



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Donkere materie: over 'Bewegend doel' van Micha Hamel

Gerbrandy, P.

Publication date

2014

Document Version

Final published version

Published in

Jan Campert-Stichting Jaarboek 2013

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gerbrandy, P. (2014). Donkere materie: over 'Bewegend doel' van Micha Hamel. In A. Holtrop, A. Leysen, & A. Meinderts (Eds.), *Jan Campert-Stichting Jaarboek 2013* (pp. 14-24). Jan Campert-Stichting.
http://www.jancampertstichting.nl/images/cms/31_1393510460_cms_Gecorr_Binnenwerk_100dpi_10-01-2014.pdf

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Piet Gerbrandy
Donkere materie
Over Bewegend doel van Micha Hamel

Dat dichters bezetenen zijn in wie de Muze vrij spel heeft, onmaatschappelijke orakelpriesters die permanent of periodiek in een staat van heilige waanzin verkeren, is een hardnekkige, door vele betrokkenen listig uitgebuide mythe. Plato is de eerste die het verband tussen gekte en poëzie heeft uitgewerkt, niet toevallig in de *Phaidros*, een dialoog die algemeen als zijn meest geïnspireerde wordt beschouwd. Drie eeuwen later speelt de Romeinse dichter Horatius, als mens vermoedelijk de nuchterheid zelve, lichtelijk ironisch met het inmiddels stevig verankerde sjabloon van de dionysische vervoering, daarin driftig geïmiteerd door nijvere verzensmeden van de eerste tot en met de achttiende eeuw. De dichter als gek vond royaal emploti aan vorstenhoven en werd gretig omarmd door gezeten burgers, mits er geen twijfel over bestond dat het een gespeelde krankzinnigheid betrof. Zijn positie was die van een hoogopgeleide nar, aangesteld om het onbetekenende op te blazen en het efemere in een mythisch kader te plaatsen.

Dat veranderde in de negentiende eeuw. Enerzijds stonden er dichters op aan wie écht een steekje los was of die hun buitenmaatschappelijke rol zo serieus namen dat ze meenden zich dagelijks aan drank, drugs en foute seks te moeten overgeven, anderzijds leidden democratisering van onderwijs en de eclips van een adellijk mecenaat tot het verschijnen van de bourgeois-literator, die het dichterschap combineerde met een fatsoenlijke betrekking. Hölderlin bracht mummelend de helft van zijn leven door in een toren in Tübingen, Baudelaire overleed jong aan excessief gebruik van alcohol en opium, Trakl aan een overdosis cocaïne, maar Hendrik Tollens was een succesvol verffabrikant en Wallace Stevens werkte bij een verzekeringskantoor. Hoewel intussen de meeste dichters oppassende burgers zijn, komen we niet helemaal los van het romantisch ideaal van het gestoord genie. Niemand zou willen ruilen met Jotie T’Hooft of Sylvia Plath, maar we zwelgen met graagte in hun vruchtbare ellende.

Hier komt bij dat de filosofie van de afgelopen veertig jaar het fenomeen van de literaire tekst in hoge mate heeft ge-problematiséerd. Volgens Roland Barthes is de Auteur dood, Lacan en Derrida denken dat een taaluiting altijd iets anders betekent dan de spreker meent, Edward Said en Judith Butler hebben overtuigend laten zien dat alle communicatie wordt gestuurd door ideologische vooroordelen. In dat licht kan geen schrijver meer met droge ogen beweren dat wat hij op papier heeft gezet puur zijn eigen zielerorselen zijn. Literatuur speelt zich af in de maatschappelijke ruimte en wordt niet meer beschouwd als expressie van een zuivere dan wel getourmenteerde ziel. Bovendien is de canon van onaan-tastbare Grote Werken van zijn troon gestoten. Sinds Andy Warhol geldt ook het oeuvre van Walt Disney als behartens-waardig cultuurgood.

Weinig Nederlandse dichters belichamen bovenstaande pro-blematiek, als dat het goede woord is, zozeer als Micha Hamel (1970). Zijn eerste bundel, *Alle enen opgeteld* (2004), opent met een manifest van lulligheid:

*In bikinibroekje graaien
van meisje vijftien lentes
nooit gedaan toen te jong
te ongeduldig nu te oud*

De spreker is een keurige man die zijn maar al te banale verlangens onderdrukt, sublimeert of in het verborgene be-vredigt. ‘Praktiseer losbandig fantasie’, zegt hij, ‘ook praten helpt’. Maar ‘nu het donkert / in je vlammend jongenshart’, wordt het tijd alle macho-aanstellerij achterwege te laten, hoe treurig het ook is dat je leven niet is geworden wat je je ervan had voorgesteld. En zeuren helpt niet:

*Wat ik toch een hekel heb
aan mannen, aan gedichten,
aan levenskunst en weemoed*

Het gedicht is een paradoxaal geheel, omdat het de burgermansweemoed zowel oproept als afwijst. De dichter is een filister die zijn smoezelige frustraties onthult en belachelijk maakt. Meedogenloos, vrolijk of somber fileert hij, vier bundels lang, zijn eigen gevoelens, waarbij hij er alles aan doet om de oprechtheid en authenticiteit van wat hij schrijft te ondergraven. 'Soms vang ik een glimp van mijzelf op', zegt hij, 'Niet hier, in de piste, maar ergens / tussen het boeroepend publiek'. Hamel is een speler, een poseur, maar datgene waarmee hij speelt is vuur.

Het kleine poëtische oeuvre van deze duivelskunstenaar, dat in een periode van tien jaar tot stand kwam, is uitermate onevenwichtig. Compacte kleinoden worden afgewisseld met oeverloos geouwehoer, typografische experimenten staan naast klankrijke liedjes, sentimentele jeugdherinneringen naast metafysische vergezichten, 'hoge' en 'lage' cultuur trekken samen op in een moedige poging de tijdgeest te betrappen. Bij een ambitie als deze zouden braaf geciseleerde verzen misplaatst zijn: 'In het dagboek van een edel man is elke lijn / met zorg of zorgen geschreven? Die pleetegelregel / keilde ik eerder kotsend overboord.' De rijkdom van Hamels poëzie is een product van zijn weigering voor één vorm of stemming te kiezen. Het maakt hem verwant aan Tonnus Oosterhoff, die zichzelf eveneens steeds opnieuw uitvindt zonder in willekeurigheid te vervallen. Hamels neiging de ernst van zijn missie te pas en te onpas onderuit te halen door zichzelf in de rede te vallen is vergelijkbaar met de moedwillig irriterende techniek van Wouter Godijn. Maak je je op voor een beschaafd avondje dichtkunst, dan kun je beter iemand anders uitnodigen dan Micha Hamel.

Dat Hamel zich blijkbaar gauw verveelt en zich ervoor inspant iedere keer iets nieuws te bedenken, wil niet zeggen dat er in zijn werk geen constanten zijn aan te wijzen, zowel thematisch als formeel. Hoewel hij in zijn eerste bundel duidelijk nog op stoom moet komen, zijn de belangrijkste elementen al aanwezig. Een aardig voorbeeld is 'Hoe nu, mooie', waarin de spreker valt voor een vrouw in een supermarkt:

*Gewoon, in de supermarkt,
bij de groente een blik en ik
deed een glimlach met een banaan.*

*Ze had twee oren, twee ogen,
neus, mond, eigenlijk alles
wat andere vrouwen ook hebben.*

*Het is geweldig flauw om te zeggen
dat ik een vrouw heb gezien,
mooier dan alle andere.*

Deze nog tamelijk opgeruimde beschrijving van een kortstondige verliefdheid onttaardt zodra de dichter zijn ervaring tracht uit te diepen, in bijna ongrammaticaal gestamel, waarbij veelzeggend het woord 'liever' herhaald wordt en het enjambement tussen 'heb' en 'gezien' weinig subtiel de onbereikbaarheid van de dame onderstreept:

*Want niets liever dan liever niet
beschreef ik de vrouw die ik heb
gezien en hoe mooimooimooi ze*

(was – benadrukt het vluchtige)

Zijn fantasie slaat helemaal op hol wanneer hij zich voorstelt hoe de lezer op het gedicht zal reageren, want bij het woord 'gezien' staat de volgende voetnoot:

*Lezer, morgen boodschappen doend: 'Asjemenou, daar heb je d'r!'
Constaert: 'Inderdaad: écht de mooiste.'
Dra posten dagelijks massa's
bij het fruit, de conserven en kassa's.*

Dit is om verschillende redenen een verwarrende interventie. In de eerste plaats dienen noten doorgaans als bronvermelding die het geschrevene geloofwaardig en controleerbaar maakt. Weliswaar wordt hier de historische correctheid van het gedicht

onderbouwd met een bevestiging door een lezer die de vrouw met eigen ogen heeft aanschouwd, maar omdat de waarneming zich ‘morgen’ afspeelt, vormt het gedicht de voorspelling van zijn eigen receptie. In de tweede plaats ondermijnt het komische rijm in ‘massa’s’ en ‘kassa’s’ de wetenschappelijke status van de voetnoot. Dat dit alles wordt ingezet om een totaal subjectieve schoonheidservaring onder woorden te brengen, heeft een ontregelend effect. Wat is dat eigenlijk, een mooie vrouw? En wat zadelt ons met dergelijke sensaties op? De dichter heeft wel een idee, maar het is kennis waar hij niets mee opschiet:

*Ach, wat brengen mij mijn neuronenbanen
– monorails van hormoonimpulsen – anders dan een
optocht van protestgedachten zulke als in bed ineens
een weerzin omtrent kennis in het algemeen.*

*Schouderophalend, nors
droom ik mijn ik.*

De sequens ‘neuronen-’, ‘mono-’, ‘hormoon-’ echoot, ergerlijk genoeg, het eerste woord van het gedicht, terwijl ‘ik mijn ik’ een vervormde herhaling van ‘blik en ik’ uit de tweede regel is. De suggestie die hiervan uitgaat is dat de spreker zoals gewoonlijk het willoos slachtoffer is van wat zich in zijn lichaam afspeelt. Maar het heeft ook een poëtische implicatie: de werkelijkheid, die blijkbaar een projectie is, wordt gegeneerd door het gedicht, niet omgekeerd. Zoals de spreker de vrouw niet zal bereiken, staat ook de lezer met lege handen. Het heeft weinig zin morgen op zoek te gaan naar die supermarkt, al is het alleen omdat de dichter in zijn noot vergat te vermelden waar die gevestigd is.

Zien de gedichten in *Alle enen opgeteld* er nog uit als gewone gedichten, dat wil zeggen: in strofen ingedeelde teksten met een strakke linker- en een rafelige rechtermarge, die veilige zekerheid gaat in *Luchtwortels* (2006) overboord. Veel pagina’s zien eruit als proza, er wordt veel gecursiveerd en met inspringingen gewerkt. De dichter onderzoekt de houdbaarheid van zijn medium, zoals blijkt uit ‘Val’:

*Ik schrijf net zolang
mijn jeugd op totdat
het niets meer betekent*

*mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn
jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd
mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn
jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd mijn jeugd*

Zo gaat het nog elf regels verder, met als onfeilbaar resultaat dat de jeugd inderdaad verdampt tot een betekenisloze riedel. Dat is gewaagd voor een dichter die nu juist met voorliefde jeugdherinneringen ophaalt, iedere bundel opnieuw, en bovendien op ontroerende wijze weet te schrijven over zijn eigen kinderen. Het raadsel van de identiteit, van het zelf dat steeds verandert maar zich er koppig van tracht te overtuigen dat zijn kern onaantastbaar is, wordt hier tastbaar gemaakt.

Dit motief is ook sterk aanwezig in *Nu je het vraagt* (2010), met name in de lange prozatekst die dezelfde titel draagt als de bundel. De dichter vertelt met talent voor detail en *suspense* over een enge gebeurtenis uit zijn kindertijd, maar sluit het verhaal als volgt af:

*Ik zit dit te vertellen en ik denk: het is raar, heel vreemd eigenlijk.
Waarom ik het niet aan mijn ouders heb verteld of plots ben gaan
huilen of er ontzettend van ben gaan dromen of zo. Tjee. Maar je
bent kind en dan beleef je het intens, maar heel anders, op een
andere frequentie, denk ik, en zeker ik, ach ik fantaseerde de boel
aan mekaar, ook, soms, dat wil je niet weten.*

Het interessante is dat deze bekentenis geen afbreuk doet aan de geloofwaardigheid van het verhaal, integendeel, juist de eigenheid van de kinderlijke ervaring wordt erdoor versterkt.

Dat Hamel nu een prestigieuze prijs krijgt voor *Bewegend doel* (2013), een bundel waarvan hij heeft aangekondigd dat het

zijn laatste zal zijn, is terecht. Het is zonder meer zijn beste boek, niet alleen in de compromisloze drang de poëtische vorm af te breken tot er niets overblijft dan een lege huls, ook in de intensiteit van de opgeroepen gedachten en emoties. Verloor de vroegere Hamel zich weleens in flauwe grappen of onbekommerd geleuter, hier is, als ik het goed zie, een man aan het woord die het leven niet gemakkelijk opneemt. De dichter tracht greep te krijgen op de ‘donkere materie’ van zijn gemoed, maar beseft dat zijn pogen even vruchteloos is als de grandioze hypothesen van astronomen. Het openingsgedicht begint zo:

Geen lust om over mijn snikkel te dichten. Luister eens, ik vind het afschuwelijk dat jij mij doet voelen dat ik al mijn doorbloedingen

nog heb. Bovendien beschouw ik het als een nederlaag dat ik er een geschrift voor gebruik om jou dit te zeggen. Welbeschouwd is het laf,

maar ja: iedereen om mij heen is laf, achterbaks, opportunistisch én kleinburgerlijk. Speel ik dan misplaatst de onverschrokken braverik?

Want zoals er emotietelevisie en ervaringstheater bestaat, zo bestaat er ook bekentenispoëzie, latexallergie, scheurbuik en donkere materie.

Net als in het eerste gedicht van *Alle enen opgeteld* ondermijnt de dichter hier de zuiverheid van zijn motieven, maar de wijze waarop het gebeurt is aanzienlijk indringender. Hij bekent de onwaarschijnlijkheid van zijn ‘bekentenispoëzie’, die, gezien de twee woorden die erop volgen, als het symptoom van een onsmakelijke aandoening mag worden beschouwd. Maar het is nog erger. In de eerste strofe verafschuwt de dichter de seksuele drift waaraan hij nog altoos bloot staat, bovendien neemt hij het de lezer kwalijk dat die hem daaraan herinnert. En ten slotte verwijt hij het zichzelf dat hij een geschrift nodig heeft om de confrontatie met de ander aan te gaan. Kortom, deze poëzie had er niet mogen zijn.

Ze is er desondanks. Hamel berijdt als vanouds zijn stokpaarden, maar neemt grotere risico’s dan voorheen. Reeds in

Luchtwortels stonden klankdichten waarin de muziek de betekenis overstemde: ‘Lul lul lul / Oog lul oor / Lul aap lul / Neus neus neus’. Of: ‘piep! // leven hoera! // zal de piep / die ja // zal de piep lang / leven lang in / hoe lang’, enzovoorts. Ik word daar niet enthousiast van. In *Bewegend doel* doet hij het ook, maar met groter raffinement. ‘Dorpsgezicht’ is een studie in *o* en *e*, die dermate overdadig galmt dat je er dol van wordt. Een jongen en een meisje neuken er ranzig op los totdat de dorpsklok twaalf heeft geslagen, als vertegenwoordigt hun samenzijn de essentie van de vergankelijkheid. Dit is ongecompliceerde geilheid: ‘DONG bolt plots een bolle kont / DENG zwelt peen van stevig vlees’. Maar *o* en *e* komen niet samen. In de laatste strofe gaat elk zijns weegs:

DONG dropt schoot geronnen hoop

DENG snelt krek de deerne weg

Evenals in vorige bundels schrijft Hamel over vreugde en sleur van het vaderschap, hij lijkt zelfs te koketteren met zijn status als burger van onbesproken gedrag, maar niet zonder wanhoop. Een feestje met buurtgenoten die de spreker van het schoolplein kent, dreigt al in de eerste strofe uit de hand te lopen wanneer hij provocerend opmerkt: ‘Iedereen weet dat lelijke mensen ook gevoelens / hebben zoals er ook in de allerknappste vrouwen / mensen zitten’. Wanneer dit nog niet het gewenste effect heeft, gaat hij een stap verder, alsof hij zich koste wat het kost onmogelijk wil maken. Conversaties als deze herinneren aan de brievenboeken van Reve:

‘Naast mijn voltijdsbaan als burgerman heb ik tegenwoordig een leven als mens,’ probeer ik dan op joviale toon tegen een wijkende haarlijn die ik vagelijk herken van de haastige minuten tijdens het zonen halen en brengen.

Wanneer een ‘luizenmoeder’ hem ongevraagd een advies voor gekleurde was geeft, is de maat vol:

Ik haal adem en zeg: 'Trek vooral geen broeken uit van rugbehaarde heren die gewillig in verstandshuwelijken blijven zitten. Schilder uw slaapkamer in geborgen kleurstelling, keer het hoofdeinde richting raam en zet de voordeur open, dan komt het goed. Normaliter drukken wij hier onze Havana's uit in de aardbeien met slagroom, rijen tegen de serveersters op en kotsen brullend van ambivalentie in de champagnekoelers om onze lediggang te vieren.'

Na zo'n opmerking kun je beter vertrekken en je de eerstkomende tijd niet op het schoolplein vertonen. De oppassende huisvader doet hier een halfslachtige poging zijn dwangbuis af te werpen, maar beseft dat het te laat is geworden om alles kapot te maken. Hij zit het uit, gezien het volgende gedicht, waarin een depressie wordt opgeroepen: 'Geoefend roerloos zit hij aan / het raam met het tranende glas // en zoekt de klank van een naam / in de komernis van het gloren.' Diep 'zijn de frustraties ingeklonken', en als hij aan zijn jeugd denkt, ziet hij hoe een ventje over een paadje fietst 'met een van inspanning vertrokken lach'. Gemoed en verstand verkeren in een 'durende entropie', aan 'een vleeshaak adelt het vale hart'. Bemoedigende woorden helpen niet:

Dan treurt er iemand ernstig, doch praat ook lief. Haar handmuis voelt als kipfilet.

Met ontstoken hersenen staart hij droevig naar de muur van gelei die de toekomst is.

De dagen van vraging zijn geheel voorbij.

Als kipfilet: de vervreemding kan niet sterker worden uitgedrukt. In de laatste strofen klinkt dan ook opluchting door als de patiënt vaststelt dat dit de laatste keer is dat hij leeft.

Hiermee is niet gezegd dat *Bewegend doel* een neerslachtige bundel is, want deze dichter is van nature een speler. Maar de inzet van het spel is hoger dan tevoren. Indrukwekkend is Hamels bewerking van Goethes 'Erlkönig', de door Schubert getoonzette ballade waarin een kind voelt dat er onheil

dreigt, maar ten onrechte door zijn vader gerustgesteld wordt. Goethe begint zo:

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

Hamel doet het zo:

*Daar zoekt diep in de nacht bij striemende wind
in zijn vijfslaags gelakte leasebak over de doodstille
hoofdroutes dwars door het uitgeputte laagland*

een vader met zijn kind.

*De ruitenwissers en wat andere snuffes zijn ingeschakeld, de
verwarming staat op stand 8. De radio pruttelt zachtjes en plots:
de klassieke jengel van de achterbank: 'Wanneer zijn we er?'*

Natuurlijk komen ze er niet. Wat het gedicht ver uittilt boven een gemakkelijke modernisering van een 'klassieke jengel', is wat daarna gebeurt. Nadat de bariton en de pianist hun recital hebben voltooid en het Concertgebouw-publiek is vertrokken, 'komt voor de artiesteningang // traag // een blinkende koets tot stilstand'. Vervolgens blijkt dat zich in de kleedkamer een drama heeft afgespeeld:

De zanger, gedoucht, met zijn haar in een keurige scheiding,

komt asgrauw naar buiten

met in zijn armen

de pianist.

Literatuur is werkelijkheid geworden. Is dat niet waar elke dichter van droomt?

In de praktijk blijven fictie en realiteit echter los van elkaar te blijven staan. De wereld laat zich niet weergeven in taal, laat staan dat ze zich erdoor laat manipuleren. Het slotgedicht van *Bewegend doel* is dan ook een afscheid. Uit het duister verschijnt een man met een fakkel die de dichter aankondigt dat zijn taak erop zit:

*'De woorden zijn op. Jouw onvaste,
onbesuisde doch altijd hufterbestendige stem
wordt steeds vaker door personages verwoord*

blijkt ook hier

*waarvanwege ik je voorstel de poëzie voortaan
aan anderen te laten [...]'*

Onze protagonist krijgt de opdracht zich toe te leggen op wat zijn 'onvolgroeide wezen' verder is vergund te ontdekken. Hij geeft zich niet direct gewonnen, wil in elk geval nog iets kwijt over 'ftalaten' (een groep chemische verbindingen die onder andere gebruikt worden als weekmakers in plastic), maar uiteindelijk wordt hem de mond gesnoerd. In een ander lettertype wordt ook de potentiële criticus op non-actief gesteld: 'U bent niet gerechtigd kennis te nemen van de verwijzingen in de tekst, of de inhoud ervan op enige wijze te interpreteren, openbaar te maken of te kopiëren.' Evenmin als de poëzie had dit stuk geschreven mogen worden. Laten we doen of het niet bestaat. 'U wordt verzocht deze bladzijde onverwijd om te slaan'.

Piet Gerbrandy (1958) – verbonden aan de Universiteit van Amsterdam – is classicus, dichter, essayist en is poëzie-criticus bij *De Groene Amsterdammer*. Hij promoveerde in 2009 op een proefschrift over poëzie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink. Voor zijn gehele oeuvre werd hem in 2005 de Frans Kellendonk-prijs toegekend.