op te wijzen dat deze jonge dichters, afgezien dan van de kleine letters en het weglaten van de interpuncties, eigenlijk betrekkelijk weinig met elkaar gemeen hebben.’ Daarna worden bundels besproken van Vinkenoog, Andreus, Claus, Lucebert en een zekere Jan Olree. De bundel van de laatste heel kort, vanwege de ‘slechte en kinderachtige versjes, die alleen door onsamenhangendheid misschien “modern” aandoen.’ Rodenko vindt het een raadsel dat deze bundel is uitgegeven door Stols: het laat zien dat ‘de z.g. “experimentele dichters” veel te oncritisch verworpen of aanvaard worden.’ ‘Ied’re keel zijn eigen profeet’ – maar het geldt

blijkbaar niet voor de keel van Olree. Juist het profetische was een van de eigenschappen geweest die werden toegekend aan Lucebert. Het is een bij uitstek charismatische eigenschap die kan overslaan op drie andere dichters, maar niet op een dichter die wordt neergezet als epigoon.

In de jaren daarna onttrekt elke z.g. experimentele dichter zich steeds meer aan het groepsverband en vooral de waarneming daarvan door de buitenwereld. Kouwenaar publiceert in maart 1955 een programmatisch stuk in *Vrij Nederland* met eveneens een veelzeggende titel: 'Geheel namens mijzelf'. Daarin deze passage: 'Waarachtig! Want ook dit mag wel eens gezegd worden: de experimentelen, de Vijftigers, de 'atonalen' of hoe men hen noemen wil, vormen geen club, geen beweging, geen school. Wat elk van hen beweert gaat voor eigen rekening.' Sybren Polet, altijd al aan de rand van de 'beweging', is in 1958 degene die het verst gaat. In *Podium*, tot dan toe min of meer het huisorgaan van de Vijftigers, publiceert hij 'Naar een nieuw functionalisme?'. Bij het beantwoorden van die vraag moeten Rodenko, Elburg en Lucebert het ontgelden: Rodenko om de diepzinnige manier van redeneren waarmee hij ideeënloze poëzie weet te rechtvaardigen, Elburg om zijn 'dodelijk vervelende woordgrapjes en binnenrijmelarij', Lucebert om zijn 'dikke woordbrij'. Polet stelt er 'woordsobberheid' en 'de logika als middel om de idee te lanceren' tegenover. Veel critici halen opgelucht adem. De eerste bundel van Lucebert die na deze vleierende karakterisering door een voormalige kompaan verschijnt, is *Val voor vliegengod*. Twaalf van de dertien recensies in dag- en weekbladen zijn overwegend negatief. Het is een bundel met gedichten als 'er is een grote norske neger', 'lezers buigen hun zwanehals' en 'poëzie is kinderspel'.

Maar het verloop van een revolutie is een ander verhaal; het ging mij om de totstandkoming van literaire reputaties. En dan nog een keer de vraag: welke verklarende inzichten of beschrijvende categorieën levert een sociologie als die van Bourdieu op? Er zijn aspecten van het literaire leven die een en al sociaal proces zijn: kunstenaars leren elkaar kennen, vormen netwerken, sluiten in en sluiten buiten, conformeren zich aan het geloof in bijzonderheid en uniciteit. De zelfstandige

oordelen die critici vellen, zijn vaak helemaal niet zo zelfstandig. Als een dichter een mooie prijs krijgt en intellectuelen in hun verhandelingen de diepte ingaan, valt er blijkbaar iets aan de poëzie te beleven. Critici passen zich aan; met elke criticus die niet achter wil blijven, wordt de consensus massiever. Zo werkt dat dus: succes. Wie een ontwikkeling wil beschrijven in het literaire veld, moet machtsverhoudingen, strategieën en adaptaties analyseren. Het is de manier om greep te krijgen op dat merkwaardige stukje van de werkelijkheid dat ‘literatuur’ wordt genoemd.

En toch is het niet alles. Of preciezer gezegd: een sociologische theorie beschrijft in zekere zin alles, maar verklaart uiteindelijk niet zoveel. Waar een sociologische theorie niet zoveel mee kan, is *gebrek* aan succes. Op de paar vierkante kilometers in Amsterdam die zo cruciaal waren voor het slagen van de revolutie is tussen 1949 en nu onophoudelijk geleefd en gestreefd door ambitieuze jongemannen met een heilig geloof in de charismatische ideologie. Ook al in de tijd van de Vijftigers bestonden er *andere* netwerken met goede contacten bij uitgevers, werden op die paar vierkante kilometers tijdschriften gesticht en opgedoekt, werden sommigen gezien als grote beloften en anderen als wat minder getalenteerd. Ook daar ontstond een onderlinge hiërarchie. In het circuit van de Vijftigers vielen bovendien de nodige dichters af – zich bewegend in hetzelfde netwerk en met dezelfde opvattingen over wat goede poëzie zou zijn.

Geleefd, gestreefd en gesneefd. En dat ging onvermoeibaar door: op de Vijftigers volgden Zestigers, dichters rond het tijdschrift *Maatstaf*, dichters rond *De Revisor*, enzovoorts enzoverder. Het is het verhaal van de literatuurgeschiedenis. Het is het verhaal van de winnaars. Binnen een sociologische theorie zijn het de instituties die bepalend zijn voor de toekenning van een reputatie – een uitspraak die zo tautologisch is dat hij alleen al daarom waar is. Maar ook hier: uiteindelijk wordt er niets mee verklaard. De zogenaamde ‘poortwachters’, de instituties van de uitgeverij en de literaire kritiek, zijn onophoudelijk op zoek naar ‘winnaars’. Het gold voor de chique uitgever Alexandre Stols die Simon Vinkenoog aanzocht voor een bloemlezing, maar het geldt nog

steeds. Wie binnen die paar vierkante kilometers rondloopt op een literaire borrel, wordt onophoudelijk lastiggevallend door redacteurs die op zoek zijn naar dat ene nieuwe, grote talent. Uitgevers geven onverkoopbare bundels uit van jonge dichters omdat in hen misschien een nieuwe Pfeijffer schuilt. Een criticus schroeft zijn reputatie op door een heuse ontdekking. De metafoor van de poortwachter is veel te defensief voor wat er werkelijk gebeurt: uitgevers en critici gedragen zich als de managers van een chique toeristenresort buiten het hoogseizoen.

In een sociologische theorie, zeker die van Bourdieu, schuilt een leegte. En dat is niet zo vreemd. Bourdieus sociologie van elites ontstond in een context: een Franse context die niet uniek is, maar wel specifiek. ‘Le sens de la distinction’ kenmerkt de Franse bourgeois en petit-bourgeois – Bourdieu geeft er mooie voorbeelden van. Maar op de achtergrond speelt, zeker bij welopgevoede bourgeois en petit-bourgeois, de Franse Geschiedenis mee: de geschiedenis van de grandeur van Versailles en het einde daarvan dankzij de grandeur van een Revolutie. Het komt allemaal mooi samen in die merkwaardige nationale feestdag waarop de bestorming van een gevangenis wordt herdacht – een dag die het einde van een tijdperk oproept maar daarmee niet minder het voorbije tijdperk zelf. Het is aristocratische distinctiedrang die in Frankrijk sterker in het geheugen verankerd ligt dan waar ook en die zich had geuit in volstrekte willekeur: de willekeur van het hof met haar lengtes, rok lengtes, aanspreekvormen, gedragsregels, passend of niet-passend taalgebruik. Bourgeois en petit-bourgeois, die succesvolle sociologische uitvindingen van na de Revolutie, waren fenomenen binnen een manier van denken waarin de toekenning van identiteit onlosmakelijk verbonden is met een verfijnd universum van onderscheidingen. Het is niet voor niets dat het structuralisme juist in Frankrijk furore maakte: die prachtige, ingenieuze opdeling van de wereld in overeenkomsten en verschillen – zichtbare en onzichtbare.

Voor een egalitaire protestant uit een opportunistische handelsnatie valt het allemaal maar moeilijk te begrijpen. Willekeur! Betekenisloosheid!

Hiërarchieën! De neerlandistiek heeft gretig gebruik gemaakt van sociologische concepten en theorieën en zich verder niet veel afgevraagd. Het succes van de Vijftigers... Die veertien dichters wisten zich misschien vooral goed te verkopen? Waren het een soort ZZP'ers?

3. Het imago

Maar het is ook Frankrijk waar werd geprobeerd de leegte op te vullen. Het gebeurde met een term die Bourdieu al gebruikte: posture. Zijn sleutelbegrip is ‘habitus’, het geheel van aan een sociale groep verbonden gedragingen en overtuigingen die zo vanzelfsprekend zijn dat ze niet als aangeleerd worden ervaren. Binnen die ‘structure structurante et structurée’ van de habitus reserveert hij ‘posture’, ‘houding’ in de omgangstaal, voor iets lichamelijks: ‘la disposition du corps’ in ‘l’espace social’.

Literatuurwetenschappers gingen het begrip gebruiken om de kloof te dichten tussen juist deze vorm van sociologie en iets wat ook aardig was: de analyse van teksten. Een ruïneuze kloof volgens één van hen, Maingueneau. Met woorden bouwen auteurs een beeld op van zichzelf – voor zichzelf misschien, maar vooral voor de buitenwereld. Om een plek te veroveren in de literaire wereld presenteren ze zich als een bepaald soort auteur. Hun romans en gedichten spelen daarbij een rol, maar cruciaal voor de beeldvorming zijn andere teksten: programmatische verklaringen, interviews, polemieken, essays over auteurs met wie ze zich verwant voelen of van wie ze juist afstand nemen. In de Nederlandse context is het moeilijk om niet te denken aan W.F. Hermans die mandarijnen op zwavelzuur zette en zichzelf daarmee profileerde als een onafhankelijk auteur die het alleen te doen was om literaire kwaliteit en die een afkeer had van machtsspelletjes.

Door een analyse van de beeldvormende teksten wordt de kloof gedicht. Bij sommige auteurs, Rousseau bijvoorbeeld, gaan beeldvorming en het ‘eigenlijke’ literaire werk bovendien naadloos in elkaar over. Maar ook wanneer dat niet het geval is, verschaft zo’n analyse inzicht in een literatuurhistorische werkelijkheid: de werkelijkheid van schrijvers en lezers. De posture, het ethos, de self-fashioning, het imago – het zijn begrippen die allemaal net iets anders gedefinieerd kunnen worden, maar het gaat steeds om hetzelfde: om de beeldvorming die een rol speelt bij de reputatie die een auteur verwerft.

Het heeft gevolgen voor de manier waarop zijn werk wordt gelezen: het imago van een ‘gedoemde dichter’ kan toepasselijk zijn voor veel van zijn werk, maar werpt tegelijkertijd een schaduw over zijn meest zonnige versjes.

Gedoemde dichters waren de Vijftigers niet – al publiceerde Paul Rodenko in 1957 een geheel Franstalige bloemlezing met die titel in de populaire en goedkope Ooievaar-reeks. Een oplage van 12.500 exemplaren voor een pocketboekje in het Frans voor een Nederlands publiek... In hetzelfde jaar verscheen de vierde druk van die andere, beroemde bloemlezing van Rodenko: *Nieuwe griffels schone leien; van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus*. Dat boekje was in 1954 verschenen en kwam met deze herdruk op 37.500 exemplaren. Het moet de meest invloedrijke poëziebloemlezing uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis zijn geweest. Ook voor mij begint de moderne Nederlandse poëzie nog steeds met Gorter en Gezelle en veel schoolboeken zijn het met mij eens.

Rodenko wordt tot de Vijftigers gerekend, maar was als intellectueel en Hagenaar een betrekkelijke buitenstaander. Bij analyses van de posture wordt vaak een onderscheid gemaakt tussen de posture die een auteur zelf propageert en de posture die door anderen wordt toegekend. *Als* posture zo beslissend is voor de toekenning van een reputatie – de vraag die in deze paragraaf beantwoord moet worden – zal het onderscheid niet zo relevant zijn. Het snelle succes van de Vijftigers maakt het onwaarschijnlijk dat er een groot verschil bestond tussen de zelfpropaganda en de toekenning van eigenschappen door de buitenwacht. Zo’n verschil zou inmiddels de literatuurgeschiedschrijving wel hebben gehaald.

De verdediging van de Vijftigers was begonnen met het gedicht van Lucebert. In de eerste strofe worden de ‘kameraden’ aangesproken: ‘kameraden, in onze conjecturale taal geschreven,/zijn onze verzen vaak te zwaar met ervaring geladen.’ Ze onderscheiden zich van de letterdames en -heren die de werkelijkheid ontkennen – de werkelijkheid van schande, zweet, kille nacht, maden, parasieten, neten,

vuil. ‘Gummi-alen’ zijn ze, in een ‘elastieke artistieke dood’. In de slotstrofe wordt ze de wacht aangezegd: ‘alleen weet, vredig nederland, ik en mijn kameraden, / (...) uw hemel wordt met onze zwerende ervaring overladen.’

De hemel is ook in de lezing uit 1949 op de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool een plek waar een dichter als Lucebert weinig te zoeken heeft:

Ik stel voor de formule hemels-aards dichterschap te completeren met het helse. De sterkste representanten van de hedendaagse dichtkunst kan men gerust een hels dichterschap toedichten. Hun sentiment is niet dat van de hemelse dichter, dat van het verlangen, van de heimwee naar het paradijs, het Elysium, is ook niet het sentiment van de aardse dichter, dat van de burgerlijke berusting in of verontwaardiging over een klein bezit en klein verlies, maar het is het gevoel van angst, foltering, van aards of hemels georiënteerd, zowel voor het een als voor het ander ontluiserd te zijn door een hels bestaan.

Het is niet moeilijk om te zien welke tegenstellingen Lucebert in het leven roept en waar hij zichzelf situeert. In het gedicht stelt hij de kameraden tegenover letterdames en letterheren die het hogere willen en tegenover vredig Nederland. In de lezing onderscheiden representanten van de hedendaagse dichtkunst zich van al degenen die blijkbaar niet zo hedendaags zijn: de hemelse en de aardse dichters. Wat de kameraden bindt, is hun zwerende ervaring, de hedendaagse dichters voelen zich ontluiserd door een hels bestaan. De redenering is dezelfde en de implicatie voor het ethos is duidelijk: de dichter die aan de ervaring recht doet, is de ware dichter. Tegelijkertijd valt daarmee het ethos niet los te zien van buitengewoon specifieke uitspraken over de aard van de ervaring en de aard van de werkelijkheid. Het is 1949: wie er anders over denkt, bezorgt zichzelf al snel een aura van oppervlakkigheid.

Drie jaar later is de redenering van Vinkenoog in de inleiding van *Atonaal* niet anders. Na drie bladzijden gewijd te hebben aan de ‘poëtische malaise’ van vlak na de oorlog en de ‘provincialiteit’ van de Nederlandse poëzie die ertoe heeft geleid dat avant-gardebewegingen als het surrealisme weinig weerklank vonden, schrijft hij:

Wanneer nu de dichters van deze generatie trachten in en met hun tijd te leven en daar verslag van uitbrengen, een tijd die door twee wereldoorlogen en de verbijsterende ontmenselijking der wetenschap een eigen aanschijn kreeg, volkomen verschillend van alle andere perioden in de geschiedenis waarmee wij haar zouden kunnen vergelijken, dan sluiten deze dichters zich in hun poëtisch verslag nauw aan bij de ontwikkeling elders, en bij een levenshouding die als waarlijk internationaal gekenschetst kan worden.

Kenmerken van de tijd hebben directe gevolgen voor het poëtisch verslag:

Een veel misbruikt woord kan niet uitblijven: wij leven in de chaos, als men wil: de zinloosheid. En als verscheidene dezer tamelijk willekeurig bijeengebrachte gedichten zinloos of chaotisch mogen schijnen, dan zijn zij niets anders dan een gevolg van de hierboven geschetste ontwikkeling en is het ons niet toegestaan de nieuwe dichtkunst daar een verwijt van te maken, zelf als het vers van de nieuwe generatie een verbeterd, pregnante toon heeft die het een a-poëtisch aanschijn verleent.

Liefhebbers van het “abbabaabcdcdcd” (een rustig vaarwater)’ zullen in de gedichten op deze inleiding volgen weinig van hun gading vinden.

Het sonnet had, met welk rijmschema dan ook, inmiddels symboolwaarde gekregen. In *Het komplot der Vijftigers* wijst Fokkema op een sonnettenwedstrijd die de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in 1950 uitschreef om het 175-jarig bestaan te vieren. De wedstrijd krijgt veel publicitaire aandacht en er worden niet minder dan

575 gedichten ingestuurd. Het zijn over het algemeen keurige sonnetten met een niet minder keurige inhoud: liefde, en als het geen liefde is, de natuur of hoge idealen, en als het dat allemaal niet is, godsdienst. De jury merkt op: ‘(...) bij alle verscheidenheid van onderwerp ontvangt de lezer toch als onmiddellijke indruk deze, dat de barbarie van de bezettingsjaren niets heeft kunnen afdoen van de Christelijk-godsdienstige inslag van ons volk.’ Het sonnet was ook al langsgeslagen in ‘verdediging van de 50-ers’: ‘hoort, door onze verzen jaagt hun heilige geest:/de blote kont der kunst te kussen onder uw sonnetten en balladen’. De heilige geest waar de letterdames en -heren geen notie van hebben is die van ‘blake, rimbaud of baudelaire’. En dan is er het sonnet in *Apocrief/de analphabetische naam*, misschien wel de meest exemplarische van alle vroege Vijftigersbundels – een sonnet dat de spot drijft met het genre en tegelijkertijd de authenticiteit van Luceberts dichterschap bevestigt.

Het idee dat veertien versregels met een rijmschema een ‘rustig vaarwater’ kunnen zijn, of een poëtische vorm waarin ‘de Christelijk-godsdienstige inslag van ons volk’ zich bij uitstek kan manifesteren, berust op een verondersteld verband: op een verband tussen de vorm en misschien niet zozeer de inhoud, als wel de werkelijkheid waarnaar die inhoud verwijst. Vinkenoog voert het ‘a-poëtisch aanschijn’ van de gedichten in *Atonaal* rechtstreeks terug op het ‘eigen aanschijn’ van een tijd die twee wereldoorlogen achter de rug heeft en de ontmenselijking van de wetenschap. Luceberts vroege poëzie vormt één groot pleidooi om aan de zwerende ervaring recht te doen in een werkelijkheid waarin schoonheid haar gezicht heeft verbrand en rijmratten gehoond moeten worden. De poëzie waarin dat gebeurt, zal altijd nog te fraai zijn. In vorm lukt het niet, laat staan in een mooie vorm. Ook de *afwijzing* van schoonheid berust op een analogie of homologie tussen een vorm en de werkelijkheid die in die vorm wordt weergegeven of opgeroepen.

In *Nieuwe griffels schone leien*, de bloemlezing waarin Rodenko op uitnodiging van uitgever Bert Bakker de Vijftigers een voorgeschiedenis bezorgt, spelen de directe tijdsomstandigheden een minder prominente rol, maar is de homologie nog veel fundamenteeler.

Rodenko spreekt consequent van de ‘experimentelen’ en koppelt ze even consequent aan ‘het begrip avantgarde’ – de eerste drie woorden van zijn inleiding. In de voorhoede van de kunsten voltrekt zich een ontwikkeling die zich overal voordoet. In de natuurwetenschappen en de geesteswetenschappen, in kentheorie en metafysica: ‘overal wordt de mens in het centrum van de kosmos geplaatst’. De ‘poëtische standenmaatschappij’ is omvergeworpen: ‘de Muze wordt onttroond en de dichter als poiètès, als maker, neemt zelf het roer in handen.’ Het betekent een ‘democratisering van de poëzie’:

(...) evenals de democratische burger zijn staatsbestel neemt de dichter zijn taal in eigen hand en schaft in de eerste plaats de standsverschillen tussen woorden af: alle Wörter werden Brüder! De telefoonpaal van Karel van den Oever en de Singernaaimasjien van Paul van Ostaijen zijn niet minder dan zwaan, prinses of onyx; zelfs Achterbergs m² kan het in de poëzie tot de hoogste functie brengen.

In zulke poëzie zijn alle beelden mogelijk en inwisselbaar en dat geldt evenzeer voor klanken. Bewustzijnslagen worden gereactiveerd die door de logica waren onderdrukt: dichter en lezer ervaren een ‘participation mystique’ aan de werkelijkheid. Daarmee maken de experimentelen deel uit van een brede avant-gardistische traditie – een traditie, waarin afstand genomen werd van ‘het laatste coherente hiërarchische systeem dat de Europese poëzie gekend heeft, (...) dat van het symbolisme.’ Wat ze willen schrijven is ‘een poëzie die openstaat voor alle zintuigen, die aan de totale persoon appelleert – dit is precies wat de hedendaagse experimentelen nastreven.’ Rodenko haalt de eerste strofe van Luceberts ‘ik tracht op poëtische wijze’ aan en dan blijkt ook voor hem het hedendaagse specifieke kenmerken te vertonen:

De ruimte van het volledig leven tot uitdrukking willen brengen betekent: een poging doen om de nieuwe ruimte, waarin de mens zich moet verwezenlijken, de ruimte van de zojuist begonnen wereldgeschiedenis, die voorlopig nog een vacuum is, scheppend vorm te geven.

Nieuwe dichters in een nieuwe ruimte die een vacuüm is en die willen appelleren aan de totale persoon: iets anders dan een onderzoekende instelling en het experiment lijkt onder de gegeven omstandigheden en met die ambitie niet goed denkbaar. Met de eruditie van zijn inleiding en de keuzes in zijn bloemlezing bevestigde en bekrachtigde Rodenko het beeld van de ware dichter dat Lucebert en Vinkenoog hadden gepresenteerd: het ethos van die dichter vereiste in deze fase van de wereldgeschiedenis een specifieke attitude. Andere poëzie schrijven dan vanuit die attitude was eenvoudigweg niet mogelijk: geen brave sonnetten meer. Een analyse van ethos of posture en de erkenning ervan in het imago biedt zo tot op zekere hoogte een verklaring voor een drastische verandering in wat er aan poëzie geschreven werd en wat er werd gewaardeerd. Vormaspecten kunnen worden herleid tot profilering en een stellingname.

Maar ook dat is niet alles. De groep van Vijftigers bestond uit veertien dichters. Alle veertien schreven ze poëzie die met het ethos in verband kon worden gebracht, het kenmerkende van hun poëzie is bij alle veertien in meer of mindere mate te vinden. De beweging kende een keizer, maar dan waren er nog dertien dichters. Onder hen Vinkenoog: de inleider van de bloemlezing die snel furore maakte. Zijn debuut uit 1951, *Wondkoorts*, wordt behoorlijk goed ontvangen. Zijn tweede bundel, *Land zonder nacht*, verschijnt een jaar later. In 'Ied're keel zijn eigen profeet', de recensie waarin Rodenko het epigonisme van Olree afserveert, noemt hij Vinkenoog van de 'hier besproken dichters een van de rijpste en oorspronkelijkste'. De overige hier besproken dichters zijn Andreus, Claus en Lucebert. Andreus kreeg en behield als dichter een solide reputatie, voor Claus en Lucebert geldt dat nog veel meer. In niets onderscheidde de 'posture' van de enthousiaste maker van het eenmanstijdschrift *Blurb*, van de inleider van *Atonaal*, van de auteur van een handvol dichtbundels zich van die van anderen – integendeel zelfs. Posture, ethos of imago – wat het ook mag zijn: er is blijkbaar iets meer nodig.

4. De romantiek

Theorieën waarbij de machtsverhoudingen binnen het ‘veld’ – toch nog een keer de aanhalingstekens – en de aanvaardbaarheid van een imago cruciaal zijn voor succes in de literaire wereld kunnen het nodige verklaren van wat er gebeurt. Machtsverhoudingen en marketing doen ertoe en wie succes wil hebben, moet zich van die machtsverhoudingen bewust zijn en de beeldvorming van zijn schrijverschap in een bepaalde richting sturen. Mooi is bovendien dat de literatuurwetenschap daarmee aansluiting vindt bij een onverdacht wetenschappelijke discipline als de sociologie. Diepgaand getob over de statuur van de geesteswetenschappen binnen het universitair bedrijf is niet langer nodig. Hypotheses kunnen worden geverifieerd of gefalsificeerd, enquêtes onder lezers, harde cijfers van boekhandels en uitgeverijen of convergerende beschrijvingen van historische gegevens vormen toetsingsmateriaal; andere waarden dan wetenschappelijke waarden hoeven daarbij geen rol te spelen. De eenheid van de wetenschappen is gered.

Tegelijkertijd wordt het literaire verkeer van een aura ontdaan: een aura van zuiverheid en intimiteit. De lezer die dacht dat hij hoogstpersoonlijk geraakt werd door letters in een boekje, is niet alleen een historisch subject met al zijn historische kenmerken, maar ook een subject dat zich heeft laten manipuleren: door smaakmakers met macht of door behendige verkopers van een imago. Unieke ervaringen zijn niet uniek – als iemand dat ooit al dacht –, de uniciteit van een meesterwerk valt niet los te denken van een sociaal proces. Maar het sociale proces stuit op beperkingen: variabelen binnen een veldtheorie kunnen een individueel succes uiteindelijk niet verklaren en hetzelfde geldt voor het uitdragen van een imago.

Misschien is een kleine restauratie nodig. Juist de historiciteit van lezer en schrijver en daarmee iets van het aura van wat er plaatsvindt tijdens de lectuur zouden een rol kunnen spelen. Reputaties vallen misschien niet los te zien van historisch bepaalde veronderstellingen over het

lezen – poëtische veronderstellingen die verder gaan dan strategieën waarmee een auteursbeeld in de ‘markt’ wordt gezet. Avant-gardebewegingen worden traditioneel gezien als een uitvloeisel van de historische stroming van de romantiek. Het was de stroming die rond 1800 waarden als originaliteit en authenticiteit voorop stelde en de verbeelding zag als het middel om het individu en de samenleving te transformeren tot iets dat ze in het hier en nu niet waren – iets ongekends. Bij alle verschillen hadden de grote romantici uit de negentiende eeuw denkbeelden gemeen die in die richting gingen: Schiller en Hölderlin in Duitsland, Coleridge, Wordsworth en Shelley in Engeland, Vigny, Lamartine en Hugo in Frankrijk, Whitman in de Verenigde Staten. Het geldt niet minder voor Blake, Rimbaud en Baudelaire, de dichters die Lucebert noemt in ‘verdediging van de 50-ers’ en voor wie ‘letterdames en letterheren’ geen oog zouden hebben. De bewegingen die tegenwoordig tot de ‘historische avant-garde’ worden gerekend – futurisme, dadaïsme, surrealisme, constructivisme – richtten zich naar en varieerden op een romantisch grondpatroon.

In de overtuigingen en de poëzie van de Vijftigers is veel van het grondpatroon terug te vinden. Niet alles. De Vijftigers of experimentelen: de manier waarop die laatste term betekenis kreeg, laat een belangrijke nuance zien. Een experiment heeft een verwachte of onverwachte uitkomst, maar het gaat vooral om wat er gebeurt tijdens het scheppingsproces, de ‘expérience’. De ‘esthetische maatstaf’, schrijft Kouwenaar in de inleiding van zijn bloemlezing *vijf 5 tigers*, is verlegd ‘naar het “proefondervindelijke” echt-of-onecht.’ De transformerende potenties van de poëzie worden op zijn minst met enige dubbelzinnigheid beleefd. Een lyrisch subject draait een kleine mooie revolutie af en dat doet hem vallen, ruisen en zingen; tegelijkertijd is het juist Lucebert die in zijn lezing voor de Kunstnijverheidsschool het helse van een eigentijds dichterschap naar voren brengt – het onvermijdelijk helse. Authenticiteit, het proefondervindelijke echt-of-onecht, is de centrale waarde die de dichter verplicht om verslag te doen van zijn ‘zwerende ervaring’. Waarom en hoe de ervaring zweert, wordt toegelicht in gedichten, voorwoorden van bloemlezingen en kritieken. En dan is het niet zo

vreemd dat die toelichting in die jaren een grote overtuigingskracht bezit. Veel vreemder is het dat de aanspraak op of toekenning van authenticiteit toelichting *behoeft*. Is het mogelijk om als dichter niet authentiek te zijn? Doet authenticiteit zich voor in gradaties? Is een dichter als Lucebert authentiekter dan Bertus Aafjes die welgemoed naar Rome wandelt? Waarom suggereren vrije verzen met veel beeldspraak en grammaticale ambiguïteit wel een authentiek dichterschap en keurige sonnetten niet? Worden daarin geen ervaringen verwoord? Is authenticiteit een capaciteit, een vaardigheid, een vermogen?

Binnen het paradigma van de romantiek lijkt dat laatste zonder meer het geval. Een van de fraaiste studies waartoe de invloed van Bourdieu in de neerlandistiek heeft geleid is het proefschrift van Edwin Praat uit 2011 over het schrijverschap van Gerard Reve: *Verrek, het is geen kunstenaar*. De man die geen kunstenaar was, bleek als geen ander in staat om zijn plek in de literaire wereld op te eisen. Een van de manieren waarop hij dat deed, was door een tegenstelling te creëren tussen de authenticiteitsclaim van de romantiek en de ambachtelijkheid die kenmerkend zou zijn voor zijn eigen schrijverschap. Om de kracht van die tegenstelling duidelijk te maken gaat Praat terug naar de oorsprong: ‘Het begin van de romantiek valt samen met het moment waarop het idee zich verspreidde dat kunst origineel moet zijn en dat de kunstenaar in zijn werk spontaan uiting moet geven aan zijn gevoelens. De typische kunstenaar was niet langer een bekwaam vakman, hij werd een persoonlijkheid: een getourmenteerd genie. In die periode ontstond wat Octavio Paz de ‘traditie van de breuk’ noemt. (Paz 1976, p. 10-28.) De nadruk op vernieuwing en originaliteit wordt door Paz, en door vele anderen, beschouwd als het belangrijkste kenmerk waarmee de romantiek (of de moderniteit) zich van het classicisme onderscheidt.’

Niet langer een bekwaam vakman, maar een persoonlijkheid, een getourmenteerd genie. Het lijkt alsof de eigenschappen van een keizer onder de dichters worden beschreven, met zijn vooraanstaande positie in het veld en zijn charismatisch imago. In de biografie van Hazeu komt Reve een aantal keer voor. Een enkele keer ontmoeten ze elkaar in de beginjaren, maar in de jaren dat beiden succes hebben, laat Reve zich

laatlunkend uit over opdrachten en prijzen voor ‘een zich noemende dichter en schrijver’, ‘fluim’, leverancier van ‘onzin’. Het heeft er veel van weg dat een onderscheid tussen vakmanschap en romantische authenticiteit iets wezenlijks laat zien. De Beweging van Vijftig valt niet los te denken van een stelsel van waarden dat al ruim anderhalve eeuw dominant was in de wereld van de kunst en waarmee lezers van poëzie vertrouwd waren. De poëzie van een dichter als Lucebert kon uitstekend volgens het waardenstelsel gelezen worden, maar dat was niet meteen duidelijk: het moest de lezers geleerd worden. Relaties opdoen in het veld, het vormgeven van een imago: het was allemaal mogelijk en noodzakelijk, maar het paradigma van de romantiek, dat conventionele grondpatroon voor lezers en schrijvers, verklaart nog het meest waarom het atonaal dichten van enkele jongemannen uit Amsterdam zo snel waardering en erkenning vond.

5. Het gilde

In 1950, na voordrachtsavonden in het Stedelijk Museum, zijn lezing op de Kunstnijverheidsschool, publicatie van ‘verdediging van de 50-ers’ in het tijdschrift van Cobra en publicaties in *Braak*, reflecteert Lucebert over de loop die de dingen genomen hebben. In een brief aan Frieda Koch, zijn geliefde, stelt hij vast dat Vinkenoog inmiddels waardering voor hem heeft. Hij vervolgt:

Voordien heeft hij niet veel met mun werk opgehad en dat kan ik me voorstellen, dat hebben er meer niet, ik schijn toch wel erg extreem en verwarrend te zijn voor velen, merkwaardig, wat mun werk aangaat vind ik mezelf zo eenvoudig en doorzichtig dat ik niet begrijp dat de mensen me voor zo revolutionair houden of in het ongunstige voor zo’n nietkunner. Ik ben toch een ouderwetse georgische symbolist en rilkeaanse religieuze estheet! maar enfin, wat doet het er toe, de mensen moeten het onder elkaar uitmaken, er wordt al genoeg geouwehoerd over Litt. e.d.

Er vallen moeilijk twee dichters te bedenken die beter in het romantisch paradigma passen dan Stefan George en Rilke, maar wat vooral interessant is zijn de oordelen die Lucebert ‘de mensen’ toeschrijft: als ze hem nog enigszins goed gezind zijn, vinden ze hem een extreme en verwarrende revolutionair; als ze dat niet zijn, zien ze hem als een nietkunner. Het laatste verwijt lijkt Lucebert min of meer terloops te pareren: over het ‘kunnen’ van George en Rilke hoeft weinig twijfel te bestaan. Ze hadden het bewezen in traditionele, gebonden vormen – sonnetten vaak.

Het maakt duidelijk dat ook voor Lucebert de mogelijkheid om dichterlijk vakmanschap toe te kennen, essentieel is – hoezeer zijn dichterschap zich mag voltrekken volgens de authenticiteitsaannames van de romantiek en de radicalisering daarvan in een avant-gardebeweging. Dat vakmanschap ter discussie stond, was gebleken uit

de reacties die de Cobratentoonstelling vlak daarvóór had opgeroepen. Een van de zeven zalen was ingericht voor de dichters met op een muur de leus: 'Er is een lyriek die wij afschaffen'. De kunst die te zien was, de poëzie en het rumoer op twee voorleesavonden hadden geleid tot opgewonden stukken in de kranten. 'Werk Cobra geen kunst' was in *Het Parool* de kop boven het artikel van 'onze redacteur Beeldende Kunsten'; het gaat om 'knoeiërs, kladders en verlakkers'. Het *Algemeen Handelsblad*: 'geen bezonkenheid, geen techniek, geen andere noodzaak dan een épater le bourgeois schijnt hier aanwezig te zijn.'

Dat de waarneming van vakmanschap of technisch vermogen fundamenteel is, blijkt in datzelfde jaar wanneer twee redacteuren van *Podium*, het tijdschrift dat in de jaren erna tot het huistijdschrift van de Vijftigers zou uitgroeien, danig van mening blijken te verschillen. In een lang artikel, 'Notities bij het werk van Wim Hussem; n.a.v. de 50e verjaardag van de schilder', probeert Paul Rodenko onder woorden te brengen wat Hussems tekeningen bijzonder maakt. Ze doen hem denken aan de mobiles van Alexander Calder. Net als Calder probeert Hussem zich over te geven aan de organische willekeur van de natuur, haar Heraclitische 'maat-igheid':

In de maat-igheid wordt de spontaniteit der natuur (...) als *menselijk* levensrhythme transparant. De maat-igheid van Alexander Calder en Wim Hussem ligt in hun *vakmanschap*, de kunst van het 'luisteren'; want luisteren is geen passief 'zich uitleveren', maar *activiteit*; het maat-gevend ontdekken van de eigen, menselijke spontaniteit in de mateloze spontaniteit (het 'toeval') der natuur.

Die activiteit vraagt training en ervaring, een 'wijsheid van de hand' die langzaam ontstaat. Wat op die manier geproduceerd wordt, is uniek en niet te imiteren: 'elke hand heeft van nature een eigen "kijk op het leven"'.

Voor W.F. Hermans, 'Wim Hermans' voor de gelegenheid, schuilt juist in dat laatste een probleem als het om kunst gaat. Hij beargumenteert

het in een vijf pagina's tellende 'Open brief aan Paul Rodenko', met meerdere PS'en. Menselijke spontaniteit die overgaat in het toeval van de natuur: geen kunstwerk zou meer kunnen mislukken als dat het doel zou zijn. In alles wat hij maakt zou de 'complete Hussem' zijn te vinden: 'die Hussem hoeft niet te werken; iedere penseelstreek die hij doet is raak.' Calder fabriceert een 'schijnmachine' die in de natuur niet voorkomt:

Maar wat Hussem doet, figuren die naar niets verwijzen, maar waar men van alles in kan leggen, de natuur heeft nooit anders gedaan: de fysische natuur vormt wolken die op landkaarten, de organische schimmelplekken die op abstracte tekeningen lijken. De natuur (en onder natuur versta ik hier alles wat wij niet 'plannend in de hand hebben') kán uiteraard niet anders. Hussem e.a. kunnen het waarschijnlijk wel, alleen is dat aan niets meer te merken.

Werken, moeite doen, de zaken 'plannend in de hand hebben': het is blijkbaar noodzakelijk en het moet gemerkt kunnen worden.

Meteen na de open brief volgt de repliek van Rodenko. Hij zegt het niet met zoveel woorden, maar wat de eisen betreft is hij het eigenlijk met Hermans eens. Hussem bereikt af en toe het ideaal van 'natuurlijkheid' en dat gebeurt niet zomaar:

Want er is wel degelijk van 'werk' sprake; dit werk ligt, zoals ik in mijn artikel schreef, in de artistieke *training* van de kunstenaar. Is een klassiek ballet geen kunstwerk? Toch verloopt hier alles met de precisie en elegantie van een natuurverschijnsel: het eigenlijke 'werk' kun je in de studio's zien, dat gaat er aan vooraf. (...) Bovendien, *niet* iedere penseelstreek die Hussem doet is raak: van de 10 tekeningen verscheurt hij er misschien 9, maar in die tiende (...) is natuur en mens dan inderdaad één geworden: en ik spreek tenslotte over de kunstwerken van Hussem, niet over zijn prullenbak.

De spartaanse discipline van de balletdanser, de volle prullenbak van Hussem: een vergelijking en een kwaliteit die niet direct aan het werk is af te lezen, tonen iets aan wat voor Hermans niet ‘te merken’ was. Wat Rodenko in zijn eerste artikel de ‘kunst van het luisteren’ noemde, leidt tot spontaniteit en natuurlijkheid – een kunst die hij daar al in verband bracht met training, ervaring en vakmanschap. Juist dat zorgt ervoor dat een kunstenaar zich kan identificeren met de ‘geheime vormings- en bewegingswetten van de natuur, die wij als ‘toeval’ plegen aan te duiden’ en – dat moet de implicatie zijn – iets soortgelijks zou de beschouwer van het werk kunnen overkomen.

Het is een interessante discussie: door de hoofdpersonen, de plek waar hij werd gevoerd en het moment. In 1950, als de experimentele revolutie zich duidelijk begint af te tekenen, verschillen Rodenko en Hermans in *Podium* grondig van mening over de toekenning van het label ‘kunst’. Over wat ze beweren valt het een en ander op te merken – in ‘die Hussem hoeft niet te werken’ lijkt Droogstoppel te reïncarneren; klassiek ballet dat aandoet als een natuurverschijnsel –, maar Rodenko laat precies zien hoe het verwijt van het ‘niet-kunnen’ bestreden kon worden: door het kunnen opnieuw te definiëren. Het gebeurde tussen 1949 en 1954 niet alleen in *Podium* en er kwam een essentieel bestanddeel bij: een element van noodzaak. Luceberts ‘zwerende ervaring’, Vinkenoogs in en met de tijd leven, Rodenko’s omverwerping van de poëtische standenmaatschappij maakten het onontkoombaar dat integere dichters op een totaal andere manier te werk gingen dan hun voorgangers. Wie een authentieke dichter wilde zijn, moest iets anders willen en iets anders kunnen. Dat kon nu eenmaal niet anders.

De ontvangst van de debuutbundel van een andere Vijftiger, Remco Campert, laat zien dat de norm inderdaad was verschoven. Samen met de debuten van Andreus en Rodenko verscheen *Vogels vliegen toch* in 1951 in de fameuze Windroosserie. Fokkema presenteert het in *Het komplot der Vijftigers* als een ‘feit’ dat een dichter als Campert sneller weerklank vond dan Lucebert of Kouwenaar; zijn poëzie week minder af van de ‘vigerende normen’. Maar hoe aannemelijk het klinkt: het

tegendeel is het geval. De drie Windroosbundels werden vaak samen besproken en het is steeds Campert die de meeste kritiek krijgt. Hij schrijft geen poëzie, maar ‘nonchalant proza’, vol ‘onverschilligheid voor het dichterlijk métier’, aldus Van der Plas; Hendrik de Vries, die later tegen alle Vijftigers te keer zou gaan, ziet bij Campert ‘schijn van versbouw, zonder versgehoor’; anderen spreken van ‘onbezielde bedenkzels’ die ‘met alle geweld modernistisch’ willen zijn en van een dichter die vooral de indruk wekt ‘ook mee te willen doen’. Het heeft er veel van weg dat Campert iets primairs wordt ontzegd: dichterlijk vermogen. Iets anders produceren dan een soort proza lukt hem niet. Zijn modernistische ambities vallen bovendien moeilijk serieus te nemen en wanneer je dat wel doet, schiet Campert ernstig tekort. De tegenstelling met Lucebert, een dichter aan wiens modernistische ambities niet getwijfeld hoeft te worden, kan niet groter zijn: juist zijn dichterschap vond snel erkenning. Het sluit aan bij wat Maarten Doorman opmerkt in zijn boek over vooruitgangsideeën in de kunst, *Steeds mooier*. Een van de vernieuwingsbewegingen die hij bespreekt, is die van de Vijftigers. Hij stelt vast dat ze al in 1955 het verwijt kregen dat ze tot het establishment behoorden en noemt het ‘een intrigerend kenmerk van veel vernieuwingsbewegingen in de kunst: terugkijkend in de geschiedenis blijkt de strijd om acceptatie vaak onmiddellijk, dus in dezelfde tijdspanne te worden beslecht (...)’. De *beeldvorming* van een vernieuwingsbeweging of van een nieuwe generatie wordt kennelijk in het tijdsbestek van die beweging of generatie gevormd.’

Razendsnel verandert het beeld. Wat zich dan voltrekt, moet zo iets zijn als een collectieve Gestalt-switch. Het bekende plaatje met de haas dan wel eend: opeens ziet men niet langer de haas, maar de eend. Of omgekeerd. Het gaat niet vanzelf: bijna iedereen moet attent worden gemaakt op de mogelijkheid. Oftewel: er is propagandistische arbeid vereist. Voorwoorden van bloemlezingen, programmatische gedichten, polemieken, poëtische essays, enthousiaste kritieken – ze hebben maar één doel: aannemelijk maken dat er iets waargenomen kan worden. En dan gebeurt het. Min of meer massaal. Gegeven het plaatje blijft de

hoeveelheid denkbare Gestalten overigens beperkt. Naast de eend is er alleen, voor zover we weten, die vertrouwde haas.

Het betekent dat er niet willekeurig wordt geswitcht. De perceptuele analogie zal vast niet perfect zijn, maar beperkingen in wat er waargenomen kan worden en relevant is, zouden de lege plek in theorieën over het literaire veld, de beeldvorming en romantische authenticiteitsclaims kunnen opvullen. De laatste jaren bestaat in de theorievorming de tendens om het literaire veld enorm te laten uitdijen. De digitalisering heeft tot vormen van interactie geleid die in de tijd van Bourdieu ondenkbaar waren: dichters publiceren op internet en krijgen een reputatie die tot hoge verkoopcijfers leidt, lezers vormen communities, influencers influencen, er is – zie dit boekje – een bloeiende Printing-on-Demand-cultuur ontstaan. Schrijvers laten zich zien en horen op festivals en veroveren zo een publiek. Het heeft tot gevolg dat instituties als uitgeverijen en de literaire kritiek een minder beslissende rol zijn gaan spelen. Teksten waaraan waarde wordt toegekend, krijgen die waarde niet of niet alleen door een toekenning van bovenaf, een soort priesterlijke consecratie, maar die waarde ontstaat in een proces dat zich afspeelt tussen de gelovigen. Waarde circuleert.

Maar waarin geloven de gelovigen? Er is de laatste jaren ook een tendens geweest de andere richting uit. Voor, tijdens en na de processen van literaire waardetoeekenning speelt zich heel wat af tussen de ‘actoren’ in het literaire veld, maar niet alles is even belangrijk. Of anders geformuleerd: in of op het literaire veld kunnen heel wat circuits worden onderscheiden, er vallen steeds wijdere cirkels te trekken, maar wat is het circuit dat ertoe doet? Het circuit van kunstenaars en critici, was het antwoord van Bourdieu. Daar vindt de consecratie plaats, daar begint wat later in het maatschappelijk verkeer met zoveel eerbied en huichelachtigheid wordt omgeven. Bourdieus leerling Nathalie Heinich onderscheidt in navolging van de Engelse kunsthistoricus Alan Bowness vier ‘erkenningcircuits’: het eerste is dat van de kunstbroeders, het tweede dat van de critici; daarna komt het circuit van handelaren en verzamelaars en tot slot het grote publiek. Interessant is

het interinstitutionele systeem dat Kees van Rees introduceerde in zijn artikel in *Schrijverstypen*, een verzamelbundel die een inventarisatie vormde van recent onderzoek naar schrijversimago's. Verschillende instituties hanteren verschillende institutionele logica's. Een individu bouwt op andere gronden een reputatie op binnen de familie waar hij deel van uitmaakt dan binnen zijn dorp of buurt; voor succes op de 'markt' is iets anders nodig dan voor succes binnen een beroepsgroep. Een van de zaken die onontbeerlijk zijn voor het laatste is 'verbinding met ambachtelijke kwaliteit'.

Dat was tussen 1949 en 1954 de verbinding die gelegd werd. Bij alle sociale processen die zich verder voltrokken was deze verbinding cruciaal. De ambachtelijke kwaliteit werd gekoppeld aan een authenticiteitsclaim waarbij de tijdsomstandigheden als argument werden aangevoerd: daardoor en daarom moest het anders. In de authenticiteitsclaim manifesteert zich het existentialisme van die dagen, de grote romantische traditie en misschien nog iets. Kenmerkend voor een professionele wereld, een gilde, is een bepaalde vorm van integriteit: een geheel van intenties dat wordt gewaardeerd in het gilde. De vakman moet specifieke intenties kunnen waarmaken. Tot die intenties behoorde vanaf het begin van de romantiek de expressie van subjectiviteit – heel wat anders dan wat daarvoor gangbaar was: het vijlen aan classicistische verzen. Het vijlen was wat moest worden gewild en worden gekund – door een individu. Er is een perspectief mogelijk waarbij de authenticiteitsnorm een totaal nieuwe invulling inhield van wat er moest worden gewild, maar het is ook mogelijk om de norm te zien in het verlengde van wat er altijd al werd gevraagd: als individu een artefact voortbrengen. Het biedt een verklaring voor iets wat op zichzelf merkwaardig is: het fenomeen dat de authenticiteit van een kunstenaar vastgesteld en beoordeeld wordt en dat zelfs in gradaties. Authenticiteit kon een verbinding krijgen met ambachtelijkheid omdat het een toespitsing was van de integriteitsnorm die in het gilde een automatisme was.

De revolutie van de Vijftigers laat mooi de hiërarchie tussen erkenningscircuits zien: eerst de vakbroeders, dan de critici, dan grote

gedeelten van het grote publiek. Bij de erkenning speelden sociale processen een grote rol, maar ook het werk zelf en de manier waarop het werd gepropageerd en gerechtvaardigd. Ook het werk zelf: er zijn hardcore Bourdieuadepten die erkenning alleen maar willen analyseren als de uitkomst van een sociaal proces, maar de verschillen tussen de reputaties van Lucebert, Campert en Vinkenoog ontstonden snel en vallen niet los te zien van verschillen tussen wat men binnen de erkenningscircuits onder ogen kreeg. Wie echt wil begrijpen wat er gebeurde, zal kenmerken van teksten moeten analyseren en wat een tijdgenoot in die teksten zag. De karakterisering van het professionele circuit als een gilde heeft iets metaforisch, maar is misschien toch geschikt: relaties en vriendjespolitiek kunnen een rol spelen en men zal vaak palaveren over status en geld – Bourdieus schokkende waarneming –, maar de toelating van een aspirant-lid en de status die een lid binnen het gilde verwerft vallen moeilijk los te zien van oordelen over de kwaliteit van het werk en het expliciteren daarvan.

Wat zich afspeelt binnen een primair circuit, kan zich ook elders afspelen: overal waar waarde circuleert. Eerder viel de term ‘actoren’ en nog eerder de term ‘homologie’. Het zou me niet verbazen als binnen al die circuits die we ijverig onderscheiden oordelen worden gevormd die homoloog zijn aan de oordelen in het primaire circuit. Als de actoren binnen een community verslag doen van een leeservaring, vellen ze een oordeel over intenties die worden waargemaakt. Niet alle intenties vinden evenveel waardering. Wat loffelijke intenties zouden kunnen zijn, is juist een kenmerk van de community – zoals het een kenmerk was van een groep jonge dichters vlak na de oorlog. De uniciteit van een hoogstpersoonlijke beleving – het ervaren van ontroering, spanning, herkenning, lol, stilistische brille, van tuinen van verbeelding met waarlijke padden erin – doet zich voor bij een product dat met een aura van professionaliteit is aangeboden. Het zijn ‘de dichters onder ons’, zegt de dichteres Marianne Moore in het gedicht van Remco Campert dat haar naam draagt, die ons een verblijf in die tuinen kunnen bieden.

Wat is dus dichterschap? Hoe weinig pretentiefus en hoe amateuristisch ook, het betekent niet meer en niet minder dan het meegeven van een aura van ambachtelijkheid aan de persoonlijke ervaring. Onder de titel *Op de rug gezien; het evenwichtsnummer van de dichter* verscheen in 2019 de tekst van de Hans Groenewegen-lezing van dat jaar, een tweejaarlijkse gebeurtenis waarbij iedereen uit het Nederlandse poëziewereldje aanwezig lijkt te zijn. Alfred Schaffer, dichter, criticus en academicus, deed daarin verslag van een dichterlijke crisis die niet los te zien valt van de harde werkelijkheid van het land waarin hij woont, Zuid-Afrika. De gebeurtenis die hem uit zijn evenwicht bracht, was het bezoek met andere professionele dichters aan een bibliotheek in een township. Zijn opvatting over amateurisme in de poëzie verloor daar haar vanzelfsprekendheid. Een vrouw draagt met haar rug naar het publiek een gedicht voor; het onderwerp is de verkrachting van haar dochter. Haar voordracht brengt veel te weeg bij het publiek – vooral bij de professionele dichters:

Wat indruk maakte was het feit dat deze vrouw, die een verschrikkelijke ervaring met zich meedroeg, nota bene aan de dichtvorm had gedacht om haar trauma te noteren en over te dragen. Ze had gedacht aan een afgesproken, oeroude vorm, gelóófde in die vorm, in het rijm.

Geen postmoderne reserves bij deze dichter. Ze staat niet voor niets met de rug naar het publiek:

Die rug was zo betekenisvol omdat deze vrouw ervan overtuigd was dat ze het wél zei, *allemaal*, en dat dat te erg was, en dat ze dat dus alleen kon doen door onzichtbaar te zijn. (...) Daarmee had ze in feite het onzegbare gezegd. Een dergelijke ervaring reduceert veel poëzie, ook de canonieke en steengoede, en vooral het eigen werk, tot iets potsierlijks (...).

Schaffer hervindt langzaam het meeste van zijn geloof in die canonieke, steengoede en eigen poëzie. Een dichter die hij vertaalt, Ronelda Kamfer, speelt daarbij een belangrijke rol. Zij schrijft ‘eerlijke poëzie,

waarin iets helemaal gezegd wordt, zonder raadselachtige formuleringen of experimentele neigingen.’ Wanneer hij geëmotioneerd raakt door een van die gedichten en dat Kamfer meedeelt, reageert ze laconiek en met lichte spot: haar echtgenoot is ook een dichter en die zal nu hetzelfde proberen te bereiken. Het brengt Schaffer in verwarring:

Wat had ik verwacht? Iets als ‘wat mooi dat je mijn verdriet voor even hebt aangevoeld’? Nee, Kamfer wijst op het gedicht als mechaniek, als cultuurproduct, als een tekst die nu door haar dichtende partner moet worden overtroffen, zodat hij er vervolgens over kan opscheppen. Juist deze dichter, die ‘ontstellende’ autobiografische gedichten schrijft over haar dode moeder, over armoede, racisme, institutionele ongelijkheid, benadrukt impliciet het vakmanschap, het ambachtelijke.

Iets als ‘ambachtelijkheid’ wordt hier, ruim over de helft van het betoog, geïntroduceerd en de term valt daarna nog een aantal keer. De spanning tussen ambachtelijkheid en de rol van de persoonlijke ervaring bij de dichter stuurt het vervolg. De ervaring vindt zijn neerslag in inhoud en thematiek, de ambachtelijkheid in de verwerking van het materiaal: de taal. Het maakt de activiteit van het dichten tot het evenwichtsnummer uit de ondertitel. In het werk van een groot aantal jonge Nederlandse dichters, van wie Schaffer regels citeert, is de combinatie van een dringende, eigentijdse inhoud en vakmanschap terug te vinden. Hun regels zijn ‘regels waarin de dichter zich laat zien, onverholen bezig met haar of zijn hoogstpersoonlijke performance’. Het onverholene en het hoogstpersoonlijke: dat ook dat soort regels vakmanschap vereist, was voor een generatie van oudere dichters en critici niet goed denkbaar.

Los van de aard en de kwaliteit van de poëzie gebeurt hier hetzelfde als wat hier in de jaren vijftig gebeurde: om het werk van jonge dichters ingang te doen vinden – iedereen uit het poëziewereldje was aanwezig – wordt vakmanschap opnieuw gedefinieerd. In een wereld die stoelt op

aannames over vakmanschap, zoiets als een gilde, kunnen de nieuwe leden worden toegelaten. Maar het werkt ook de andere kant op: zonder een idee over professionaliteit of ambachtelijkheid zou het onverholene en hoogstpersoonlijke nooit in poëzie zijn uitgesproken. Dat laat juist het voorbeeld zien van de vrouw die waarschijnlijk geen enkele professionele ambitie koesterde: de vrouw met het gedicht in de bibliotheek. Ze treedt naar buiten met een gedicht, doet dat voor een publiek en een publiek oordeelt – onherroepelijk. In het publiek Alfred Schaffer: ‘Ze had gedacht aan een afgesproken, oeroude vorm, gelóófd in die vorm, in het rijm.’ Het betekende dat ze daarvóór haar eigen publiek was geweest: een publiek dat zich bewust was van vormkenmerken en een oordeel had over geslaagd taalgebruik – over geslaagd rijm zelfs. Een professionele wereld van één man of vrouw kan niet bestaan zonder het besef van een professionele wereld daarbuiten. De expressie van het hoogstpersoonlijke wordt mogelijk door een sociale context.

Dus: wie het fenomeen van de poëzie wil bestuderen, bestudere een sociale context. Op de wijze van de literatuurgeschiedenis, op de wijze van de studie van poëtica’s, op – voor wie een lichtelijk paranoïde inslag heeft – de wijze van Bourdieu. Vul de onderzoeksprogramma’s met hypothesen over het veld of het ethos en sluit aan bij het grote avontuur van de wetenschap. Of niet: als de revolutie van de Vijftigers één ding duidelijk heeft gemaakt, is het dat context en individualiteit van een werk onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Een socioloog als Heinich spreekt van ‘singulariteit’. Het is de singulariteit of individualiteit van een werk en de waarneming en waardering daarvan die maken dat theoretische exercities altijd tekort zullen schieten – of die theoretische exercities nu afkomstig zijn van de voorvechters van Grote Veranderingen of van reconstruerende sociologen en historici. Verklaringen en generaliserende beschrijvingen dragen iets bij, maar of het nu gaat om sterke gedichten of sterke dichters: wat gevormd wordt, zijn singuliere reputaties. Altijd interessant om te weten waar hem dat precies in zit.

Aantekeningen en verwijzingen

Uit de volgende werken wordt vaker geciteerd: R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers; een literair-historische documentaire*, Amsterdam 1979 (hierna: *Komplot*); Wim Hazeu, *Lucebert; biografie*, Amsterdam 2018 (*Hazeu*); Gert de Jager, *Argumenten voor canonisering; de Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek 1949-1959*, Utrecht 1992 (*Argumenten*).

Gedichten van Lucebert worden overgenomen uit Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 2002 met de daar gehanteerde typografie.

motto

Gerrit Kouwenaar tegen Remco Campert aan het slot van *Klein geluk is geen geluk*, het eerste deel van *Hotel Atonaal*, vierdelige tv-serie VPRO 1993.

p. 9

ik draai een kleine revolutie af/ik draai een kleine mooie revolutie af/ik ben niet langer van land/ik ben weer water(...)/ik draai een kleine mooie ritselende revolutie af/en ik val en ik ruis en ik zing
‘verdediging van de 50-ers’ verscheen in 1949 in het vierde nummer van *Cobra*.

p. 10

Over Anthonie Donker, *Komplot* 126-127.

M. Vasalis, ‘Naar aanleiding van Atonaal’, *Libertinage* 5, 1952, p. 111-117.

Bertus Aafjes, ‘Poëzie van het schuifgat’, ‘De God van Kloos is dood’ en ‘Poëzie uit liefdeloosheid’, *Elseviers Weekblad*, 6, 13 en 20 juni 1953.

Van Duinkerken: ‘goedkope aanstellerij’; Van der Plas: ‘maniërismen’ en ‘onzin’; Hendrik de Vries ‘onzin’; *Argumenten* 73-74.

p. 12

Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley etc. 1982.

p. 13

Avantgardistisch scenario bijv. in Thomas Vaessens, *Ongერიმდ სუცეს; poëzie in een onpoëtische tijd*, Nijmegen 2006, p. 18.

p. 14

Bourdieu het meest genoemd, zie: Jos Joosten, 'Dertig jaar Bourdieu in de neerlandistiek (1980-2010); een kwantitatieve verkenning', *Internationale neerlandistiek* 50, 2012, p. 218-234.

Edwin Praat, *Verrek, het is geen kunstenaar; Gerard Reve en het schrijverschap*, Amsterdam 2011.

Sander Bax, *De Mulisch Mythe; Harry Mulisch: schrijver, intellectueel, icoon*, Amsterdam 2015.

Theorieën over het imago in Aukje van Hout, *Gedenk te leven; Johan de Meester en het literaire veld van 1900-1920*, Hilversum 2022.

p. 15

Hans Renders, *Braak; een kleine mooie revolutie tussen Cobra en Atonaal; met een facsimile-uitgave van het tijdschrift*, Amsterdam 2000.

Lucebert, *Op mijn rug rust de wind; drie voordrachten van Lucebert uit 1949*, bezorgd door Peter Hofman met een essay van Jan Oegema, z.pl. 2011.

p. 16

Johan Sonnenschein en Kornee van der Haven (red.), *Barricadepoëzie; lyrisch activisme sinds 1848*, Berchem 2021. Over Prins en de Vijftigers p. 302 en 310.

p. 17

Lucebert, *Op mijn rug rust de wind*, p. 34.

Warmond, *Komplot* p.134; brief van Polet, *Komplot* p. 153.

p. 19

Problematische gezinnen onder meer vanwege het ontbreken van een van de ouders. Andreus ging bij uitzondering naar de hbs.

Jan Brokken, 'Lucebert de Keizer in ballingschap', *Haagse Post* 22 april 1978, ook in: Hans Dütting, *Archief de Vijftigers II*, Baarn 1983, p. 59.

p. 20

Kouwenaars ontmoeting met Lucebert en Kouwenaars achtergrond in *Hazeu*, p. 152-155.

De jonge dichter en Van Hattum, *Komplot* p. 90

p. 22

Jan Elburg sluit zijn boek *Geen letterheren; uit de voorgeschiedenis van de Vijftigers*, Amsterdam 1987 af met: “‘Die hele experimentele groep had toch iets van pietje bel en de rebellenklup,” vindt Lucebert, dik dertig jaar later, en zijn vrienden-dichters zijn het daarmee eens.’ *De beweging van vijftig*, Schrijvers prentenboek 10, 2e dr. Amsterdam 1972.

Hazeu over strategische posities en netwerken, p. 307.

p. 23

Brief Lucebert aan Stols, *Komplot* p. 119.

p. 24

Kouwenaar over Lucebert in *Hazeu* p. 155; Kousbroek p. 208; Schierbeek p. 216; Campert p. 216-217.

Kelk en Gomperts in *Hazeu* p. 274; Mulisch p. 306; Smit p. 326; Warren p. 348.

p. 25

Van der Plas, *Argumenten* p. 74 en 128, *Hazeu* p. 347

Paul Rodenko, ‘Ied’re keel zijn eigen profeet’, *Haagsch Dagblad* 19 en 26 september 1953.

p. 26

Gerrit Kouwenaar, ‘Geheel namens mijzelf’, *Vrij Nederland* 26 maart 1953.

Sybre Polet, ‘Naar een nieuw functionalisme?’, *Podium*, 1958, p. 17-31.

Over reacties op *Val voor Vliegengod* *Argumenten* p. 187-190 en *Hazeu* p. 503-504.

p. 28

Le sens de la distinction en voorbeelden: Pierre Bourdieu, *La distinction; critique sociale du jugement*, Paris 1979, p. 293-364.

p. 30

Posture bij Bourdieu: Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, ‘Retours sur la posture’, *COnTEXTES* 8, 2011, <https://journals.openedition.org/contextes/4712>.

De kloof in Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire: Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve 2016.

p. 32

Lucebert, *Op mijn rug rust de wind*, p. 46.

p. 33

Simon Vinkenoog, 'Bij wijze van inleiding', *Atonaal: bloemlezing* (...), 's-Gravenhage 1951.

Over de sonnettenwedstrijd *Komplot*, p. 66-67 en Marije Groos, '575 sonnetten uit de tijd van '50; de Maatschappij geeft vergeten schatten prijs', *Nieuw Letterkundig Magazijn* 19, 2001, p. 2-8.

p. 35

Paul Rodenko, 'Ter inleiding', *Nieuwe griffels schone leien; van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Claus; een bloemlezing uit de poëzie der avant-garde, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko*, Den Haag 1954, p. 5-21.

p. 38

De Vijftigers en de romantiek: Redbad Fokkema, 'Heilige nuchterheid', in: Hans Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis; over Lucebert*, Groningen 1999, p. 183-199.

Over 'expérience' als criterium *Komplot* p. 44.

Gerrit Kouwenaar, 'inleiding', in: *vijf 5 tigers, een bloemlezing* (...), Amsterdam 1955, p. 12.

p. 39

Edwin Praat, *Verrek* (...), p. 67, noot 214.

Octavio Paz, *De kinderen van het slijk; van de Romantiek tot de avant-garde*, Amsterdam 1976.

p. 40

Reve over Lucebert: *Hazeu* p. 695, 698 en Nop Maas, *Gerard Reve; kroniek van een schuldig leven 3; de late jaren 1975-2006*, Amsterdam 2012, p. 444.

p. 41

Brief aan Frieda Koch, *Hazeu* p. 249-250

p. 42

Reacties Cobratentoonstelling, *Argumenten* 101-105.

Paul Rodenko, 'Notities bij het werk van Wim Hussem; n.a.v de 50e verjaardag van de schilder', *Podium* 6, 1950, p. 323-345; Wim Hermans, 'Open brief aan Paul Rodenko', p. 628-633; Paul Rodenko, 'Antwoord aan Wim Hermans', p. 633-636.

p. 44

Fokkema over het afwijken van de vigerende normen: *Komplot*, p. 221.

p. 45

De reacties op *Vogels vliegen toch: Argumenten*, p. 118-122.

Maarten Doorman, *Steeds mooier; over geschiedenis en zin van vooruitgangsideeën in de kunst*, Amsterdam 1994, p. 150.

p. 46

De uitdijning van het literaire veld in Sander Bax etc., ‘Het literaire veld als schema; actuele kanttekeningen bij een dominant model in de neerlandistiek’, *TNTL* 138, 2022, p. 164-180 en in Gaston Franssen, ‘Voorbij het veld: beperkingen en mogelijkheden van de veldtheorie voor de Nederlandse letterkunde’, *TNTL* 138, 2022, p. 255-269.

Dat gold voor Bourdieu zeker voor een kunstvorm als de poëzie, waar weinig of geen economisch gewin te verwachten viel. Zie Matthijs Sanders, “‘Ook hier zeggen de getallen niet alles’:

Literatuurgeschiedschrijving, toen en nu,’ *Nederlandse Letterkunde* 26, 2021, p. 354.

Nathalie Heinich, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003, p. 78.

p. 47

Kees van Rees, ‘Institutionele logica’s; een perspectief op het culturele veld’, in: Erica van Boven en Pieter Verstraeten (red.), *Schrijverstypen; de moderne auteur tussen individu en collectief*, Hilversum 2016, p. 229-246.

‘Er is een perspectief mogelijk...’: zie op p. 39 geciteerde uitspraak uit Praat, *Verrek, het is geen kunstenaar*.

p. 48

‘Marianne Moore’ in Camperts bundel *Met man en muis* uit 1955. De laatste twee strofen: Maar eerder zullen wij het niet /Hebben (poëzie) alvorens /De dichters onder ons /Ons kunnen bieden tuinen van //Hun verbeelding met waarlijke /Padden erin.’ Zei Marianne Moore. /Ze is een grote oude dame /En ik vier haar verjaardag.

p. 49

Alfred Schaffer, *Op de rug gezien; het evenwichtsnummer van de dichter*, Gent 2019, p. 12, 27, 38.

Gert de Jager

Sterk zeil 2009

Een ernstig gezicht 2015

Dieren op schaal 2019

Schitterende, labiele knooppunten 2019

Het grote roeren 2020

Abakadabra; over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff 2021

Yo! De doodsgedichten van 36 zenmonniken 2022

Naakt en bewogen 2022

Herman Gorter. In memoriam; bij den dood eener communiste 2022