



‘De zon schijnt mooi’

***De zon en de wereld* van Arjen Duinker als casus voor
een aanzet tot een multidisciplinair methodologisch kader
voor het analyseren van poëzie op geluidsdragers**

Verhandeling tot het verkrijgen van de
graad van de interuniversitaire
Master Na Master Literatuurwetenschappen

Student:	Kila van der Starre MA
Promotor:	Prof. dr. Yves T’Sjoen
Copromotor:	Prof. dr. Sascha Bru
Datum:	augustus 2014

Poëzie buiten de bladspiegel

In haar boek *Poetry On and Off the Page* verzet de Amerikaanse literatuurwetenschapper Marjorie Perloff zich tegen het idee dat 'poems [are] lineated texts, usually divided into stanzas, surrounded by white space and designed to be read silently to oneself.' (Perloff 1998: xii) Perloff stelt dat, al doet de literatuurwetenschap en de literaire kritiek ons misschien anders geloven, poëzie ook buiten het papieren boek bestaat en ook op andere manieren dan 'lezen' wordt ervaren. Poëzie 'off the page', ook wel 'poëzie buiten de bladspiegel' (Vergeer 2000), 'gebeurende poëzie' (Van Gogh 1999), of 'non-book poëzie' (Brems & Dams 1987) genoemd, bestaat onder andere uit voorgedragen poëzie, poëzie in de openbare ruimte, poëzie op het internet en poëzie op objecten. Deze vormen van poëzie zorgen ervoor dat de leesactiviteit die met poëzie geassocieerd wordt opgerekt wordt naar een bredere activiteit die het lezen overstijgt. Een jaar voordat Perloffs studie verscheen pleitte de hoogleraar Engelse letterkunde Adalaide Morris in de inleiding tot de door haar samengestelde essaybundel *Sound States* voor een bredere methodologische aanpak om literatuur in haar verschillende verschijningen te analyseren. (Morris 1997: 6) Morris voorspelde dat de nood aan een multidisciplinair kader alleen maar zou toenemen: 'Complex, plural, and supple methods of interpretation – methods that register more than one sense – become ever more urgent as information continues its migration from print to computerized multimedia.' (Idem: 7)

Toch lijkt er anderhalf decennium na de publicatie van de twee boeken niet veel vooruitgang te zijn geboekt op het gebied van multimediaal literair onderzoek. De focus van literatuurwetenschappers en literaire critici ligt nog steeds op het geschreven woord, terwijl poëzie een multimediaal genre is dat van veel meer media gebruikmaakt dan papier. Veel dichters maken bijvoorbeeld gebruik van hun stem door op de vele poëziepodia in binnen- en buitenland op te treden. Daarnaast combineren dichters geregeld verschillende media, zoals poëzie en muziek (*Durf jij* van Ilja Leonard Pfeijffer en Ellen ten Damme), poëzie en beeld (de *Hauser*-expositie van en Annemarie Estor en Lies van Gasse), poëzie op het internet (de bewegende gedichten van Tonnus Oosterhoff), poëzie en papieren media (de stiftgedichten van Dimitri Antonissen), poëzie en digitale media (de flarfgedichten van Ton van 't Hof), poëzie op gebruiksvoorwerpen (poëziekussenslopen van Plint) en poëzie in de openbare ruimte (muurgedichten).

Een medium dat poëzie geregeld gebruikt, maar dat weinig aandacht krijgt van academici en critici, is de geluidsdrager. In wat volgt onderzoek ik de productie en de receptie van Nederlandstalige poëzie op geluidsdragers. Vervolgens richt ik me op een casus, *De zon en de wereld* van Arjen Duinker, en stel ik een multidisciplinair methodologisch kader voor waarin audio-opnames van poëzie geanalyseerd kunnen worden.

Poëzie op geluidrdraggers

Sinds eind jaren vijftig is een van de media waar poëzie gebruik van maakt in Nederland en Vlaanderen de geluidsdrager. Oorspronkelijk werden de poëzieopnames uitgegeven op grammofoonplaten en langspeelplaten. Later verschenen er audiogedichten op cassettes, cd's, via digitale geluidsbestanden en op het internet, waardoor poëzie tegenwoordig te beluisteren is waar en wanneer je maar wilt. Deze vorm van poëzie buiten de bladspiegel neemt een interessante positie in tussen het geschreven woord en het orale woord omdat hij kenmerken van beide literatuurvormen bezit: de poëzie is vastgelegd, herhaalbaar en 'losgesneden' van de auteur zoals gedrukte tekst, en auditief, interpretatiesturend en aan de auteur verbonden via de stem zoals gesproken tekst. Hierdoor is poëzie op geluidsdragers een poëzievorm die in verband staat met

zowel de oorspronkelijke vorm van het genre (oraal) als de tegenwoordig als standaard geldende vorm van poëzie (geschreven).

Volgens een door het Gentse Poëziecentrum samengestelde lijst bestaan er meer dan negenhonderd geluidsdragers met Nederlandstalige poëzie. (Poëziecentrum 2010) Uitgeverij Querido bracht in 1959 thuis te beluisteren proza en poëzie uit onder de titel "Stemmen van schrijvers". In deze reeks verschenen grammofoonplaten met voorgedragen poëzie door onder anderen Remco Campert en Simon Vinkenoog. In de jaren zestig werd de reeks voortgezet met onder anderen Gerrit Kouwenaar, Cees Buddingh' en Leo Vroman. De Bezige Bij nam in september 1960 naast Querido plaats in de luisterboekenmarkt door samen met Philips de reeks "Literaire Grammofoonplaat" te starten. Op 45-toerenplaten verschenen *Hugo Claus leest*, *Bert Schierbeek leest* en *Harry Mulisch leest*. Eind jaren zestig en begin jaren zeventig werden er telkens meer poëzieaudio-opnames geproduceerd door kleinere partijen in het veld, zoals de langspeelplaat *Poëzie in Carré* (1966, Holland) met opnames van de door Simon Vinkenoog georganiseerde poëzieavond in Amsterdam en *Gelukkig als in het bijzijn van een vrouw* (1972, Pink Editions & Productions) met gedichten van de Pink Poet Patrick Conrad. In de tweede helft van de jaren tachtig stapten Querido en de Bezige Bij over naar de cassetteband nadat in 1986 de splinternieuwe uitgeverij IntensiveCare, later uitgeverij Rubinstein, voor het eerst in Nederland literatuurcassettes uitgaf onder de titel "Hun eigen stem" van onder anderen Remco Campert, Fritzi Harmsen van Beek, Rutger Kopland en Leo Vroman. Tot op de dag van vandaag is deze gespecialiseerde uitgeverij marktleider in Nederlandstalige luisterboeken. Vorig jaar maakte Rubinstein bekend dat het luisterboek ondanks de stagnerende boekenmarkt nog steeds 'een bescheiden groei' doormaakt. (Terhell 2013: 20) In 2012 gaf Rubinstein bijna zeventig nieuwe luisterboeken uit; een verdriedubbeling in tien jaar tijd. (Peters 2003)

Vanaf de jaren negentig begonnen muziekproducenten, onder wie Henny Vrienten en Hans Kusters, ook literaire cd's te produceren. Zij richtten zich voornamelijk op de grote namen, zoals Remco Campert, Herman de Coninck en Hugo Claus. Ook producties waarin poëzie met muziek werd gecombineerd verschenen op de markt, zoals de cd *Denkend aan de Dapperstraat*, die stichting CPNB in 1994 uitbracht ter gelegenheid van de Boekenweek met het thema "Poëzie Centraal". De cd verscheen in een opvallend grote oplage: 33.000 stuks. In 2003 startte de Bezige Bij een luisterboekenreeks onder de naam "Zoem". Twee van de eerste vier luisterboeken waren poëzie: Gerrit Komrij droeg een keuze uit zijn gedichten voor en verschillende historische opnames van Lucebert werden verzameld in een audiobloemlezing. In 2005 werd de eerste "Week van het Luisterboek" georganiseerd om extra aandacht voor het luisterboek te genereren en te benadrukken dat luisterboeken niet enkel bedoeld zijn voor blinden en slechtzienden. Na de millenniumwissel verschenen er steeds vaker audiobloemlezingen van poëziefestivals, zoals *Nacht van de Poëzie* en *Watou*, werden bundels (her)uitgegeven met een cd en verschenen verzamelingen oude opnames in vernieuwde uitgaven, zoals *herfst der muziek* (2003), met opnames van voordrachten door Lucebert uit 1982, 1985, 1990 en 1991.

Opvallend is dat er de laatste jaren teruggerepen wordt naar de eerste commerciële vorm van geluidsdrager: de langspeelplaat. In 2009 verscheen de orale bloemlezing *Boest* in een oplage van 1000 exemplaren op lp, met poëzie van onder anderen Andy Vierens, Els Moors en Xavier Roelens en in 2012 gaf het tijdschrift *Deus ex Machina* het vinyl *Uitgesproken* uit met opnames van onder anderen Michaël Vandebril, Delphine Lecompte en Didi de Paris. Een andere opvallende, recente uitgave is de cd-box *Hier komt de poëzie!* (2012), waarop de voormalige Nederlandse Dichter des Vaderlands Ramsey Nasr in 350 opnames uit acht eeuwen Nederlandstalige poëzie voorleest.

De receptie van poëzie op geluidsdragers

Uit een kleinschalig onderzoek¹ naar de receptie van Nederlandstalige poëzie op geluidsdragers blijken enkele zaken geregeld aan bod te komen. Het doel van de opnames wordt vaak in het onderwijs gezocht. De opnames dienen volgens recensenten voor het 'levendig maken van poëzieonderwijs' (R.D.P. 1982) en om het 'gebrek aan poëziekennis onder jongeren [te] verhelpen' (J.O. 1982). Ook het verbreden van de doelgroep van poëzie onder volwassenen wordt genoemd: opnames kunnen ervoor zorgen dat een 'ander publiek dan het klassieke poëziepubliek' wordt bereikt. (Heg 1987; K.V.K. 1987; Anoniem 1988) De meest gehoorde positieve noot over poëzie op geluidsdragers is het feit dat de opnames dienen om ons literair erfgoed te behouden. Men is van mening dat het opnemen en bewaren van de stemmen van dichters belangrijk is en een meerwaarde heeft voor onze cultuur. Zelfs recensenten die over het algemeen negatief zijn over poëzievoordrachten, zowel live als op geluidsdragers, trekken die conclusie. (De Vos 1988) Daarbij wordt met weemoed geconcludeerd dat er veel dichters zijn wiens stemmen we nooit zullen kunnen horen. In artikelen over opnames van de Vijftigers wordt in deze context opvallend vaak naar de Tachtigers verwezen. (De Vos 1988; Vandenbroucke 2001)

Over het algemeen valt het op dat in de ontvangst van poëzie op geluidsdragers bijna alle opmerkingen gaan over literair-externe elementen. Er worden bijvoorbeeld alinea's gewijd aan de technische uitvoering van de opname: die is goed, zuiver, van hoge kwaliteit, of juist slecht, versneld, met te veel ruis. Ook worden er opmerkingen gemaakt over het medium zelf: men vindt het bijvoorbeeld innovatief en handig dat in het geval van een cd, anders dan bij een cassette, de gedichten per nummer gekozen kunnen worden. Vanaf het eind van de jaren zeventig wordt in veel besprekingen van audiopoëzie vermeld dat de 'hype' is overgewaaid uit de Verenigde Staten, waar het volgens de journalisten door de lange afstanden die mensen afleggen in de auto net zo gebruikelijk is om naar literatuur te luisteren als naar muziek. (Heg 1987; J.D.R. 1988) In enkele artikelen wordt daarnaast de vraag gesteld of het luisterboek een bedreiging vormt voor het papieren boek. Recensenten, leraren en auteurs uiten hun angst en verbazing over het feit dat leerlingen liever lijken te luisteren dan te lezen. (Schouten 1986) Sommigen stellen dat literatuur op geluidsdragers de toekomst is (Heg 1987), maar de meeste artikelen betogen dat er geen reden is de dood van het papieren boek aan te kondigen. Opmerkingen van deze aard zijn vergelijkbaar met hedendaagse discussies over de relatie tussen het papieren boek en het e-book. Ook wordt er aandacht besteed aan de commerciële aspecten van de poëzieopnames. De verkoop verloopt niet altijd soepel: boekhandels zijn niet gewend om geluidsdragers in de schappen te hebben en platenhandels verkopen geen literatuur. (Devoghelaere 1988) De lage omzet is daarnaast te wijten aan de hoge productiekosten en het feit dat er voor lange tijd geen subsidies werden toegekend aan literaire audioproducties. (E.V. 1988) Van commerciële aard is ook de opmerking dat dichters door de ontwikkelingen angstig zijn dat ze minder gevraagd zullen worden voor lezingen. (J.D.R. 1988)

Recensenten die de uitdaging aangaan om wél iets te zeggen over de voordracht en de poëzie zijn merkbaar op zoek naar handvatten om de opnames te bekritisieren en te analyseren. De meeste critici gebruiken vergelijkingen met live poëzievoordrachten om de audiopoëzie te bespreken. Zo worden er associaties gemaakt met de poëziefestivals *Watou* (Cloostermans 2006) en *Nacht van de Poëzie* (Houët 1990). Een veelvoorkomende opmerking is dat de persoon van de dichter via de geluidsopnames heel dichtbij lijkt te komen, 'de luisteraar kan zijn idool zo dicht mogelijk

¹ Mijn onderzoek betrof het analyseren van 60 recensies over Nederlandstalige poëzie op lp's, cassettes en cd's in Nederlandstalige kranten en tijdschriften. Alle geraadpleegde artikelen zijn opgenomen in de bibliografie.

naderen'. (Peters 1997) Arjan Peters schreef in 1998 bijvoorbeeld in *de Volkskrant* over de cd *Remco Campert. Zilver praten*:

'Even pauze', zegt [Campert] zachtjes na gedicht nummer 14. Vanzelfsprekend, zo'n man moet op gezette tijden de keel smeren. Haast was je opgesprongen om hem een glas te offeren. Dat is het aardige: zet deze cd op wanneer je er de rust voor hebt, en je huisgenoten gaan denken dat je een beminlijke prater op visite hebt. Eigenlijk is dat ook zo. (Peters 1998)

Deze luisterervaring wordt ook ingezet voor de marketing van poëzie-cd's. De Bezige Bij publiceerde bijvoorbeeld naar aanleiding van de herdrukken van *Varkensroze ansichtkaarten* van Mustafa Stitou, *Koffers zeelucht* van Hagar Peeters en *Onhandig bloesemend* van Ramsey Nasr, die in 2006 alle drie met cd verschenen, een advertentie in verschillende tijdschriften en kranten waarop Stitou, Peeters en Nasr zittend aan een tafel de lens inkijken. De foto lijkt te suggereren dat tijdens het beluisteren van de cd's het net is alsof de dichters bij de luisteraar thuis aan de keukentafel zitten.

Ten slotte blijkt uit het receptieonderzoek dat er geen vaste normen zijn waarmee audiopoëzie beoordeeld wordt. Dezelfde aspecten worden gebruikt om zowel positieve als negatieve waardering te uiten. Over de gewenste dictie van de dichter heerst bijvoorbeeld geen consensus. Sommige recensenten beschouwen een sobere dictie als 'beheerst', vinden dat de sobere toon de gedichten 'beter tot hun recht [laat] komen' of zijn van mening dat een niet-expressieve toon de spreker tot een 'virtuoos in soberheid' maakt. (R.D.P. 1982, Gerits 1983, E.V. 1989, Decorte 1983) Terwijl anderen juist een 'natuurlijke, ontspannen toon' prefereren en een sobere dictie 'ouderwets, toneelmatige gekweldheid' vinden. (D.S. 1988; Anoniem 1986b) Ook over achtergrondgeluiden zijn de critici het niet eens: ze geven een 'natuurlijke sfeer' (K.V.K. 1987) of ze zijn juist storend (De Vos 1988). Eveneens over de relatie tussen de audiovorm en de interpretatie komen de recensenten niet overeen. Sommigen hebben een positieve kijk op de vorm, omdat voorgedragen gedichten de poëzie toegankelijk maken, de luisteraar helpen met de interpretatie en omdat de voordracht diepte geeft aan de inhoud. (R.D.P. 1982; Anoniem 1986b; E.V. 1989; Hilhorst 1988) Anderen vinden dat voordrachten te veel 'sfeertekeningen' zijn en te veel sturen. (Anoniem 1986b) Bovendien strijken ze alle dubbelzinnigheden glad. (Jaeger 2006)

Casus: De zon en de wereld

Om dieper in te gaan op de receptie van poëzie op geluidsdragers richt ik mij op een casus die relatief veel media-aandacht genereerde. In 2003 bracht de Nederlandse dichter Arjen Duinker (1956) de bundel en cd *De zon en de wereld* uit, met als ondertitel *Gedichten voor twee stemmen*. (Duinker 2003b) De uitgever, Meulenhoff in Amsterdam, publiceerde het werk oorspronkelijk als nieuwjaarsgeschenk, maar bracht in 2004 ook een reguliere druk in de handel. De bundel bestaat uit twee gedichten: "De zon" staat op de cd en duurt 18 minuten en "De wereld" staat in het boek en beslaat 47 pagina's. Het gedicht bestaat, zoals de ondertitel aangeeft, uit twee stemmen. Op papier worden die stemmen onderscheiden door dikgedrukte en niet-dikgedrukte regels in twee lettertypes en op de cd zijn de stemmen ingesproken door de dichter zelf en door schrijver Kees 't Hart (1944). De tekst op de cd is niet opgenomen in de bundel, maar verscheen begin 2003 wel in papieren vorm in de Slibreeks van Stichting Kunstuitleen Zeeland. (Duinker 2003a)

Dat de cd bij *De zon en de wereld* meer is dan een bijlage bij de tekst wordt niet alleen benadrukt doordat de tekst die op de cd te horen is niet is opgenomen in het boek, maar ook door de

vormgeving. De bundel heeft een klein formaat (12,5 cm x 14 cm), vergelijkbaar met het formaat van een cd-doosje, waardoor de indruk wordt gewekt dat de tekst eerder een bijlage is van de cd dan andersom. Daarnaast verwijst het ontwerp van de gehele uitgave meer naar “De zon” dan naar “De wereld”: uit beide kanten van de donkerblauwe omslag is een kleine cirkel weggesneden waardoor het geel van de schutbladen een zonnescijf suggereert.

In 2005 werd de VSB Poëzieprijs, de grootste prijs voor een poëziebundel in Nederland en Vlaanderen, toegekend aan *De zon en de wereld*. Duinker werd door de nominatie verrast omdat hij vermoedde dat de bundel niet in aanmerking zou komen door de deels auditieve vorm.² (Lindner 2009) De jury van de VSB Poëzieprijs, in dat jaar voorgezeten door hoogleraar Nederlandse Letterkunde Thomas Vaessens, noemde de bundel ‘onvergelijkbaar’, onder andere omdat dat de helft van de tekst enkel te beluisteren is, en prees de ‘nog niet eerder vertoonde vorm’ en de ‘taalmuziek’ van het werk. (VSB 2005) De literaire kritiek daarentegen wist geen raad met de auditieve helft van de uitgave. Recensenten benoemden de cd niet of nauwelijks en maakten in hun besprekingen van de poëzie amper onderscheid tussen de gebruikte media. Bart van der Straeten besteedde in *De Tijd* de meeste aandacht aan het auditieve deel: hij wijdde twee zinnen aan de cd door te stellen dat Duinkers poëzie ‘niet alleen heel aangenaam [is] om te lezen, ze laat zich ook aardig beluisteren. Bij de tweestemmige voorlezing van “De zon” kun je je laten meeslepen op het ritme van de herhalingen en de variaties in het gedicht.’ (Van der Straeten 2005) Ron Rijghard in *NRC Handelsblad* schreef dat hij het ‘[o]pmerkelijk’ vond dat er een cd bij de bundel zit en dat ‘een dynamische tweespraak’ te horen is, maar weidde niet uit over waarom dit opmerkelijk of dynamisch is en uitte geen waardeoordeel over de voordracht. (Rijghard 2005) Arie van den Berg liet zich in *NRC Handelsblad* enkel ontvallen dat de cd ‘bij tweede beluistering al niet meer zo onderhoudend [was] als de eerste maal’. (Van den Berg 2005) Maria Barnas verwees in *De Groene Amsterdammer* enkel naar de orale vorm van “De zon” door te stellen dat het ‘[s]oms is [...] alsof de mannen zingen, zo ritmisch haken ze op elkaars zinnen in.’ (Barnas 2005) Paul Demets beperkte zich in *De Morgen* tot de opmerking dat de voordracht bestaat uit ‘twee stemmen die elkaar ritmisch aanvullen’. (Demets 2004) Arjan Peters kwam in *de Volkskrant* niet verder dan de simpele opmerking dat er een cd bij de bundel zit. (Peters 2004a) Piet Gerbrandy noemde in *de Volkskrant* de cd helemaal niet, zelfs niet in het informatieblokje (Gerbrandy 2005a) en in een latere bespreking noemde hij de cd enkel in een bijzin. (Gerbrandy 2005b) Dat hij de audio-opname niet belangrijk achtte blijkt ook uit de titel van zijn tweede recensie: “Procedures *op papier*, met veel herhalingen”. (Gerbrandy 2005b, mijn cursivering)

Uit verschillende recensies blijkt dat de critici het te beluisteren deel van *De zon en de wereld* ondergeschikt achten aan het te lezen deel van de bundel. Naast het niet of nauwelijks noemen van de cd valt op hoe “De zon” vaak als ‘tweede deel van de bundel’ wordt genoemd, terwijl dat nergens geëxpliciteerd wordt. Sterker nog, de titel van de bundel impliceert dat “De zon” op de cd het eerste en de “De wereld” in het boekje het tweede gedeelte is. Ook lijken de critici, zoals uit mijn breder receptieonderzoek naar poëzie op geluidsdragers blijkt, zonder succes op zoek te zijn naar handvatten om de auditieve poëzie te bespreken. Verder dan ‘muzikaal’, ‘ritmisch’ en ‘dynamisch’, termen die ook van toepassing zijn op het geschreven deel van de bundel, komt de kritische ontvangst niet.

² Het was echter niet de eerste keer dat een bundel met cd de VSB Poëzieprijs won. Twee jaar eerder werd de prijs toegekend aan *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2002) van Tonnus Oosterhoff. Bij deze bundel zit geen cd met voorgedragen poëzie, maar een cd-rom met twaalf bewegende gedichten en een opname van de “Inventio no. 2” van Bach. In dat jaar werd ook een bundel van Duinker genomineerd: *Misschien vier vergelijkingen*. (Duinker 2002)

Wellicht als reactie op deze tekortschietende kritiek schreef jurylid Marc Reugebrink een aanvullend laudatio op het winnende werk, waarin hij expliciet verwijst naar de functie van de cd, de manier waarop de lezer-luisteraar de bundel kan ervaren, de effecten van de voordracht, de manier waarop klank invloed uitoefent op betekenis en de relatie tussen het gedrukte en niet-gedrukte deel van de bundel. (Reugebrink 2005) Van alle teksten in het receptieonderzoek besteedt deze kritische tekst de meest uitgebreide aandacht aan het orale gedeelte van *De zon en de wereld*. Het is daarom opvallend dat het Reugebrink naar eigen zeggen niet lukte om de tekst in een papieren medium te publiceren. Zowel *De Morgen*, *De Standaard* als *NRC Handelsblad* weigerden zijn kritische tekst op te nemen, waarna de criticus de laudatio op 29 april 2005 op zijn persoonlijke weblog plaatste.

Deze ontwikkeling is veelzeggend omdat mijn receptieonderzoek uitwijst dat kritische teksten over *De zon en de wereld* in digitale media meer aandacht besteden aan de cd dan besprekingen in papieren media. Op het literaire weblog *De Contrabas* van dichter en uitgever Chrétien Breukers publiceerde de Nederlandse dichter Ruben van Gogh bijvoorbeeld een korte tekst onder de titel "Auditieve poëzie" waarin hij naar aanleiding van Duinkers winnende bundel de relatie tussen geschreven en voorgedragen poëzie en de ontbrekende literaire kritiek op de tweede vorm aankaart. Van Gogh roept op tot meer en betere literaire kritiek over voorgedragen poëzie: 'Poëzie die alleen zo bestaat [auditief, KvdS], moet niet beoordeeld en gerecenseerd worden met het palet aan leesargumenten dat voor bundels geldt.' (Van Gogh 2005) De blogpost ontving 28 reacties van een mix van critici, vertalers en dichters.³ In de reacties ontstond een discussie over de verschillen tussen het lezen en beluisteren van poëzie en de vraag of daar met 'medium-afhankelijke' kritiek op gereageerd zou moeten worden. Enkele weken later plaatste Jeroen Mettes op zijn weblog *Poëzientotities* een korte tekst over *De zon en de wereld*. De post gaat bijna uitsluitend over de cd. Mettes verkent de verschillen tussen het lezen en beluisteren van poëzie in het algemeen en de bundel van Duinker in het bijzonder. Hij koppelt de voordracht op de cd aan ritme, dat in Mettes' eigen poëzie, poëtica en kritieken een hoofdrol speelt, en benadrukt de functie van het audiogedeelte. Anders dan de recensenten in de papieren media lijkt Mettes de cd hiërarchisch boven de tekst op papier te plaatsen: als je de cd niet beluistert, schrijft hij, 'mis je wat het gedicht drijft'. (Mettes 2005) In de twaalf reacties op het bericht werd gediscussieerd over de relatie tussen de twee gedichten en de twee media in de uitgave, het 'muzikale' in Duinkers poëzie en de rol van klank en ritme.⁴

Terwijl recensies in kranten en tijdschriften de variatie in gebruikte media in *De zon en de wereld* achterwege laten in hun kritiek en de consequenties van het mediagebruik niet bespreken, springen kritische teksten op het internet makkelijker om met de vorm van de uitgave. Ook in de digitale kritiek zijn er geen vaste normen om auditieve poëzie te bespreken – er worden meer vragen opgeworpen dan beantwoord – maar de vorm van de twee gedichten wordt behandeld en vergeleken, oraliteit in hedendaagse poëzie wordt centraal gesteld en de discussie is levendig.

De radiostilte rond geluid

In de introductie tot *Sound States* stelt Morris dat de aversie tegen auditieve literatuur onder veel literatuurwetenschappers tot 'phonophobia' heeft geleid: '[M]ost contemporary academic criticism of lyric poetry avoids sound states altogether. Even though the term "lyric" situates the most prevalent poetry as a sonorous event, it remains, as Kahn and Whitehead have observed in another

³ Xavier Roelens, Catharina Blaauwendraad, Ton van 't Hof, Peter M. van der Linden, Herlinda V., Samuel Vriezen en Ruben van Gogh.

⁴ Ruben van Gogh, Martin van Kralingen, Samuel Vriezen en Jeroen Mettes.

context, “almost unheard of to think about sound”.’ (Morris 1997: 6) De reden voor de heersende fonofobie is vermoedelijk tweeledig. Een normatieve kijk op de ‘standaardvorm’ van hedendaagse poëzie ligt ten grondslag aan wat literatuurwetenschappers die zich bezighouden met orale vormen van literatuur, zoals John Miles Foley, Peter Middleton, Julia Novak en Charles Bernstein, de ‘hegemonie van het geschreven woord’ noemen. De historische ontwikkeling van een orale naar een geschreven cultuur wordt vaak als een lineaire lijn gezien, waarbij oraliteit met primitiviteit wordt geassocieerd en geschreven teksten met ‘ontwikkeld’ en ‘geciviliseerd’. Daarbij wordt vaak vergeten dat de uitvinding van het schrift, laat staan de drukpers en het internet, relatief laat plaatsvond in de literatuurgeschiedenis en dat orale poëzie nog steeds bestaat en zelfs zeer levendig is.⁵ Een tweede reden dat orale poëzie buiten beschouwing wordt gelaten is het ontbreken van gestandaardiseerde methodologieën om orale literatuur te benaderen. Enkele onderzoekers in de hedendaagse Angelsaksische literatuurtheorie besteden aandacht aan het analyseren van orale poëzie, onder wie de eerdergenoemde Foley, Middleton, Novak en Bernstein, maar in de Nederlandstalige literatuurwetenschap duiken deze inzichten slechts sporadisch op, bijvoorbeeld in een recent artikel van Jeroen Dera over de theorie van Middleton. (Dera 2014) Over het fenomeen ‘podiumpoëzie’ en ‘poetry slam’ zijn het afgelopen decennium wel enkele artikelen verschenen, door onder anderen Bertram Mourits (Mourits 2002), Thomas Vaessens (Vaessens 2006), Geert Buelens (Buelens 2008) en Gaston Franssen (Franssen 2008; 2009; 2012). Over poëzie op geluidsdragers is echter zeer weinig gepubliceerd.

Vaak worden audio- en filmopnames van orale poëzie probleemloos gelijkgesteld aan live optredens van dichters, waardoor essentiële verschillen tussen live optredens, audiovisuele opnames van optredens en audio-opnames van poëzie over het hoofd worden gezien. Julia Novak schrijft bijvoorbeeld terloops in een voetnoot in haar dissertatie over poetry slam: ‘[M]ost of the analytical criteria introduced in this chapter [“Theorising Live Poetry”, KvdS] can also be applied to “audio poetry” produced in professional recording studios.’ (Novak 2011: 76), Peter Middleton past zijn theorie over live voorgedragen poëzie met minimale verantwoording toe op studio- en video-opnames (Middleton 1999: 228 en 246) en Jeroen Dera gebruikt in zijn artikel over performancepoëzie uitsluitend opnames van optredens om live poëzieoptredens te analyseren.⁶ (Dera 2014)

Foley stelt in zijn boek *How to Read an Oral Poem* dat wanneer een live optreden opgenomen wordt, ‘[we are] reducing event to item’ en ‘we’ve turned a process into a product’. Maar, vervolgt hij, dat is nu eenmaal ‘the bargain we’re called upon to strike: to pretend that the

⁵ Uit een kleinschalig onderzoek dat ik uitvoerde voor het tijdschrift *Ons Erfdeel* blijkt dat kleine poëziepodia, laat staan grote poëziefestivals, in Nederland en Vlaanderen meer bezoekers per jaar trekken dan een bundel uit de top 100 best verkochte poëziebundels in Vlaanderen gemiddeld per jaar verkoopt. (Van der Starre 2014)

⁶ Bijvoorbeeld: in een vergelijking tussen twee performances van het gedicht “Op een octopus” door de Nederlandse dichter Ellen Deckwitz stelt Dera op basis van twee YouTubevideo’s dat er tijdens een uitvoering van het gedicht in 2009, anders dan tijdens een optreden in 2010, geen interactie was tussen dichter en publiek: ‘[H]ardop lachen maakt geen deel uit van de uitvoering en de intieme sfeer is afwezig.’ (Dera 2014: 10) Deze conclusies zijn echter voorbarig omdat Dera geen rekening houdt met de beperkingen van het medium waarin de performances worden gepresenteerd. De camera richt zich in de opname van 2009 enkel op de dichter, waardoor het niet duidelijk is hoe ver weg het publiek zich van het podium bevindt en of de opnameapparatuur het eventuele ‘hardop lachen’ van het publiek registreert. Ook het wel of niet aanwezig zijn van een ‘intieme sfeer’ is moeilijk te concluderen uit een opname van 1:09 waarin enkel het bovenlichaam van de dichter en een klein deel van de achter- en bovenkant van het podium zichtbaar zijn. Overigens is het mogelijk dat Jeroen Dera fysiek aanwezig was bij één of beide live optredens die hij op basis van de video-opnames bespreekt, maar dat wordt nergens in het artikel vermeld.

singer's detached words are reasonable facsimile of his words in context'. (Foley 2002: 61) Het gebruik van een opname is de enige manier om poëzievoordrachten te analyseren waar je zelf niet bij was. Bovendien maken opnames mogelijk wat Charles Bernstein in zijn gelijknamig boek 'close listening' noemt. Ze geven toegang tot 'the "total" sound of the work, and the relation of sound to semantics'. (Bernstein 1998: 4) Uiteindelijk gaat het er hoofdzakelijk om dat onderzoekers inzien dat we, zoals Foley het zegt, 'must "read" oral poetry differently from written literature, no matter what medium it happens to appear in.' (Foley 2002: 52) Toch zal ik in onderstaande analyse laten zien dat de erkenning van het gebruikte medium en de consequenties van dat medium van groot belang zijn voor een succesvolle analyse van poëzie.

Tussen oraal en geschreven in

De Amerikaanse professor Walter J. Ong introduceerde in de jaren zeventig de term 'secondary orality' om de nieuwe, mechanische vorm van oraliteit te beschrijven die is ontstaan door technologische ontwikkelingen in een wereld van het geschreven woord. In zijn boek *Orality and Literacy* stelt Ong dat het onderscheid tussen 'orality' en 'literacy' enkel ontstond in 'the electronic age': 'Contrasts between electronic media and print have sensitized us to the earlier contrast between writing and orality. The electronic age is also an age of "secondary orality", the orality of telephones, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence on writing and print.' (Ong 1982: 3) Vormen van 'secondary orality', zoals poëzie op geluidsdragers, bevinden zich in een interessante positie tussen wat Julia Novak in haar dissertatie 'the Great Divide' noemt: 'orality and literacy are frequently conceived of as two forms of cultural expression that stand in stark opposition to each other'. (Novak 2011: 19) Poëzie op geluidsdragers kent namelijk zowel kenmerken van live voorgedragen poëzie als geschreven poëzie. 'At once like and unlike primary orality, secondary orality combines the participatory mystique, preoccupation with the present, and formulaic bent of primary orality with the penchant for analysis, inward turn, and insistence on closure characteristic of literacy.' (Morris 1997: 3) Net als live gesproken tekst wordt opgenomen tekst niet gelezen, maar gehoord. Echter, net als geschreven tekst ligt opgenomen tekst vast. Hij kan eindeloos in dezelfde vorm worden herhaald en is niet, zoals een live optreden, uniek en tijdelijk. In de essaybundel *Wireless Imagination* noemt Douglas Kahn audio-opnames van teksten treffend 'a machined fusion of orality and literacy'. (Kahn 1992: 5)

De ontstaansgeschiedenis van deze interessante positie tussen 'het orale' en 'het geschrevene' in, ontstond in 1877 toen Thomas Edison de fonograaf – de voorloper van de grammofoon – uitvond.⁷ Het menselijke lichaam was vanaf dat moment niet langer de enige manier om de stem voort te brengen, maar moest deze positie voortaan delen met een machine met 'a pavilion (an ear), a horn (a mouth or beak), a record (a tongue), claws and talons (fingers): a machine with a body.' (Grivel & Sartarelli 1992: 33) De stem werd niet meer vanzelfsprekend met de aanwezigheid van het sprekend subject geassocieerd, legt N. Katherine Hayles uit in haar artikel "Voices out of Bodies, Bodies out of Voices", maar kon onafhankelijk van de spreker bestaan en blijven bestaan. (Hayles 1997: 76) De rol die het schrift eeuwenlang had vervuld – het bewaren van een figuurlijke stem, het schrijven tegen de dood – werd vanaf nu vergezeld van een behoud van de letterlijke stem: 'The phonograph contains the one who has departed; it reproduces the one no longer there; it noisily presents this mark. Man phonographically recovers what he had lost:

⁷ Er bestaat discussie over de vraag of Edison daadwerkelijk de eerste was die geluid vastlegde. Hij was hoe dan ook de eerste die er een patent voor aanvroeg.

primordial eternity.’ (Grivel & Sartarelli 1992: 40) In zekere zin oversteeg ‘secondary orality’ hierdoor het schrift als ideaal medium voor het behouden van de authentieke literaire stem, net als het schrift eeuwen eerder ‘primary orality’ had oversteegen. Dichters konden voor het eerst hun eigen stem horen, hun poëzievoordrachten naluisteren, hun voordrachten vastleggen voor toekomstige generaties en later, door de uitvinding van de cassetteband, hun opgenomen teksten knippen en plakken tot literair experimentele audiocollages.⁸ De eerste fonografische opname die Edison ooit maakte was overigens een voorbode voor het productieve verband tussen poëzie en de mogelijkheden van audio-opnames: Edison sprak in zijn eerste succesvolle opname de eerste strofe uit van het Engelse kinderliedje ‘Mary had a little lamb’, voorafgegaan door de aankondiging ‘a little piece of practical poetry’. (Peters 2004b: 89)

Een aanzet tot een methodologisch kader

Hieronder presenteer ik een alternatieve analyse van *De zon en de wereld*, als tegengeluid maar vooral als aanvulling op de bestaande kritische receptie van de bundel en cd. Het doel van de analyse is om de poëzie te analyseren op een manier die de gebruikte media in acht neemt en betreft bij de interpretatie van de poëzie. Het zwaartepunt van mijn bespreking ligt bij “De zon”, omdat vooral over dit gedicht bestaande kritiek tekortschiet.

Om deze alternatieve lezing mogelijk te maken stel ik een multidisciplinair methodologisch kader voor waarin poëzie op geluidsdragers geanalyseerd kan worden. Aan de basis van dit kader ligt een bestaande analysemethode voor performancepoëzie van Peter Middleton, wiens vier parameters ik aanvul met theorieën over ‘oral poetry’ van John Miles Foley, ‘live poetry’ van Julia Novak en ‘close listening’ van Charles Bernstein. Om de ‘tool kit’ toepasbaar te maken op poëzie op geluidsdragers signaleer ik voor elke parameter de problemen die hij oplevert voor poëzieopnames en voeg ik elementen toe uit het gedachtegoed van Philip Auslander over de relatie tussen live en opgenomen optredens, uit de opvattingen van Roland Barthes en Cornelia Gräbner over de stem in muziek, uit de beschouwing van John Durham Peters over de stem en nieuwe media, uit de boeken van Adalaide Morris en Douglas Kahn over geluid in de kunsten en uit cognitief onderzoek naar geluid van Reuven Tsur en Leon Jakobovits James. Aan de basis van mijn methodologie staat de overtuiging dat ‘performance is part of the meaning’ (Foley 2002: 82), dat we de voordracht van een gedicht moeten beschouwen ‘not as a secondary extension of “prior” written texts but as its own medium’ (Bernstein 1998: 10) en tenslotte dat ‘sound recording mobilizes registers of signification that are not mobilized by the performance’ (Gräbner 2007: 198). Gedurende het opzetten van dit methodologisch kader pas ik de methode toe op mijn casus *De zon en de wereld*. Omdat poëzie op geluidsdragers zich in een positie bevindt tussen het orale en het geschrevene en omdat er over die twee vormen van poëzie wél methodologieën bestaan, wordt er in de volgende analyse geregeld verwezen naar live optredens door en op papier gedrukte poëzie van Arjen Duinker.

Listening space

De afgelopen twee decennia ontwikkelde Peter Middleton een begrippenapparaat dat recht doet aan de karakteristieken van voorgedragen poëzie. Hij onderscheidt vier paramaters die een rol spelen in de analyse van een live poëzieoptreden: de ruimtelijke enscenering, de dramatisering van het auteurschap, de notie intersubjectiviteit en de dwingende aanwezigheid van het betekeniselement

⁸ Bijvoorbeeld de gedichten “Break Through in Grey Room” en “Nothing Here Now but the Recordings” die de Amerikaanse dichter William Burrough op cassettebandjes mixte en uitgaf in de jaren zestig.

klank. De eerstgenoemde parameter betreft de locatie van de voordracht van een gedicht, waar volgens Middleton tijd, ruimte en poëzie samenspannen. (Middleton 1999: 221) De 'staging' van een voordracht draagt bij aan de totstandkoming en de betekenis van een gedicht. Uit een artikel dat Kees 't Hart voor tijdschrift *Parmentier* schreef over zijn optredens met Arjen Duinker blijkt dat voor de live voordracht van "De zon" de 'staging' van het gedicht ook van belang is. Zo begint 't Hart huiverig aan een voordracht van het gedicht met Duinker in een legerkazerne in Assen omdat hij zich niet op zijn plaats voelt op die locatie – 'Ik voel er niet veel voor, wat moeten we daar, ze blazen ons van het podium' ('t Hart 2010: 43) – en op het poëziefestival *Sunsation* in Lelystad staat de voordracht van de twee mannen in een opvallende relatie tot de naam en het concept van het festival waarbij dichters bij zonsopgang op de langste dag van het jaar poëzie voordragen in Observatorium Robert Morris en de zon tijdens de voordrachten precies door de daarvoor ontworpen vizierlijnen van twee betonnen platen valt.

In het geval van een audio-opname van een poëzieoptreden is het echter niet altijd bekend waar het optreden plaatsvond. Omdat visuele elementen ontbreken kunnen enkel achtergrondgeluiden en aankondigingen in de opname, of parateksten in de verspreiding van de opname, de enscenering van het optreden verduidelijken. De locatie van de opname van "De zon" wordt door alle drie deze elementen verduidelijkt. Op de cd staat gedrukt: 'met dank aan Wim Noordhoek, VPRO'. Dit doet vermoeden dat de stem die Arjen Duinker en Kees 't Hart aan het begin van de opname aankondigt Wim Noordhoek is en de opname gemaakt is tijdens Noordhoek's VPRO-programma *De Avonden*. Ook de achtergrondgeluiden vertellen iets over de locatie. In het begin van de opname (0:59) en aan het eind van het gedicht (12:35) is het geluid van servies en bestek te horen. Dit geluid doet vermoeden dat de mannen in een ruimte zijn waar wordt gegeten. Dit is doorgaans een vreemde plaats om een gedicht voor te dragen, laat staan een gedicht van bijna twintig minuten, maar de locatie waar *De Avonden* werd opgenomen – de Desmet Studio in Amsterdam – kan het geluid verklaren: soms werden er tijdens opnames van het radioprogramma diners georganiseerd zodat aanwezigen onder het genot van een maaltijd live de uitzending konden bijwonen.

Anders dan bij een live poëzieoptreden gebeurt de voordracht en het luisteren naar de voordracht in het geval van een opname in een andere tijd en ruimte. Dit betekent dat niet alleen de locatie van de live voordracht, maar ook de locatie van het luisteren, deel uitmaakt van de 'staging' van het optreden en een betekenislaag kan vormen. Julia Novak maakt in haar proefschrift *Live Poetry* een onderscheid tussen 'performance space' en 'place of performance' wat betreft de ruimtelijke enscenering van een poëzievoordracht. (Novak 2011: 209) Met 'performance space' verwijst Novak naar de feitelijke locatie waar het optreden plaatsvindt, terwijl 'place of performance' de sociaal-ideologische en culturele verankering van de locatie in de samenleving betreft. Omdat het luisteren naar een poëzieopname meestal geen sociale, maar individuele aangelegenheid is, krijgt de 'place of performance' een andere invulling voor poëzieaudio-opnames en is de term 'listening space' wellicht een geschiktere term.

Er is zeer weinig bekend over door wie, wanneer, hoe vaak en waar Nederlandstalige poëzieopnames beluisterd worden. Deze lacune, samen met het feit dat de locatie van het beluisteren van opgenomen poëzie idiosyncratisch is, zorgt ervoor dat het enkel mogelijk is om een persoonlijk voorbeeld te geven van de betekenislaag die gecreëerd wordt door de 'listening space'. Ik beluister audio-opnames van poëzie uitsluitend wanneer ik alleen thuis ben en bijna altijd tijdens het uitvoeren van huishoudelijke taken. Door het meermaals beluisteren van "De zon" tijdens het doen van de afwas kreeg het gedicht door de ruimtelijke enscenering van de keuken en de handelingen die

ik tijdens het luisteren verrichtte een extra betekenislaag. De tekst nam voor mij de vorm aan van een gesprek, veel meer dan tijdens het beluisteren van de cd achter mijn computer – wat ik ook meermaals heb gedaan –, omdat ik met mijn handen in het sop en mijn gezicht naar de keukenmuur de illusie kon opwekken dat de twee mannenstemmen uit mijn woonkamer kwamen, alsof Arjen Duinker en Kees 't Hart bij mij op bezoek waren. Dit zorgde ervoor dat ik het gevoel kreeg dat ik het gedicht aan het afluisteren was. Deze ervaring van 'overhearing', zoals ik hieronder zal uitleggen, zorgt voor een kleinere mate van intersubjectiviteit.⁹

Het ontbreken van beeld

De tweede parameter die Middleton onderscheidt is de dramatisering van het auteurschap; de invloed die de performer uitoefent op het gedicht en zijn auteurschap door de poëzie voor te dragen. 'The poet *performs* authorship' (Middleton 1999: 223, originele cursivering) tijdens de voordracht, waarbij het publiek geconfronteerd wordt met de reële auteur: 'At most poetry readings the author [...] reads the poetry and firmly occupies the first person.' (Ibidem) Problematisch in het geval van een poëzieaudio-opname is ten eerste dat de auteur niet fysiek aanwezig is in dezelfde tijd en ruimte als de luisteraar en ten tweede dat de dichter enkel gerepresenteerd wordt door geluid.

Het eerstgenoemde probleem hangt samen met de verschillen tussen een 'live performance' en een 'recorded performance'. In 1936 schreef Walter Benjamin in zijn essay "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" dat de 'aura' van een kunstwerk verloren gaat bij de reproductie van het werk, een fenomeen dat vooral – maar niet uitsluitend – sinds de technologische massaproductie van kunst een rol speelt. (Benjamin 1936: 41) Benjamin stelt dat hierdoor reproducties nooit authentiek kunnen zijn, waardoor bijvoorbeeld een opname van een optreden per definitie minder authentiek is dan het origineel, de live voordracht. In zijn boek *Liveness* gaat Philip Auslander in het verlengde van Benjamins gedachtegoed op zoek naar een antwoord op de vraag: '[a]re live performances and recordings really different from each other?' (Auslander 1999) Volgens Auslander is het verschil tussen de twee historisch en contingent en bestond het concept 'live' niet voordat het mogelijk werd opnames te maken. (Idem: 8) Daarnaast zijn we volgens Auslander decennia na de uitvinden van opnameapparatuur in een fase beland waarin de verschillen tussen live en niet-live worden opgeheven doordat alle live optredens in zekere mate 'mediatized' zijn. Van kleinschalige optredens die door middel van microfoons en speakers versterkt worden, tot grote concerten waar aanwezigen de live optredens via gigantische schermen ervaren; de status van 'live performances' in onze door massa media gedomineerde cultuur is gelijk komen te staan aan 'recorded performances'. '[L]ive performance has indeed been pried from its shell and [...] all performance modes, live or mediatized, are now equal: none is perceived as auratic or authentic; the live performance is just one more reproduction of a given text or one more reproducible text.' (Idem: 50) Het feit dat het bijwonen van een live optreden tegenwoordig toch meer symbolische waarde heeft dan het bekijken van een opname van een optreden is volgens Auslander een resultaat van de mediativering van onze samenleving: 'like liveness itself, the desire for live experiences is a product of mediatization.' (Idem: 55)

⁹ Deze beschrijving betreft, zoals gezegd, een zeer persoonlijke beleving van de 'listening space' van "De zon". Andere ruimtelijke ensceneringen tijdens het luisteren (bijvoorbeeld tijdens het autorijden) leveren uiteraard andere betekenislagen op (bijvoorbeeld het door de autoruit zien van objecten en natuurfenomenen die de twee mannenstemmen in de tekst benoemen). Om significante opmerkingen te kunnen maken over de invloed van de 'listening space' is meer kennis nodig over het luistergedrag van luisteraars naar poëzie op geluidsdragers.

Auslanders bedenkingen zijn toepasbaar op hedendaagse poëzieoptredens, al ligt zijn focus op rockconcerten en noemt hij (opgenomen) poëzieoptredens niet één keer. De meeste poëzieoptredens, van literaire festivals tot kleine poetry slams, gebruiken versterking. Daarnaast maken grote live poëzieoptredens zoals de finale van het *Nederlands Kampioenschap Poetry Slam* en *Nacht van de Poëzie* in Nederland en de *Achteromtour* in Vlaanderen, gebruik van schermen waarop de dichters te zien zijn. Naast het feit dat er ook 'intieme' poëzieoptredens bestaan zonder versterking – zoals de een-op-een optredens in het *Poëziebordeel* van Vonk & Zonen in Vlaanderen – waarop Auslanders gedachtegoed moeilijk toepasbaar is, is mijn grootste kritiek dat Auslander zich zonder toelichting enkel richt op video-opnames, terwijl de grootste afname van opnames in de muziekindustrie geluidsopnames zijn zonder beeld. In het geval van poëzie maken beeldopnames een opmars op het internet, zowel in niet-gestructureerde archieven zoals YouTube, als in gestructureerde archieven zoals iPoetry, maar voor lange tijd was de geluidsdrager de meest voorkomende manier om een optreden van een dichter vast te leggen.

Dat brengt ons bij het tweede probleem om Middletons 'dramatization of authorship' toe te passen op de casus: het ontbreken van beeld maakt het luisteren naar een poëzieaudio-opname significant anders dan het bekijken of bijwonen van een poëzieoptreden met visuele kenmerken. Middletons bewering dat '[p]oetic meaning is produced on the border of transition between sound and visual marks' (Middleton 1999: 230) gaat in het geval van audio-opnames niet op. Uiterlijke eigenschappen, waaronder de stijl en de kleding van een dichter en gebaren die een dichter tijdens de voordracht maakt, zijn elementen die in het geval van live optredens en audiovisuele opnames van optredens invloed kunnen uitoefenen op de interpretatie en beoordeling van een gedicht,¹⁰ maar die in het geval van geluidsopnames ontbreken.

Middletons 'dramatization of authorship' gebeurt in poëzieaudio-opnames dus enkel door de stem. De stem die de luisteraar bereikt tijdens een live poëzieoptreden is in de termen van Kahn een 'deboned voice' (Kahn 1992: 7) en Bernstein schrijft in de door hem samengestelde essaybundel *Close Listening* over een stem die is 'disembodied in an uncanny, even hypnotic, way.' (Bernstein 1998: 10) Ondertussen zijn we in de westerse wereld van de eenentwintigste eeuw geheel gewend geraakt aan de 'deboned' en 'disembodied' stemmen die ons dagelijks omringen 'in a curious limbo between body and machine'. (Peters 2004b: 92) We luisteren naar stemmen op de radio en op antwoordapparaten, we praten met lichaamloze stemmen aan de telefoon, we worden aangesproken door stemmen uit navigatiesystemen, wekkerradio's en liften. Toch blijft het 'profoundly weird at some level', stelt John Durham Peters in zijn artikel "The Voice and Modern Media", 'to live in a world full of so many voices without bodies (as Rudolf Arnheim called it in the 1930s of the radio) – a condition that was historically subscribed only to gods, devils, angels, and ghosts.' (Idem: 91)

Middletons parameter betreffende de dramatisering van het auteurschap speelt een interessante rol in *De zon en de wereld* omdat de dramatisering van de auteur verschillend functioneert in de twee gedichten. Het auteurschap wordt in "De zon" meer gedramatiseerd dan in "De wereld", maar minder dan in een live voordracht van de tekst. In "De zon" en in "De wereld" komt geen 'ik' voor. Er worden alleen maar dingen benoemd: de zon, de maan, bomen, rivieren, vissen, oesters, vogels, kauwgom, af en toe een mens – 'kijk, een vrouw' (7:02) –, maar nooit een 'ik'. Toch is er een subject aanwezig – of beter gezegd, twee subjecten – die de dingen observeren, benoemen en bewonderen. In deze 'sterk ritmisch geordende observatiekunst van de gewone

¹⁰ Zie bijvoorbeeld Franssen 2008.

dingen' (T'Sjoen 2005: 271) speelt verwondering een hoofdrol. Deze verwondering is echter in verschillende mate aanwezig in de twee gedichten. In "De zon" wordt de verwondering, zoals ik hieronder zal uitleggen, extra aangezet door stemvariatie en klankspel. Dit zorgt ervoor dat het letterlijk sprekende subject sterker aanwezig is dan in "De wereld". De emotie onderstreept dat er niet alleen dingen zijn, maar ook dat er een subject is dat een mening heeft, een karakter. Dat begint al meteen met de eerste, normatieve, regel van het audiogedicht: 'De zon is mooi'.

De mate van aanwezigheid van een lyrisch subject in een geluidsopname bevindt zich volgens Cornelia Gräbner in haar dissertatie *Off the Page and Off the Stage* tussen de mate van aanwezigheid van een subject in een gesproken en een subject in geschreven tekst in. Gräbner is, anders dan Kahn, van mening dat er in poëzieaudio-opnames sprake is van een 'incomplete split between voice and body', wat resulteert in een altijd aanwezige 'sonic I'. (Gräbner 2011: 200, mijn cursivering) Deze 'sonic I' blijft in "De zon" niet enkel impliciet door het ontbreken van een 'ik' en een beeld van de auteur, maar ook omdat de reële auteur ongedefinieerd blijft. Op papier worden de twee 'stemmen' van het gedicht onderscheiden door verschillende lettertypes. Op de cd zijn er letterlijk twee stemmen, die zowel in de op de cd gedrukte paratekst – 'Gelezen door Arjen Duinker en Kees 't Hart' – als in de opgenomen inleidende woorden van Wim Noordhoek – 'Arjen Duinker hier heeft een wat langer gedicht geschreven voor twee stemmen, namelijk de zijne en die van zijn vriend Kees 't Hart' – worden benoemd. Onduidelijk blijft echter welke stem van wie is. Enkel luisteraars die de stem van één of beide heren kennen, kunnen de auteur van de tekst onderscheiden van 'zijn vriend'.

Het medium en de uitvoering van "De zon" blijken in een complexe relatie te staan tot Middletons theorie: aan de ene kant speelt Duinker een rol in de dramatisering van het auteurschap in het gedicht door het gebruik van klankvariatie en interpretatiesturende intonatie, wat hieronder uitvoeriger wordt besproken. Aan de andere kant ligt de nadruk door het ontbreken van een 'ik', de afwezigheid van beeld en het ongedefinieerd blijven van de stem van de auteur, meer op 'de dingen' dan op de spreker. In de woorden van Bernstein: 'The poetry reading enacts the poem not the poet; it materializes the text not the author; it performs the work not the one who composed it.' (Bernstein 1998: 13)

Communities

De parameter die Middleton 'intersubjectivity' noemt is volgens Dera 'waarschijnlijk de meest essentiële om performancepoëzie te begrijpen'. (Dera 2014: 14) Op het eerste gezicht is dit echter ook de parameter die het minst toepasbaar is op het beluisteren van poëzie op geluidsdragers. Voor Middleton is een belangrijk verschil tussen de lezer van poëzie op papier en de toehoorder van een poëzievoordracht dat de lezer uit één persoon bestaat, terwijl het publiek 'irreducibly plural' is. (Middleton 1999: 243) Wanneer een gedicht voorgedragen wordt tijdens een poëzielezing ontstaat er volgens Middleton een 'intersubjective network [...] that can become an intrinsic element of the meaning of the poem.' (Ibidem) Novak stelt in haar proefschrift zelfs een communicatiemodel voor waarin de zender en de ontvanger niet van elkaar worden gescheiden, 'in order to underscore their direct encounter within a shared space and time.' (Novak 2011: 177) De interactie tussen dichter en publiek is volgens beiden een belangrijk betekenisgevend element: 'Part of what the poem means is what it means as an event in which individual identity is set alongside the group identification of an audience.' (Middleton 1999: 248)

In het geval van het beluisteren van opgenomen poëzie is er echter geen sprake van een 'direct encounter within a shared space and time' tussen dichter en toehoorder. Ook de 'group identification of an audience' lijkt moeilijk te kunnen ontstaan tijdens een individuele beluistering

van een opname, zonder omringd te zijn door een ‘irreducibly plural’ publiek. Onmiddellijke interactie tussen dichter en publiek, zoals ‘shouts of encouragement’ (Idem: 243), toehoorders die zichtbaar voor de dichter van het optreden weglopen, applaus en boegeroep, vragen die direct na een optreden aan de dichter worden gesteld, kan niet plaatsvinden. Audio-opnames van poëzieoptredens problematiseren Middletons parameter ‘intersubjectivity’ voornamelijk omdat de tussenkomst van het medium – de geluidsdrager – de spreker van de luisteraar distantieert. Michael Davidson verwoordt dit in zijn artikel “Technologies of Presence” door te stellen dat de uitvinding van geluidsdragers ‘transformed the notion of voice from something heard into something overheard such that its invocation by poets as natural or unmediated becomes increasingly problematic.’ (Davidson 1997: 99) In het geval van “De zon” is ‘something overheard’ extra van toepassing omdat de tekst uigesproken wordt door twee stemmen die met elkaar in gesprek lijken te zijn. Als luisteraar ben je een luistervink die een dialoog afluistert. Wanneer Duinker en ‘t Hart de gebiedende wijs gebruiken, zoals ‘kijk, kauwgom met een man en zwart zout’ (17:45), lijken de uitspraken hierdoor meer op elkaar gericht dan op de luisteraar. Het publiek van een live optreden van “De zon” zou zich meer aangesproken voelen door deze imperatieven omdat de intersubjectiviteit daarbij groter is.¹¹ In zijn artikel over Arjen Duinker beschrijft Kees ‘t Hart een gezamenlijk optreden in Antwerpen in 2006 aan ‘zeker 1500 man en vrouw, hoofdzakelijk jong’, waarbij het publiek zich volgens ‘t Hart gedurende het optreden opdeelde in twee groepen:

We lezen. Langzamerhand toenemend geluid vanuit de zaal, gelach, geschreeuw, boegeroep, aanmoedigingen, alles dwars door elkaar. Later horen we van Euf [de vrouw van Kees ‘t Hart, KvdS] dat bij haar in de buurt de jongens en meisjes zich met de zin: ‘jongens en meisjes roepen maar wat’ uitstekend vermaken. Ze zeggen het na, schateren ervan, zeggen steeds zinnen na. Na afloop grootste applaus en boegeroep ooit. (‘t Hart 2010: 44)

Hoewel direct contact tussen dichter en publiek in dezelfde tijd en ruimte niet het geval kan zijn bij de cd-opname van “De zon”, is een vorm van intersubjectiviteit toch mogelijk. Volgens Auslander is het vaakgenoemde verschil tussen live en opgenomen optredens dat een gevoel van ‘community’ niet ervaren wordt tijdens het bekijken van een opgenomen optreden niet correct. Volgens Auslander kan je je door een opname wel degelijk identificeren met een groep en het gevoel krijgen bij een ‘community’ te horen. (Auslander 1999: 55) Deze visie is anderhalf decennium na de publicatie van Auslanders en Middletons boeken nog relevanter geworden door het ontstaan van ‘online communities’. Op YouTube worden bijvoorbeeld op basis van video- en audio-opnames commentaren uitgewisseld, op Twitter en Facebook zorgen videos voor ‘communities of followers’ en op blogs komt ‘publiek’ samen om over beeld- en geluidsoptredens te discussiëren. Bij al deze vormen is er sprake van een groepsgevoel zonder dat de artiesten en het publiek zich (ooit) in dezelfde tijd en ruimte bevinden. Een voorbeeld op het gebied van poëzie is reeds besproken in het receptieonderzoek van *De zon en de wereld*: op de interactieve weblogs *De Contrabas* en *Poëzienotities* ontstonden groepen luisteraars die in discussie traden over de opname van “De zon”. Een internationaler en grootschaliger voorbeeld is de video-opname van het gedicht ‘OCD’ van de

¹¹ Zoals geldt voor meerdere onderdelen van deze analyse zou empirisch onderzoek naar de ervaringen en interpretaties van de tekst door lezers en luisteraars kennis opleveren die ons veel zou kunnen leren over de verschillen tussen het live bijwonen van een poëzieoptreden, het beluisteren van een audio-opname van een poëzieoptreden, het bekijken van een video-opname van een poëzieoptreden en het lezen van een gedicht.

Amerikaanse dichter Neil Hilborn, die op YouTube meer dan 8 miljoen keer bekeken en beluisterd is en meer dan 8000 reacties kreeg.¹²

Klank

Middletons parameter die bij audio-opnames van poëzie een grotere rol speelt dan bij live poëzievoordrachten is de dwingende aanwezigheid van het betekenselement klank. Volgens Middleton heeft Saussures 'concept of the arbitrariness of the signifier, which has been taken to mean that the actual sound of a word is nothing more than an empty vehicle for producing signs' ervoor gezorgd dat 'the theoretical possibility of semantic significance arising from sound in poetry' verwaarloosd is in literatuurtheorie. (Middleton 1999: 234) Foley noemt de unieke mogelijkheid van voorgedragen poëzie om met klank betekenis te genereren 'word-power', wat hij definieert als 'the special, idiomatic way in which oral poetry accesses meaning.' (Foley 2002: 82) Intonatie, variatie in volume, ademhaling en versnelling zijn enkele voorbeelden waarmee performancepoëzie betekenis kan genereren. '[T]he sound of the work in performance may be extralexical but [it is] not extrasemantic', stelt Bernstein. 'When textual elements that are conventionally framed out as nonsemantic are acknowledged as significant, the result is proliferation of possible frames of interpretation.' (Bernstein 1998: 5)

Bij audio-opnames van poëzie ligt de nadruk nog meer op klank en de betekenis van klank dan bij live optredens, omdat klank het enige is dat de poëzie tot de toehoorder brengt. In het geval van "De zon" voegt de tweestemmigheid nog een extra scala aan mogelijke klankbetekenissen toe, zoals klankoverlapping en contrasten. De voordracht laat, meer dan een eenstemmig optreden, horen dat '[p]erformance also allows for the maximum inflection of different, possibly dissonant, voices: a multivocality that foregrounds the dialogic dimension of poetry.' (Idem: 15)

Ieder woord in *De zon en de wereld* is een bestaand Nederlands woord dat door zijn definities en context betekenis krijgt. In "De zon" speelt klank echter ook een betekenisgenererende rol. De manier waarop de mannen sommige woorden uitspreken beïnvloedt de betekenis van die woorden. Dit gebeurt deels op manieren die niet mogelijk zijn op papier. Ook in "De wereld" ontstaan er door klankgestuurde associaties betekenisvolle relaties tussen woorden, bijvoorbeeld in de regels: 'En de wereld scherp en schel / En de wereld scherp en schimmig / En de wereld scherp en schimmig'. (Duinker 2003b: 5) De woorden in "De zon" hebben echter door hun orale vorm een uitgebreider arsenaal aan betekenisgevende vormkenmerken tot hun beschikking. Ik zal enkele manieren bespreken waarop woorden in "De zon", anders dan de woorden in "De wereld", een extra betekenislaag krijgen. Vaak spelen tegenstellingen (lang-kort, hard-zacht, snel-langzaam, hoog-laag) daarbij een rol.

Het meest voorkomende woord in "De zon" is 'mooi', dat 331 keer wordt gezegd en op veel verschillende manieren wordt uitgesproken. De opvallendste variatie bestaat in de lengte van de klinker. De overdreven lange 'o'-klank in 'mooi', die doet denken aan de manier waarop een jong kind het woord uitspreekt terwijl het verwonderd rondkijkt naar iets nieuws of indrukwekkends, staat tegenover de korte, snelle uitspraak van het woord, zoals verveelde, geërgerde, niet-oplettende luisteraars kortaf reageren op langdradige verhalen. Door het herhalen van het woord 'mooi' op verschillende manieren komen de verschillende betekenissen, hoe subtiel ook, boven water. Ook de emoties die gepaard gaan met de woorden komen op de cd sterker tot uitdrukking dan op papier. De

¹² Neil Hilborn, 'OCD', <https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s> (geraadpleegd op 10 augustus 2014). Overigens verscheen zeer recentelijk, op 19 augustus 2014, Hilborns debuutpoëzie-cd *Northbound* bij Button Poetry.

langgerekte 'o'-klanken versterken bijvoorbeeld de sfeer van verwondering die uit het gedicht spreekt. Op papier kan deze variatie niet bestaan in enkel een herhaling van 'mooi'. In een recent interview met Arjen Duinker in het poëzietijdschrift *Meander* benadrukt de dichter het belang van klank in zijn poëzie, opvallend genoeg door het woord 'mooi' als voorbeeld te geven en er een bijna onomatopeïsche waarde aan toe te kennen: "Ik wil mijn publiek ook het geluid van de Nederlandse taal laten horen. Het is een mooie taal, waar ik trots op ben. Het woord 'mooi' alleen al, dat is een goed woord, vind je niet?" Hij spreekt het woord een aantal keren uit. "Een zachte, fijne klank. Een beter woord met die betekenis hadden we niet kunnen kiezen." (Smeets 2014) Uit Duinkers opmerkingen blijkt dat hij belang hecht aan klank en dat hij klank en betekenis aan elkaar verbindt. Door "De zon" op cd in te spreken laat de dichter via zijn poëzie 'het geluid van de Nederlandse taal' horen, een geluid dat op die manier niet in "De wereld" te horen is.

Naast de lengte van de klinker, verschilt ook de intonatie en de beklemtoning van het woord 'mooi' in zijn context. Het woord maakt in "De zon" 158 keer deel uit van de zin 'de zon schijnt mooi'. Als de nadruk verschuift, verandert de betekenis van de zin. Als 'mooi' wordt beklemtoond (zoals in 8:15) heeft de zin een andere betekenis dan wanneer de nadruk ligt op 'schijnt' (zoals in 8:16). In de eerste variatie, waarbij 'mooi' niet alleen als een lang woord wordt uitgesproken, maar ook op een hogere toon dan normaal (bijvoorbeeld in 12:10), ligt de nadruk op de kenmerken van de zon, nog specifiek, op de kenmerken van het schijnen van de zon. De zon schijnt niet lelijk, niet fel, maar mooi. Terwijl in de tweede variatie de nadruk ligt op wat de zon *doet*. De zon is niet mooi, beweegt niet mooi, maar schijnt mooi. Deze tweede klankvariatie creëert op twee interessante manieren betekenis. Ten eerste benadrukt ze de voorstelling van de zon als handelend wezen; de zon is een object dat iets doet. Deze klankvariatie is een voorbode voor de latere personificaties van de zon ('de zon droomt van de vissen' (2:28)) en de personificatie van andere natuurlijke fenomenen ('de bomen zijn aan het schreeuwen' (2:36), 'de granen ademen uit' (11:39)). Ten tweede zorgt de nadruk op 'schijnt' voor een andere ervaring van de zin dan wanneer de nadruk op 'mooi' ligt, omdat hij de betekenis 'lijken of voorkomen' van 'schijnen' als koppelwerkwoord onderstreept. De intonatie doet vermoeden dat de zin anders zal eindigen, namelijk als 'de zon schijnt mooi te zijn'. Omdat dat niet gebeurt krijg je als luisteraar het gevoel op het verkeerde been te worden gezet. De betekenis van de woorden, de zinnen en het gedicht, wordt uitgesteld.

De betekenis van klank in de zin 'De zon schijnt mooi' staat overigens in een interessante verhouding tot Duinkers oeuvre. Halverwege de jaren tachtig rondde Duinker een gedicht van honderd pagina's af met enkel die zin, 'bijna zonder variatie'. (Sonnenschein 2010: 7) Begin 1991 toonde Duinker het lange gedicht aan Kees 't Hart en vertelde dat het later gepubliceerd moest worden. ('t Hart 2010: 39) In Duinkers debuutbundel *Rode oever* (Duinker 1988) gebruikt Duinker de zin in het gedicht "Waarom zou ik mij haasten": 'Ik zou voor gek staan, als ik riep "De zon schijnt mooi!"' Ook in *Het uur van de droom* (Duinker 1996) duikt de oproep op: "'De zon schijnt mooi!' // Ja, de zon schijnt mooi. / Het plein baadt in helder licht. / Dat door de zon wordt verspreid.' In beide gepubliceerde gedichten staat de zin tussen aanhalingstekens, alsof de woorden altijd al uitgesproken moesten worden, een citaat dat wachtte op een stem. In 2003 werd de zin eindelijk vastgelegd in klank, door middel van twee stemmen in de audio-opname van "De zon".

Naast de variatie in intonatie en lengte van klinkers, leggen Duinker en 't Hart ook een extra betekenislaag op tegenstellingen door te variëren in het hoog en laag uitspreken van woorden. In de zin 'ja sinaasappels geen adelaar' (6:44) wordt 'sinaasappels' relatief laag en 'geen adelaar' relatief hoog uitgesproken, waardoor het verschil tussen sinaasappels en een adelaar, en vooral het feit dat het hier sinaasappels en géén adelaar betreft, wordt benadrukt. De variatie tussen harde en zachte

klanken en het variëren in tempo hangt grotendeels samen met de expressieve betekenis van de zinnen. Daarbij spelen lichamelijke geluiden ook een rol. Volgens Bernstein moet de analyse van een 'audiotext' van een gedicht ook rekening houden met 'the body's rhythms', zoals 'gasps, stutters, hiccups, burps, coughs, slurs', omdat ze semantische kenmerken zijn van het gedicht. (Bernstein 1998: 14) De in Roemenië geboren literatuurwetenschapper Reuven Tsur betoogt in zijn boek *What Makes Sound Patterns Expressive* dat er een cognitief verschil bestaat tussen de perceptie van 'speech sounds' (menselijk spreken) en 'material sounds' (zoals het vallen van regen en het dichtslaan van een deur). Naast de 'speech mode of listening' en de 'nonspeech mode of listening' bestaat er een derde manier van luisteren, die zowel 'hearing' als 'listening' behelst. Tsur noemt deze derde manier, in navolging van Jakobsons 'poetic function of language', de 'poetic mode of speech perception': 'In the poetic mode, the main processing is identical with the processing in the speech mode. However, some tone color form the processing in the nonspeech mode faintly enters consciousness.' (Tsur 1992: 18) Volgens het cognitief onderzoek van Tsur creëert het luisteren naar poëzie vergelijkbare condities als het luisteren naar een vreemde taal: we horen dat het taal is, maar we kunnen niet onmiddellijk de betekenis van die taal verwerken. Tsurs theorie is op te vatten als een oproep om de combinatie van luisteren en horen bij poëzie te omarmen; slechts wanneer we poëzie ook als 'geluid' benaderen wordt de verscheidenheid aan betekenis mogelijkheden van performancepoëzie kenbaar. Dit geluid, 'het geluid van de Nederlandse taal' zoals Duinker het in het *Meander*-interview verwoordde, bestaat uit woord- en lichaamsklanken. In de achtste minuut van "De zon" is bijvoorbeeld te horen dat de sprekers luid ademhalen en slikken, waardoor er een opgejaagde, gespannen sfeer ontstaat waarin de woorden een negatieve, agressieve betekenis krijgen. 'ja op die manier schreeuwen' (7:29) wordt enkele malen al roepend herhaald, wat de betekenis van 'schreeuwen' vertaalt in klank. En bij 'ja op die manier. drijvende straten, dode vissen' (7:30) en 'schilderend. schilderend en reëel' (7:35) zijn de stemmen nog luider, is de ademhaling nog zwaarder en is de emotie 'woede' het meest aanwezig. Hierdoor krijgen de woorden een negatieve betekenis: de dingen zijn reëel, hun 'echtheid' lijkt de sprekers te storen, zelfs te vervreemden. De zin die daar onmiddellijk op volgt, de ondertussen bekende 'de zon schijnt mooi' (7:37), wordt op een normaal volume en tempo uitgesproken, waardoor er een contrast ontstaat dat de eerdere woede vergroot. De sprekers lijken rust te vinden in de dingen die ze mooi vinden en in de bezwerende herhaling van zinnen die zij – en de luisteraar ondertussen ook – 'kennen'.

Naast woede is irritatie een voorkomende emotie die door klankvariatie ten gehore wordt gebracht op de cd. In de negende minuut zetten de geïrriteerd uitgesproken zinnen 'ja heel bijzonder mooi mooi mooi' (8:45) en 'ja mooi' (8:55) de twee sprekers in een emotionele relatie tot de woorden die ze uitspreken. De geïrriteerde toon insinueert dat de mannen het ondertussen zat zijn om te zeggen en te horen dat de dingen 'mooi' zijn (een woord dat op dat moment reeds 155 keer gezegd is); toch blijven ze het doen. Dit maakt de tekst humoristisch, naar mijn mening humoristischer dan "De wereld", waaruit geen geïrriteerde toon spreekt. Ook volgens Kees 't Hart speelt humor een rol in de voordracht van het gedicht. Hij schrijft over een voordracht van "De zon" in 2005: 'Veel applaus bij opkomst en toenemend gelach tijdens de voordracht. Echte bevrijdende en verwarmende lachbuiten. Geweldige respons, we lezen als een trein.' ('t Hart 2010: 43)

Ten slotte speelt herhaling een rol in de dwingende aanwezigheid van het betekenselement klank in auditieve poëzie. Zowel in "De zon" als in "De wereld" worden veel woorden en regels herhaald, maar er zijn significante verschillen tussen de rol van herhaling op de cd en in de bundel. Ten eerste zijn herhalingen in orale teksten dwingender dan herhalingen op papier. Op papier ziet het oog van de lezer zeer snel dat twee of meerdere regels die onder elkaar staan overeenkomstig

zijn, bijvoorbeeld de zin 'De bloem bloeit rood' die vijf keer onder elkaar staat in "De Wereld" (Duinker 2003b: 11), en staat het de lezer vrij om de herhalingen over te slaan door niet iedere regel afzonderlijk te lezen. In een opname wordt het oor echter, anders dan het oog, gedwongen de herhalingen te 'ondergaan'. Deze dwingende klankherhalingen hebben daarnaast een effect op de betekenis van de herhaalde woorden dat bij gelezen herhalingen niet tot nauwelijks ontstaat. Het verbaal herhalen of het horen van een woord kan namelijk leiden tot een tijdelijk verlies van betekenis bij de toehoorder. Voor iemand die herhaaldelijk hetzelfde woord zegt of hoort, veranderen de herhaalde woorden in een reeks betekenisloze klanken. In 1962 schreef de Roemeense psycholoog Leon Jakobovits James een proefschrift over dit fenomeen en introduceerde hij de term 'semantische verzadiging'. Volgens James wordt dit verschijnsel enkel veroorzaakt door verbale taaluitingen. (James 1982: 183) In "De zon" treedt semantische verzadiging vooral op voor het woord 'mooi' en de zin 'de zon schijnt mooi'. Na 331 keer het woord en 158 keer de zin te hebben gehoord, hebben de klanken hun betekenis verloren, zowel voor de sprekers als voor de luisteraars.

Betekenis

Het wegnemen van betekenis door verbale herhaling staat in een interessante relatie tot het concept 'betekenis' in *De zon en de wereld*. In "De zon" worden zinnen uitgesproken die geen betekenis lijken te hebben, zoals de vergelijking 'als een adelaar die een adelaar is' (9:47) en de overtreffende trap 'zouter dan zouter dan zout' (10:17). Want wat kan de betekenis zijn van een vergelijking waarin vergelijkker en vergeleken gelijk zijn en hoe kan iets iets overtreffen dat hetzelfde is? Ook voegwoorden, die betekenisgenererend zijn op het vlak van structuur en ordening, blijken geen betekenis te hebben: 'de zon schijnt mooi en schitterend, want de zon schijnt' (9:57) is een redenering gebaseerd op een schijnargument. En de 'kauwgom, want kauwgom' (13:21) lijkt een nog grotere drogreden te zijn. Daarnaast worden er uitspraken gedaan die aan de haal gaan met de door syntaxis gecreëerde betekenis. Door de gangbare betekenis van 'andere' in de zin 'de zon en andere vogels' (12:06) is de zon opeens een type vogel en met de toevoeging 'en papegaaien' in de zin 'de zon en andere vogels en papegaaien' (13:07 en 13:30) is de zon een soort vogel, maar de papegaai niet.

Nog complexer wordt het doordat 'betekenis' ook als concept gethematiseerd wordt. "De zon" lijkt een zoektocht te zijn naar betekenis: 'wat de kruiden betekenen. wat de steentjes betekenen' (7:49), een zoektocht naar de herkomst van betekenis: 'betekenis groeit op het land', 'niet in woorden' (13:32) en zelfs een zoektocht naar de betekenis van betekenis: 'wat de betekenis betekent' (7:51). Betekenis lijkt in ieder geval iets concreets te zijn. Ze bestaat in de dingen, 'niet in woorden'. Ze is iets dat 'groeit'. En ze vergezelt handelingen: 'ja want kauwgom groeit op het land met betekenis' (13:30), 'de vogels ademen met betekenis. de zon schijnt met betekenis' (11:55), 'ja de zon schijnt mooi met betekenis' (15:56). Maar wat betekent die mooi schijnende zon? Daar wordt nooit een antwoord op geformuleerd. 'Daar gaat het antwoord / Verrukkelijk antwoord in een taxi', luiden de beginregels van "De wereld". (Duinker 2003b: 1)

In 2000 concludeerde Maarten Doorman in *NRC Handelsblad*: 'Duinkers poëzie wil niet iets betekenen, wil niet iets vertellen, wil niet iets leren, wil niet abstract zijn, wil geen Nederlandse poëzie zijn en wil al helemaal niet zelf iets begrijpen. Wat zij wel wil is moeilijker vast te stellen. Ik denk dat ze een goed woordje wil doen voor het onbetekende'. (Doorman 2000) Al vroeg in zijn schrijverschap keerde Duinker zich af van 'betekenis' en 'begrip'. 'Bespaar mij begrip!' roept een ik-persoon uit in de debuutbundel *Rode oever* (Duinker 1988): 'Nee, geen begrip. / Ik zie ervan af mij te

wensen / Het kleinste begin van begrip. / De tafel beweegt onder mijn handen... // Want begrip is illusie.' Het gedicht besluit met: 'Het is mijn vurige wens, bij het weggaan uit deze stad, / Niet te begrijpen, / Niets te begrijpen, / Of iemand.' In dezelfde bundel stelt het lyrisch subject: 'Ik heb nooit iets begrepen.' Het blijkt een positieve vaststelling. Zes jaar later, in *De gevelreiniger en anderen* (Duinker 1994), heerst er nog steeds onbegrip: 'Alleen op zijn fiets / Gaat de reiniger van gevels, / Onbegrepen met zijn begrippen.' Maar dat is blijkbaar het doel: het niet-begrijpen. Waardoor het begrijpen van een gedicht dus niet het doel is. Duinker schrijft in *Buurtkinderen* (Duinker 2009): 'Men zegt dat een gedicht ergens over gaat. / Ik zeg dat een gedicht nergens over gaat'.

Betekenis hangt, zoals de analyse van "De zon" heeft laten zien, op verschillende manieren samen met de stem. Volgens Roland Barthes, in zijn essay "The Grain of the Voice", ontstaat betekenis in de interactie tussen taal en de stem. (Barthes 1977: 181) De betekenaar op dit niveau noemt hij 'the grain of the voice', wat hij definieert als 'the materiality of the body speaking its mother tongue' (Idem: 182). Hoewel Barthes zich in het essay richt op de muzikale stem, de stem in liederen, noemt hij de tekst van een lied een gedicht (Ibidem) en zijn zijn inzichten over de interactie tussen taal en stem toepasbaar op voorgedragen poëzie. Barthes leent de termen 'phenotext' en 'genotext' van Julia Kristeva, waarbij hij de eerste gebruikt voor teksten die dienen om helder te communiceren en de tweede voor teksten die vluchtige en niet-significerende structuren articuleren. De 'genotext' is volgens Barthes een vorm van lichamelijke communicatie die de wetten en de grenzen van de taal omzeilt en de materialiteit van taal blootlegt. Een 'phenotext' is volgens hem een tekst met 'a voice lacking in any "grain"' (Idem: 185). Kunstuitingen van dit kaliber sluiten goed aan bij 'the demand of an *average* culture.' (Ibidem, originele cursivering) Dergelijke cultuur wil dat kunst duidelijk en helder is, dat ze een emotie vertaalt en dat ze een betekenis representeert. Barthes geeft als voorbeeld dat men op zoek is naar 'the "meaning" of a poem'. (Ibidem) Daar tegenover staat de stem mét 'grain'. Deze soort kunst is marginaal en tegelijkertijd betekenisvoller dan populaire massacultuur: 'It is perhaps, precisely and less paradoxically than it seems, because this art was *already* marginal, mandarin, that it was able to bear traces of *signifiance*, to escape the tyranny of meaning.' (Ibidem, originele cursivering)

Duinkers poëzie in het algemeen en de audio-opname van "De zon" in het bijzonder passen in de tweede categorie van Barthes', enigszins normatieve, onderscheid. Zoals het receptieonderzoek naar *De zon en de wereld* laat zien, kenmerkt het marginale, dat volgens Barthes genoteksten karakteriseert, "De zon". De auditieve helft van de bundel speelt een marginale rol in de kritische ontvangst van de prijswinnende uitgave. De cd wordt niet of nauwelijks genoemd en de vorm van de poëzie, de gebruikte media, wordt als een bijkomstigheid gepresenteerd. Daarnaast vertoont "De zon" overeenkomsten met de door Barthes toegekende rol van betekenis in genoteksten. Alle woorden in "De zon" hebben een betekenis, maar er wordt geen verhaal verteld, er ontstaat geen 'helderheid' bij de luisteraar en er is geen duidelijke "'meaning" of [the] poem'. Centraal in "De zon" staat niet 'what it says, but the voluptuousness of its sounds-signifiers, of its letters'. (Idem: 182) Vergelijkbaar met Barthes' gedachtegang stelt Foley dat in de samenkomst van taal en stem de essentie ligt in 'not *what* but *how* a poems means'. (Foley 2002: 12, originele cursivering) Volgens Barthes moeten we in de klank van een stem niet op zoek gaan naar 'the clarity of messages', maar gaat het om de zoektocht naar 'pulsional incidents, the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat, the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole carnal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning, of language.' (Barthes 1975: 66) Zoals de analyse van "De zon" laat zien, spelen de transformaties van taal naar

klank en stemvariaties een hoofdrol in het gedicht. De stem en de materialiteit van taal staan voorop en overschaduwden de rol van betekenis.

Een effect van de problematische rol van 'betekenis' in Duinkers poëzie is het bestaan van een debat in de kritische receptie over 'betekenis' in Duinkers oeuvre. Onder anderen Yves T'Sjoen, Marc Reugebrink, Jeroen Mettes, Samuel Vriezen en J.H. de Roder hebben zich gebogen over de vraag of Duinkers poëzie betekenisloos is, tot betekenisloosheid leidt, betekenisvol is, de lezer tot betekenisgeving dwingt of een combinatie van dit alles is. In dit debat wordt geregeld 'het mission statement van [Duinkers] debuut' (Vaessens & Joosten 2003: 116) geciteerd, waarin een ik-figuur 'Op een zeer absolute dag' ten strijde trok 'Tegen de Inhoud. / Tegen de Persoonlijkheid. / Tegen de Essentie'. Deze drie elementen, die in de poëziekritiek worden beschouwd 'als de moderne basispremissen van de poëzie' (Idem: 114), worden radicaal aangevallen. Een multidisciplinaire analyse van "De zon", waarbij de aard en de effecten van het medium in acht worden genomen, gunt ons een vernieuwende blik op de kwestie van 'betekenis', 'inhoud', 'persoonlijkheid' en 'essentie' in Duinkers poëzie. De audio-opname verleent ons inzichten die door bestudering van Duinkers werk op papier en in live voordrachten niet verkregen kunnen worden. De betekenis die wordt gegeneerd door 'de Persoonlijkheid' wordt in "De zon" aan het wankelen gebracht door een paradoxaal aan- én afwezige auteur: de tekst is via de stem aan een sprekend subject verbonden, maar dat sprekend subject is onzichtbaar en blijft als auteur van de tekst ongedefinieerd. Daarnaast wordt de luisteraar door de vorm van de tekst – een dialoog tussen twee onzichtbare sprekers – en het gebruikte medium buiten spel gezet: de toehoorder wordt in de positie van luistervink geplaatst en door de aard van het medium in tijd en ruimte gedistantieerd van het sprekend subject. Een samenhangende, heldere boodschap, 'de Essentie', is niet beschikbaar of toegankelijk. Over de mogelijke 'Inhoud' van de tekst wordt in "De zon" een complicerende betekenislaag gelegd door de woorden uit te spreken en daarmee om te zetten in klank: verschillende betekenissen van hetzelfde woord en dezelfde zin worden door klankvariatie, toon en intonatie blootgelegd en uiteindelijk door tot semantische verzadiging leidende herhaling weer weggenomen.

Toekomst

In bovenstaand onderzoek heb ik getracht te laten zien dat een analyse van "De zon" met inachtneming van het gebruikte medium en de consequenties van dat medium voor de poëzie, significante inzichten oplevert over zowel het gedicht, de uitgave waarin het is verschenen, het poëtisch oeuvre waar het deel van uitmaakt, als het bestaande kritisch debat over dat oeuvre. Dit nieuwe perspectief zou niet verkregen kunnen worden aan de hand van analyses van Duinkers poëzie op papier en in live voordrachten alleen. Daarnaast geeft de analyse zicht op de verschillen tussen orale, geschreven en opgenomen poëzie en onderstreept ze het belang van de inachtneming van deze verschillen bij het bespreken van poëzie. Door gebruik te maken van elementen uit methodieken voor het analyseren van live poëzieoptredens, mediatheorieën, visies op de stem in nieuwe media en cognitief onderzoek naar de waarneming van geluid, heb ik een aanzet gedaan tot een multidisciplinair methodologisch kader waarin poëzie op geluidsdragers succesvol geanalyseerd kan worden.

In zijn laatste grote essay voor zijn dood, "L'Esprit Nouveau et les Poètes" (1918), voorspelde de Franstalige dichter Guillaume Apollinaire dat de toekomst van de poëzie in nauw verband zou liggen met technologie: een toekomst waarin geluidsdragers en film 'would be the only forms of reproduction, and [...] as a result poets will enjoy a freedom hitherto unknown.' (Geciteerd in Kahn 1992: 9) Ook Walter J. Ong en Marshall McLuhan voorspelden dat de standaardmedia van

cultuuruitingen drastisch zouden veranderen door de technologische ontwikkelingen. De opkomst van audiovisuele media zou volgens de mannen leiden tot een 'Global Village' (McLuhan 1962) en een 'secundaire oraliteit' (Ong 1982), waardoor de cultuur opnieuw trekken zou gaan vertonen van een orale samenleving. 'Beide concepten zijn sindsdien in verband gebracht met het World Wide Web en participatoire media zoals YouTube en MySpace,' schreef de Nederlandse literatuurwetenschapper Arie Altena in 2007 in *De Gids*, 'die immers gemeenschapjes bouwen, gebaseerd zijn op "sharing" en een vorm van (audiovisuele) mondelinge communicatie ondersteunen die wordt gemedieerd door het schrift (de computercode) – een vorm van secundaire oraliteit.' (Altena 2007: 1134)

Nu de voorspellingen werkelijkheid zijn geworden is er nood aan uitgebreidere theoretische kaders die tools beschikbaar stellen waarmee cultuuruitingen met inachtneming van de gebruikte media benaderd kunnen worden. Door kaders, zoals het hier gepresenteerde, te ontwikkelen, zetten we de deuren open naar een multimediale literatuurwetenschap waarin literaire werken in 'afwijkende vormen' wél besproken worden. Wellicht ligt er dan een toekomst in het verschiet waarin poëzie-cd's – en gedichten in andere, misschien nu nog niet-bestaande, vormen – succesvol bekritiseerd worden en waarin er naast recensies over poëzie op papier, net zo veel en net zulke diepgaande besprekingen verschijnen van poëzie op andere dragers.

Bibliografie

Altena 2007. Arie Altena, 2007 "Epische poëzie nu", in: *De Gids* 170.11, p. 1128-1137.

Anoniem 1986a. "Vlaamse dichters op langspeelplaat", in: *Gazet van Antwerpen*, 6 maart 1986.

Anoniem 1986b. "Poëzie op plaat", in: *NRC Handelsblad*, 11 april 1986.

Anoniem 1987. "Poëzie op plaat. Lutgart Simoens in dichterlijke bui", in: *Gazet van Antwerpen*, 16 februari 1987.

Anoniem 1988. "Proza en poëzie op compact disc", in: *NRC Handelsblad*, 12 januari 1988.

Anoniem 2004. "Premier Balkenende leest kerstgedicht voor soldaten in", in: *Gazet van Antwerpen*, 18 december 2004.

Auslander 1999. Philip Auslander, 1999 *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London: Routledge.

A.Z. 1989. "Querido brengt stemmen van schrijvers op cassette", in: *Gazet van Antwerpen*, 1989.

A.Z. 1990. "Stemmen van schrijvers", in: *De Tijd*, 9 maart 1990.

B.V. 1988. "Willems liefde voor 't kerkhof", in: *De Nieuwe Gazet*, 27 december 1988.

Barnas 2005. Maria Barnas, 2005 "Zinnen om in je zak te steken. Vrijdag 22 april wordt de VSB Poëzieprijs 2005 uitgereikt", in: *De Groene Amsterdammer*, 22 april 2005.

Barthes 1975. Roland Barthes, 1975 *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.

Barthes 1977. Roland Barthes, 1977 "The Grain of the Voice", in: *Image Music Text*, p. 179-189.

Benjamin 1936. Walter Benjamin, 1936 "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, p. 40-68.

Bernstein 1998. Charles Bernstein, 1998 "Introduction", in: Charles Bernstein (samensteller), 1998 *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York/Oxford: Oxford University Press, p. 3-26.

Beurskens 1983. Huub Beurskens, 1983 "Aan Luceberts poëzie zijn vele touwen vast te knopen", in: *De Groene Amsterdammer*, 16 februari 1983, p. 18-19.

Brems & Dams 1987. Hugo Brems & Erik Dams, 1987 *Non-book poëzie. Kahiers over de geschiedenis van de Vlaamse poëzie sinds 1945*, Afdeling Nederlands literatuurstudie, K.U. Leuven, Schoten: Hadewijch.

Buelens 2008. Geert Buelens, 2008 *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*, Nijmegen: Vantilt.

Cloostermans 2006. Mark Cloostermans, 2006 “Op een schrijf gebrand”, in: *De Standaard Letteren*, 3 februari 2006, p. 8-9.

D.S. 1988. “Hooft het woord”, in: *Vrij Nederland*, 13 februari 1988.

Davidson 1997. Michael Davidson, 1997 “Technologies of Presence. Orality and the Tapevoice of Contemporary Poetics”, in: Adalaide Morris (samensteller), 1997 *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, p. 97-125.

De Strycker 2012. Carl de Strycker, 2012 “Invloed als lezersconstructie. Conceptualisering en toetsing”, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- & Letterkunde* 128.3/4, p. 310-321.

De Vos 1988. Marjoleine de Vos, 1988 “Stemmige voordracht”, in: *NRC Handelsblad*, 11 november 1988.

Decorte 1983. Luc Decorte, 1983 “Bericht aan de bevolking: Herman Bogaert serveert 10 staatsprijzen poëzie!”, in: *De Bond*, 11 februari 1983.

Demets 2004. Paul Demets, 2004 “Op betekenis wordt geschoten”, in: *De Morgen*, 22 september 2004, p. 8-9.

Dera 2009. Jeroen Dera, 2009 “Een eik op de zeebodem”, in: *Meander*, 16 december 2009, <http://klassiekegedichten.net/index.php?id=127> (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Dera 2014. Jeroen Dera, 2014 “‘Niets meer dan mijn waarlijk woord’ Aantekeningen over de analyse van performancepoëzie”, in: *Vooys* 32.2, p. 6-16.

Devoghelaere 1988. Mon Devoghelaere, 1988 “De platenboer van ‘Olé’ zet dichters op CD”, in: *De Nieuwe Gazet*, 31 januari 1988.

Doorman 2000. Maarten Doorman, 2000 “De noeste reflectie moet worden vergeten”, in: *NRC Handelsblad*, 1 december 2000.

Duinker 1988. Arjen Duinker, 1988 *Rode oever*, Amsterdam: Meulenhoff.

Duinker 1994. Arjen Duinker, 1994 *De gevelreiniger en anderen*, Amsterdam: Meulenhoff.

Duinker 1996. Arjen Duinker, 1996 *Het uur van de droom*, Amsterdam: Meulenhoff.

Duinker 2002. Arjen Duinker, 2002 *Misschien vier vergelijkingen*, Amsterdam: Meulenhoff.

Duinker 2003a. Arjen Duinker, 2003 *De zon*, Slibreeks nr. 105, Middelburg: Stichting Kunstuitleen Zeeland.

Duinker 2003b. Arjen Duinker, 2003 *De zon en de wereld*, Amsterdam: Meulenhoff.

Duinker 2009. Arjen Duinker, 2009 *Buurtkinderen*, Amsterdam: Querido.

E.V. 1988. "Compact-discs van Claus, Wolkers, De Coninck en Campert gelanceerd. Initiatief van Hans Kusters dat navolging verdient", in: *Gazet van Antwerpen*, 12 januari 1988.

Foley 2002. John Miles Foley, 2002 *How to Read an Oral Poem*, Urbana: University of Illinois Press.

Franssen 2008. Gaston Franssen, 2008 "De dood van de podiumdichter? Over voordrachtskunst en poëzieperformance", in: *Spiegel der Letteren* 50.2, p. 255-268.

Franssen 2009. Gaston Franssen, 2009 "Hopend op een plek in de finale: een kleine antropologie van de podiumpoëziekritiek", in: *Dietsche Warande & Belfort* 154.2, p. 234-245.

Franssen 2012. Gaston Franssen, 2012 "The Performance of Poeticity: Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960s", in: *Authorship* 1.2., p. 1-20.

Gerbrandy 2005a. Piet Gerbrandy, 2005 "Meesterschap of kracht", in: *de Volkskrant*, 22 april 2005, p. 26.

Gerbrandy 2005b. Piet Gerbrandy, 2005 "Procedures op papier, met veel herhalingen", in: *de Volkskrant*, 23 april 2005.

Gerits 1983. J. Gerits, 1983 "Herman Bogaert, Staatsprijzen poëzie, LP", in: *Streven*, februari 1983.

Goedegebuure 1983. Jaap Goedegebuure, 1983 "De poëzie van de apocalyps", in: *Haagse Post*, 5 maart 1983, p. 62-62.

Gräbner 2007. Cornelia Gräbner, 2007 *Off the Page and Off the Stage: The Performance of Poetry and its Public Function*, Universiteit van Amsterdam.

Grivel & Sartarelli 1992. Charles Grivel & Stephen Sartarelli (vertaler), "The Phonograph's Horned Mouth", in: Douglas Kahn & Gregory Whitehead (samenstellers), 1992 *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge/London: The MIT Press, p. 31-62

H.G. 1987. "Lutgart Simoens-LP kreeg fraai lancement", in: *De Nieuwe Gazette*, 17 februari 1987.

Hayles 1997. N. Katherine Hayles, 1997 "Voices out of Bodies, Bodies out of Voices. Audiotape and the Production of Subjectivity", in: Adalaide Morris (samensteller), 1997 *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, p. 74-96.

Heg 1987. Hans Heg, 1987 “Nederlandse poëzie te slecht bij stem voor cd?”, in: *de Volkskrant*, 27 november 1987.

Hilborn 2013. Neil Hilborn, ‘OCD’, <https://www.youtube.com/watch?v=vnKZ4pdSU-s> (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Hilhorst 1988. Marijke Hilhorst, 1988 “Compact gedichten”, in: *Elsevier*, 30 januari 1988.

Houët 1990. Louis Houët, 1990 “Woorden van Hans Andreus kun je kauwen”, in: *de Volkskrant*, 24 maart 1990.

J.D.R. 1988. “Wolkers, Campert en De Coninck. Literaire CD’s geen nagel aan de doods-kist van het boek”, in: *Het Volk*, 12 januari 1988.

J.O. 1982. “Vlaamse poëzietoppers gegroefd”, in: *Het Laatste Nieuws*, 23 juli 1982.

Jaeger 2006. Toef Jaeger 2006, “De ooi van Stitou”, in: *NRC Handelsblad*, 10 februari 2006.

James 1962. Leon Jakobovits James, 1962 *Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior. Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation*, Montreal: McGill University Press.

K.V.K. 1987. “Opnamestudio vergt heel wat meer inspanningen dan een poëzie-avond”, in: *Nieuwsblad*, 29 juni 1987.

Kahn 1992. Douglas Kahn, 1992 “Introduction. Histories of sound once removed”, in: Douglas Kahn & Gregory Whitehead (samenstellers), 1992 *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge/London: The MIT Press, p. 1-29.

Lindner 2009. Erik Lindner, 2009 “‘Alles rijmt op acht’. Over *Buurtkinderen* van Arjen Duinker”, op: *De Reactor*, 12 oktober 2009, http://www.dereactor.org/home/detail/alles_rijmt_op_acht/ (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

M.V.O. 1987. “Reinaert de Vos wordt ingesproken op plaat. Jo Van Eetvelde tegen specialisten-Oudnederlands”, in: *Het Nieuwsblad*, 3 december 1987.

McLuhan 1962. Marshall McLuhan, 1962 *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press.

Mettes 2005. Jeroen Mettes, 2005 “Hoi”, op: *Poëzientities*, 24 oktober 2005, <http://n30.nl/2005/10/hoi.html> (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Middleton 1999. Peter Middleton, 1999 “Poetry’s Oral Stage”, in: S. Kemal & I. Gaskell (samenstellers), 1999 *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge University Press, p. 215-253.

Morris 1997. Adalaide Morris 1997, "Introduction. Sound States", in: Adalaide Morris (samensteller), 1997 *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, p. 1-14.

Mourits 2002. Bertram Mourits, 2002 "Een totale show: over poëzie en voordracht", in: *Nederlandse letterkunde* 7.4, p. 322-342.

Nijmeijer 1983. Peter Nijmeijer, 1983 "Lucebert in gevecht met zijn taal", in: *de Volkskrant*, 11 maart 1983, p. 19.

Novak 2011. Julia Novak, 2011 *Live Poetry. An integrated approach to poetry in performance*, Amsterdam: Rodopi.

Nuis 1983. Aad Nuis, 1983 "Lucebert en de Moerasruiter", in: *Vrij Nederland*, 8 januari 1983, p. 36.

Offermans 1983. Cyrille Offermans, 1983 "Een profeet van het verloren ogenblik", in: *De Groene Amsterdammer*, 16 februari 1983, p. 19.

Ohlsen 2005. Ronald Ohlsen, 2005 "Nooit meer boeken", in: *Passionate* 12.4, p. 18-21.

Ong 1982. Walter J. Ong, 1982 *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Perloff 1998. Marjorie Perloff, 1998 *Poetry On and Off the Page. Essays for Emergent Occasions*, Evanston: Northwestern University Press.

Peters 1997. Arjan Peters, 1997 "De verdwaalde herder unplugged", in: *NRC Handelsblad*, 22 november 1997.

Peters 1998. Arjan Peters, 1998 "Voor in zijn mond zingt aarzelend de liefde", in: *de Volkskrant*, 5 juni 1998.

Peters 2003. Arjan Peters, 2003 "Het luisterboek zoemt rond", in: *de Volkskrant*, 9 mei 2003.

Peters 2004a. Arjan Peters, 2004 "De zon schijnt mooi, en andere geschenken", in: *de Volkskrant*, 2 januari 2004.

Peters 2004b. John Durham Peters, 2004 „The Voice and Modern Media”, in: Doris Kolesh & Jenny Schrödl, 2004 *Kunst-Stimmen*, Bonn: VG Bild-Kunst, Theater der Zeit, Recherchen 21, p. 85-100.

Poëziecentrum 2010. Poëziecentrum te Gent, 2010 "Lijst audiocollectie", AVM-Collectie Poëziecentrum, november 2010.

R.D.P. 1982. „Staatsprijswinnaars poëzie op plaat gezet", in: *Gazet van Antwerpen*, [dag en maand onbekend] 1982.

Reugebrink 2005. Marc Reugebrink, 2005 “Lof”, op: *Inwijkeling. Literair journal*, <http://reugebrink.skynetblogs.be/archive/2005/04/29/lof.html> (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Rijghard 2005. Ron Rijghard, 2005 “Deze bundel klopt van A tot Z’. Dichter Arjen Duinker over het begrijpen van poëzie”, in: *NRC Handelsblad*, 30 april 2005.

Robert 1998. Jan Robert, 1998 “Lucebert leest voor”, in: *de Volkskrant*, 29 januari 1998.

Schilders 2005. Ed Schilders, 2005 “Leen uw oor aan de stemklok van Jan Declair”, in: *de Volkskrant*, 4 november 2005.

Schippers 1983. K. Schippers, 1983 “De nieuwe poëzie van Lucebert”, in: *NRC Handelsblad*, 28 januari 1983, p. 1-2.

Schouten 1986. Diny Schouten, 1986 “Ter zake”, in: *Vrij Nederland*, 18 januari 1986.

Smeets 2014. Mirthe Smeets, 2014 “Arjen Duinker. Ik conformer me niet. Waar is dat voor nodig?”, in: *Meander*, 24 maart 2014, <http://meandermagazine.net/wp/2014/03/ik-conformeer-me-niet-waar-is-dat-voor-nodig/> (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Sonnenschein 2010. Johan Sonnenschein, 2010 “De onderneming redden. *Buurtkinderen* als voorlopig eindpunt”, in: *Parmentier* 19.4, p. 6-15.

’t Hart 2010. Kees ’t Hart, 2010 “The very best”, in: *Parmentier* 19.4, p. 38-49.

T’Sjoen 2005. Yves T’Sjoen, 2005 “De metafysica van het genieten. Over Arjen Duinkers *Ook al is het niet zo*”, in: Yves T’Sjoen, 2005 *De gouddelever: over het lezen van poëzie*, Tiel: Lannoo, p. 270-273.

Terhell 2013. Annemarie Terhell, 2013 “Luisteren voor je lijst”, in: *Lezen*, jaargang 8, nummer 1, p. 20-21.

Tsur 1992. Reuven Tsur, 1992 *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press.

Vaessens & Joosten 2003. Thomas Vaessens & Jos Joosten, 2003 *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen: Vantilt.

Vaessens 2006. Thomas Vaessens, 2006 *Ongelijmd succes: poëzie in een onpoëtische tijd*, Nijmegen: Vantilt.

Van Deel 1983a. Van Deel, T. 1983 “De menselijke stem een luide beek”, in: *Trouw*, 27 januari 1983.

Van Deel 1983b. Van Deel, T. 1983 “Waar uw schat is daar wordt gehakt”, in: *Trouw*, 11 augustus 1983.

Van den Berg 2005. Arie van den Berg, 2005 “Rondgereden in een open laadbak. De opmerkelijke nominaties voor de VSB-poëzieprijs”, in: *NRC Handelsblad*, 15 april 2005.

Van der Starre 2014. Kila van der Starre, 2014 “‘We hebben toch een stem die we graag willen laten klinken?’ Poëzie op het podium sinds Poëzie in Carré”, in: *Ons Erfdeel* 57.3, augustus 2014 [nog te verschijnen].

Van der Straeten 2005. Bart van der Straeten, 2005 “De zon en de wereld”, in: *De Tijd*, 16 april 2005.

Van Gogh 1999. Ruben van Gogh (samensteller), 1999 *Sprong naar de sterren: de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*, Utrecht: Kwadraat.

Van Gogh 2005. Ruben van Gogh, 2005 “Auditieve poëzie van Duinker en Egger”, op: *De Contrabas. Literair weblog*, 9 oktober 2005,
http://www.decontrabas.com/dekleinezaal/2005/10/auditieve_pozie.html en
http://www.decontrabas.com/dekleinezaal/2005/10/auditieve_pozie/comments/page/2/#comment_5 (geraadpleegd op 10 augustus 2014).

Vandenbroucke 2001. Johan Vandenbroucke, 2001 “Wiegende stemmen”, in: *De Morgen*, 1 augustus 2001.

Vercammen 1978. Jan Vercammen, 1978 “Jan Vercammen bezoekt auteurs voor Zuidnederlandse microfonie”, in: *De Nieuwe Gazet*, 28 augustus 1978.

Vergeer 2000. Koen Vergeer, 2000 “Poëzie buiten de bladspiegel”, in: *Ons Erfdeel* 43.3, p. 322-329.

VSB 2005. “Arjen duinker is de laureaat van de VSB Poëzieprijs 2005”, Amsterdam: Persbericht van Stichting VSB Poëzieprijs, 22 april 2005.

Zeeman 1995. Michaël Zeeman, 1995 “Het zou een zeug zijn als het geen orgel was”, in: *de Volkskrant*, 14 april 1995.

Zoon 1987. Cees Zoon, 1987 “Met Annie M.G. Schmidt de Coentunnel in”, in: *de Volkskrant*, 6 februari 1987.

Titel (NL): 'De zon schijnt mooi'.
Ondertitel (NL): *De zon en de wereld* van Arjen Duinker als casus voor een aanzet tot een multidisciplinair methodologisch kader voor het analyseren van poëzie op geluidsdragers.
Titel (ENG): 'De zon schijnt mooi'.
Ondertitel (ENG): *De zon en de wereld* by Arjen Duinker as a case study to present a multidisciplinary methodological framework for analysing poetry on sound carriers.
Student: Kila van der Starre MA
Promotor: Prof. dr. Yves T'Sjoen
Copromotor: Prof. dr. Sascha Bru
Opleiding: De interuniversitaire Master Na Master Literatuurwetenschappen
Universiteit: KU Leuven, UGent, UA en VUB
Datum: Augustus 2014

Summary: Although literary theory and literary criticism seem to suggest otherwise, poetry uses a big variation of media besides the paper book. One of these media is the sound carrier. This thesis explores the production and reception of Dutch poetry on sound carriers and uses the case study *De zon en de wereld* by Arjen Duinker to present a multidisciplinary methodological framework for analysing poetry on sound carriers. When discussing recorded poetry, literary critics pay most attention to non-literary elements and use no fixed values or standards. *De zon en de wereld* by Arjen Duinker is an interesting case study because it consists of a book of poetry ("De wereld") and a CD with recorded poetry ("De zon"). In 2005 this work won the VSB Poëzieprijs. Again, literary critics did not comment on or analyse the audio poetry. Many critics even ignored the CD while discussing the prizewinning work. The two main reasons for this 'phonophobia' amongst literary scholars are likely the hegemony of the written word in our present society and the lack of significant 'tools' to analyse poetry on sound carriers. This thesis presents a multidisciplinary methodological framework for analysing poetry on sound carriers by using Middleton's methodology for analysing live poetry performances and expanding it with elements from theories on 'oral poetry' by Foley, 'live poetry' by Novak and 'close listening' by Bernstein. In order to make this 'tool kit' applicable to poetry on sound carriers the problems in Middleton's parameters are solved by adding ideas on the relationship between live and recorded performances by Auslander, on the voice in music by Barthes and Gräbner, on the voice and modern media by Peters, on sound and the arts by Morris and Kahn and on sound and cognition by Tsur and James. By applying this new framework to the audio poem "De zon", this thesis shows how a multidisciplinary methodological framework which takes the used medium into account, results in new insights into the poem itself, the collection of poetry to which it belongs, the poetic oeuvre which it is part of and the literary criticism which exists on the oeuvre. These insights would not have been gained by solely analysing Duinker's poetry on paper and in live performances. In addition, the analysis provides insight into the differences between oral, written and recorded poetry and underlines the importance of taking these differences into account when discussing poetry.

Woorden: 12.792
Tekens: 82.221