



Voor jou. Over 'Baard' van Jan-Willem Anker

Gijsbert Pols

Freie Universität Berlin; e-mail: gfpols@zedat.fu-berlin.de

NEERLANDISTIEK.NL 09.06k; GEPUBLICEERD: [december 2009]

Jan-Willem Anker

Baard

Telkens groeien stoppels uit je sinaasappelhuid, dekt een baard je tronie af, verwildert zonder dat je het merkt. Buiten je om wikkelt zich iets af in jezelf. Biologeert je.

Iemand vertelde je dat zijn vader het uniform van een gedode stierenvechter had aangeschaft. De man waste de bloedvlekken eruit, hees zijn zoon in het ding en zette hem zo op de foto.

Morgen is je hoofd een naaldbos, bedenk je dat er stallen zijn waarin onrustig de vechtstieren slapen. De arena is donker, verlaten nog.

Verkennen

'Waar gaat dit gedicht over?' Ondanks alle behoedzaamheid die in de omgang met poëzie aan de dag gelegd wordt, is dit de vraag die elke interpretatieve benadering van een gedicht aandrijft: waarover gaat het? Dat blijkt alleen al uit de vorm die de conclusies van dergelijke benaderingen krijgen, zelfs waar ze alleen als mogelijkheden onder vele andere mogelijkheden zijn aangeduid: (dit gedicht gaat over) de gevoelens van de auteur, (dit gedicht gaat over) het maken van gedichten, (dit gedicht gaat over) de manier waarop de mens in de wereld staat, (dit gedicht gaat over) Jan-Peter Balkenende. Maar niet alleen dat: ook de weg die tot een dergelijke conclusies leidt, wordt meestal geplaveid door het leggen van verbindingen tussen elementen uit het gedicht en informatie daarbuiten – antwoorden op de vraag waaraan het gedicht appelleert, wat het oproept, waarover het gaat. En vermoedelijk staat er aan het begin van elk besluit een gedicht te gaan interpreteren een schok die zich eveneens begrijpen laat als antwoord op de vraag waarover een gedicht gaat. Een schok over een ontdekking: dit gedicht gaat over mij.

Waar gaat *Baard* over? Ik doe een eerste poging mijn weg te plaveien door die vraag te stellen als: welke woorden gebruikt *Baard*? Allereerst is daar 'baard', een woord dat niet zo ingewikkeld lijkt: de betekenisnuances zijn erg specifiek en als 'baard' in dit gedicht ook nog verschijnt in de vorm van 'telkens' groeiende 'stoppels' die je tronie afdekken, dan kan het woord moeiteloos geduid worden als aanduiding van 'het haar om de kin en op de wangen zoals dat van nature groeit bij mannen.' Maar de etymologie van het woord maakt mijn voortplaveien een stuk ingewikkelder: *Van Dale* wil weten dat 'baard' afkomstig is van het Latijnse 'barba', het *EWV* houdt het op een summier 'wellicht verwant'.

De etymologie van 'baard' is in zoverre van belang dat een Latijnse herkomst het mogelijk maakt een verband te leggen naar het Latijnse 'barbarus', dat voor 'vreemdeling, buitenlander, onbeschaafd mens' stond en met name in die laatste betekenis in het Nederlandse 'barbaar' voortleeft. Dit verband wordt in de mij bekende moderne etymologische woordenboeken niet gelegd, maar al de Romeinse schrijver Cassiodorus kon de associatieve spanning tussen de twee woorden niet weerstaan: volgens hem was het woord 'barbarus' opgebouwd uit de woorden 'barba' (baard) en 'rus' (platteland). 'Barbarus' gaat terug op het Griekse 'bárbaros', aanvankelijk de benaming voor alle volken die geen Grieks spraken en maar wat leken aan te brabbelen. Na de Perzische oorlogen werd het vooral voor de Perzen gereserveerd en kreeg het de nu exclusief geworden negatieve lading. Maar ook al hadden zowel Grieken als Perzen baarden: mannengestalten die met één of twee benen buiten de cultuur staan worden nogal eens met een baard getooid.

Die associatie tussen 'baard' en 'barbaars' lijkt me ook in *Baard* actief. Het is de baard die je 'tronie' komt afdekken, 'verwildert zonder dat je het merkt' en je 'biologeert'. In de derde strofe word je dan nog te verstaan gegeven dat je 'hoofd' morgen 'een naaldbos' zal zijn. Daarmee manifesteert zich een isotoop die zich omschrijven laat als 'buiten de beschaving', 'buitencultureel'. Waar de 'tronie' door baardgroei is afgedekt, wordt het zicht op de individuele mens ontnomen, verdwijnt hij in een organisch, indifferent proces. 'Verwilderen' behelst eveneens een overgang van een gecultiveerde naar een ongecultiveerde toestand. Daarbij moet echter direct opgemerkt worden dat de verwildering niet 'je', maar 'een baard' uit de regel ervoor als subject heeft: 'je' verwildert niet, maar 'je' is wel bezig de controle te verliezen. Als resultaat van verwildering geeft *Van Dale* een gedrag dat als 'onbeheerst' getypeerd wordt: de baard verwildert dan ook 'zonder dat je het merkt'. 'Afwikkelen' in 'Buiten je om wikkelt zich iets af in jezelf.' duidt eveneens op een proces, een onduidelijke afhandeling ('iets') waarop je geen invloed lijkt uit te kunnen oefenen, maar die toch alles met je te maken heeft: ze vindt immers 'in jezelf' plaats.

Dit alles culmineert in 'Biologeert je'. In de gangbare betekenis is 'biologeren' vooral 'willoos maken', *Van Dale* geeft als synoniem zelfs 'hypnotiseren'. Maar waar het de baardgroei is die je willoos laat, is de 'biologisering' – buiten je om, in je – ook een reductie tot je organische bestaan, je 'bios'. Het gaat om een proces waarbij je de ruimte van de beheersing van het organische leven, de cultuur,

verlaat en aan je instincten gehoorzaamend, indifferent dier wordt. 'Morgen' is je 'hoofd', bij uitstek het deel van je lichaam waar het bewustzijn, de controle over het organische plaats moet vinden, 'een naaldbos'. Dit laatste woord functioneert als metafoor voor de groeiende stoppels uit de eerste regels, maar suggereert ook dreiging: naalden hebben scherpe punten, bossen zijn onoverzichtelijk.

Is *Baard* een gedicht over dergelijke organische, de culturele beheersing onderbrekende processen? Misschien. Een eerste probleem is het woord 'sinaasappelhuid'. Een 'sinaasappelhuid', in de volksmond meestal eufemistischer 'cellulitis' genoemd, wordt veroorzaakt door zwellingen in het onderhuids vetweefsel die de huid bobbelig maken, bobbelig als een sinaasappelschil. Dit fenomeen komt echter voornamelijk bij vrouwen voor, bovendien niet op de 'tronie', maar op billen en dijen. Op mannenbillen en -dijen verschijnen ook wel soortgelijke bobbels – althans, dat wordt beweerd door een virtueel boek met de opbeurende titel *Cellulite, daar kun je vanaf* – maar die zijn te wijten aan een tekort aan testosteron. Dat staat nogal haaks op groeiende baardstoppels. Het lijkt me echter mogelijk dat ook een huid met nogal in het oog springende porieën herinnert aan de structuur van een sinaasappelschil, waarvan mij eerder de vele putjes dan de bobbeltjes in het oog springen. Maar ik kan geen beroep doen op de autoriteit van de eerder gebruikte woordenboeken om deze mogelijkheid te stutten.

Een zwaarwegender probleem is dat het willoos makende organische proces alleen in de eerste strofe gearticuleerd wordt. Afgezien van het naaldbos zijn er in de tweede en derde strofe van *Baard* geen woorden of constructies aan te wijzen die direct of op metaforisch niveau aan de groeiende baard in de eerste strofe gekoppeld kunnen worden. Het gaat hier, onder veel meer, over stierenvechten: er is het 'uniform' van een 'gedode stierenvechter', er zijn 'bloedvlekken', 'stallen', 'vechtstieren' en een 'arena'. En daarmee gaat het naar alle waarschijnlijkheid om de enige vorm van stierenvechten waarbij bloed moet vloeien, de Spaanse *corrida*.

Revitaliseren

Op de *corrida* worden vanuit het buitenland, maar ook vanuit Spanje zelf vaak strenge, moralistische blikken geworpen, het gebeuren geldt als 'sadistisch' en 'barbaars'. Toch roept de *corrida* onmiskenbaar ook fascinatie op: het diffuse amalgaan van traditie, religiositeit, geweld, ritueel en dood lokt als iets ongrijpbaars, iets ongewoons. In de loop van de 20^{ste} eeuw zijn er steeds weer auteurs geweest die in de *corrida* een tragedie en een spanning aantreffen die elders in hun werelden niet zo direct voorhanden waren. De bekendste daarvan is ongetwijfeld Ernest Hemingway, andere namen zijn Pablo Picasso, Georges Bataille, Michel Leiris – meestal nogal stoere mannen dus, maar ook een behoedzaam opererende schrijfster als A.L. Kennedy stond zichzelf een lange uiteenzetting over haar fascinatie voor de *corrida* toe. Mogelijk is een degelijke fascinatie ook in *Baard* actief, maar om daarover iets zinnigs te kunnen zeggen ga ik eerst in op het cultuurfenomeen *corrida* zelf.

Volgens de Duitse etnoloog Braun moet de *corrida* geplaastst worden in een lange traditie van mythologische en religieuze symboliek waarin de stier een centrale plaats inneemt. Hij beschouwt de *corrida*, die haar huidige vorm kreeg in de tijd van de verlichting, als een gerationaliseerde en van zijn specifieke lokale invulling ontdane vorm van de *fiesta*, het Spaanse dorpsfeest. De *fiesta*, traditioneel één keer per jaar op vaste data gehouden, vervult een culturele functie die in veel opzichten vergelijkbaar is met die van het middeleeuwse carnaval: een tijdelijke opheffing van de bestaande politieke en sociale orde in toestand van roes, tumult en chaos. Die toestand wordt opgeroepen door de verschijning van een stier die, losgelaten in het dorp, op een nadrukkelijk concrete wijze de orde komt verstoren. De dorpsbewoners, vooral de jonge mannen, proberen de stier uit te dagen, te slim af te zijn, rennen voor hem uit en bewijzen zo hun moed, hun mannelijkheid – het bekendste voorbeeld hiervan is ongetwijfeld de *encierro* in Pamplona.

Braun herleidt de *fiesta* tot voorchristelijke offerrituelen, waarin de offerdood van de stier de vruchtbaarheid herstelde van de Magna Mater, de goddelijke oermoeder. Haar vruchtbaarheid werd meestal gekoppeld aan de cyclus van de maan, waarin de onzichtbare, donkere maan de reeks besluit,

maar als 'nieuwe maan' ook het begin van een nieuwe reeks vormt – dood en leven vormen in deze voorstelling dus geen absolute tegenstelling, maar gelden als onscheidbare, elkaar voortbrengende elementen. Voorbeelden van een dergelijke cultus zijn door de geschiedenis heen over de hele wereld te vinden: Braun noemt de Artemiscultus in Ephese, maar ook de Dian-verering uit het China van de eerste eeuw voor Christus.

Veel elementen uit dergelijke offerrituelen zijn tijdens Spanje's uitermate moeizame kerstening in de christelijke religie, met name in de Maria-verering geïntegreerd en leven voort in de *fiesta's*. Ook de maatschappelijke functie van de *fiesta* is vergelijkbaar met die van het offerritueel, zij het dat het niet zozeer de concrete vruchtbaarheid van de gemeenschap is die nieuw leven ingeblazen wordt, maar de cultuur. Braun interpreteert de verschijning van stier in het dorp, het spel, de chaotische toestanden en de daarbij behorende feestroes als een geritualiseerd teruggrijpen op een voorculturele toestand (de archaische voor- of niet-tijd), een aan de dood gewijde onderbreking van de beschaving. De onderbreking is echter tijdelijk: met het eten van de stier, meestal in een gezamenlijke maaltijd, wordt het buiten werking stellen van de culturele orde weer ongedaan gemaakt. Maar door zich even op het spel te hebben gezet, door haar symbolische dood en wederopstanding herwint de cultuur haar vruchtbaarheid, wordt ze *gerevitaliseerd*.

Ten tijde van de reformatie en opnieuw tijdens de verlichting kwamen Europese volksfeesten, waarvan de *fiesta* er één is, onder grote intellectuele en politieke druk te staan. Toch bleef het verlangen naar een onderbreking van de bestaande culturele orde bestaan, veronderstelt Braun. De verdwijning van veel volksfeesten gaat gepaard met de opgang van de utopie, de beredeneerde voorstelling van een onveranderlijke, tijdloze maatschappij waarin behoeftes en mogelijkheden voor elk individu in harmonie zijn. Maar omdat deze harmonie altijd als negatief van de bestaande maatschappelijke toestand vormgegeven wordt, geldt de utopie noodzakelijkerwijs als onbereikbaar – ze blijft continu voor elk politiek of sociaal streven uitsnellen. Dat impliceert dat de utopie niet de mogelijkheid tot revitalisering van de bestaande cultuur biedt: waar het met vaste regelmaat terugkerende ritueel van de *fiesta* door tijdelijke opheffing de cultuur uiteindelijk herbevestigt, kan de utopie haar slechts negeren.

De *fiesta* bleek beter tegen de historische ontwikkeling bestand dan volksfeesten elders in Europa, wat vermoedelijk te maken heeft met het feit dat de reformatie Spanje nauwelijks bereikte en het land überhaupt een van de rest van Europa afwijkende geschiedenis heeft. Toch ziet Braun in het ontstaan van de *corrida*, aan het eind van de 18^e eeuw, de verlichting aan het werk: de *corrida* is naar zijn idee een verregaande rationalisering van de *fiesta* waarbij de feestelijke dood, maar vooral het verschijnen, het rennen van de stier – *correr* betekent zowel 'stierenvechten' als 'rennen' – omgeven wordt door een complex van regels, organisaties en instituten. Deze rationalisering krijgt nationale geldigheid: de *corrida* wordt ook *fiesta national* genoemd. Het ritueel krijgt bovendien een individualistisch karakter: het is niet langer de gemeenschap van het dorp die de stier laat verschijnen, voor hem uitrent en uiteindelijk opeet, maar het is één man, de *torero*, die als uitblinkende held de confrontatie met de stier op zich neemt. Desondanks blijft er ook in de *corrida* een 'barbaars' moment, een tijdelijke blootstelling van de menselijke cultuur aan het gevaar van de indifferente natuur aanwezig. Wat gebeurt er in de arena? In de vele literatuur over de *corrida* wordt er steeds weer op gewezen dat voor de liefhebbers de spanning van het gebeuren, de *emoción*, van het stierenvechten niet resulteert uit het sportieve kunnen van de *torero*, noch uit de lijdensweg van de stier, maar uit de interactie tussen de twee. Ook al is de afloop van het gebeuren vooraf bekend – verwonding of dood van de *torero* gelden heel duidelijk als ongeluk –, de confrontatie geldt als geslaagd als het gevaar waaraan *torero* en stier zich blootstellen intens was. De stier moet daarom vooral krachtig zijn, energiek, en bereid lang te vechten. Van de *torero* wordt vooral moed verwacht: zelfverzekerd, snel en met vloeiende bewegingen moet hij de stier zo dicht mogelijk langs zich laten manoeuvreren.

Michel Leiris herkende in de 'évolutions calculées' van de *torero*, zijn overdadige lichtgewaad en zijn gecontroleerde gratie een absolute idee van schoonheid die in scherp contrast staat met de ongebonden, monsterlijke verschijning van de stier – de confrontatie is symbolisch geworden, maar nog

steeds wordt de cultuur op het spel gezet, moet ze haar moed in de omgang met de kracht van de natuur bewijzen. In deze demonstratieve blootstelling aan het gevaar van de ondergang ziet Leiris een vruchtbaar alternatief voor wat hij noemt de religieuze en filosofische 'occupation sénile' die erop gericht zou zijn de dood uit het leven te bannen in 'une perfection intemporelle'. In de interactie tussen *torero* en stier manifesteert zich de mogelijkheid de dood in het leven te incorporeren, op een zekere 'maniére voluptueuse' zelfs. Van dit alternatief maakt hij een levensfilosofie, die de kunst zou moeten uitdragen: zelfs in de volmaakste schoonheid moet een 'giftig' element meegemengd worden opdat de kunst de mens het onontkoombare van zijn ondergang voorspiegelt en hem maant dat elke vorm van oprecht leven steeds bereid moet zijn zichzelf op het spel te zetten.

Aanreiken

Baard gaat over stierenvechten. *Baard* gaat over een organisch proces dat de mens, of preciezer: de man in zijn intimiteit bereikt ('iets' wikkelt zich af 'in jezelf'), maar tegelijkertijd buiten zijn mogelijkheden tot beheersing valt ('buiten je om'). *Baard* werpt geen ethische blik op de *corrida*. Maar *Baard* houdt ook geen pleidooi voor het buitenboord zetten van religie en filosofie als seniele bezigheden, om vervolgens in de rituele dood van de stier een revitalisering van de cultuur of een voorbeeldige assimilatie van de dood in het leven te gaan zoeken. Er is echter wel een spanning in het gedicht, waarvan ik denk dat die vruchtbaar belicht kan worden door het bovenstaande.

De macht van het organische proces wordt in *Baard* niet beredeneerd, maar is zichtbaar gemaakt: 'Morgen is je hoofd een naaldbos'. Er wordt te bedenken gegeven dat er 'stallen zijn waarin onrustig de vechtstieren slapen', sterker nog: 'bedenk je' is een imperatief en betekent behalve 'in overweging nemen' ook 'van gedachten veranderen' – de slapende onrust wordt een dringende urgentie meegegeven. En het 'nog' dat bij de donkere, verlaten toestand waarin de arena verkeert wordt gevoegd, impliceert dat er iets te gebeuren staat. De dood? Een vervollediging van het verlies van beheersing?

De dreiging die van dit alles uitgaat staat in schril contrast met wat er in de tweede strofe beschreven wordt: een vader kocht het 'uniform' van een 'gedode stierenvechter', wastte de 'bloedvlekken eruit', hees 'zijn zoon' in 'het ding' en 'zette hem zo op de foto'. Wat gebeurt hier? Hier is iemand bezig ter onderstreping van de mannelijkheid van zijn zoon de heroïek van de *corrida* te consumeren, maar verdoezelt daarbij het gevaarlijke karakter, het gegeven dat er iets op het spel staat in de confrontatie met de stier: het uniform is niet verdiend maar wordt gekocht, de bloedvlekken weggewassen. Het geheel wordt vastgelegd met behulp van de fotografie, het medium bij uitstek dat met de suggestie van tijdloos behoud de tijd de loef tracht af te steken.

Wordt de kunstmatigheid van deze verdoezeling in *Baard* bekritiseerd door processen zichtbaar te maken die onvermijdelijk je beheersing ondermijnen, door je voor te spiegelen welke dreiging er van een vooralsnog donkere, verlaten arena uitgaat? Is de schraalheid van de uniformhijsende en fotograferende vader alleen te vermijden door bereid te zijn die beheersing op het spel te zetten, als een *torero* in de arena? Mogelijk. Maar ondanks de dreigende imperatief maakt *Baard* geen duidelijk statement. Datgene wat bedacht dient te worden blijft ondanks de beklemmende imperatief impliciet, of beter: onvolledig. Om dat te kunnen begrijpen moet ingegaan worden op twee beslissende formele aspecten. *Baard* is een prozagedicht. En *Baard* richt zich tot *jou*.

Het prozagedicht wordt, niet geheel verrassend, als amalgaam van proza en poëzie beschouwd. De verschijning van dit tussengenre in de loop van de 19^e eeuw – als 'begin' van het prozagedicht geldt Baudelaire's *Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (1869) – wordt over het algemeen als modernisme geduid, als onderdeel van de vele literaire revoltes tegen traditie, conventie en idealisme, voortgekomen uit het streven naar meer esthetische en ethische autonomie. In zijn proefschrift over de functie van het prozagedicht bij een aantal van de Tachtigers legt Van der Weij uit welke mogelijkheden de hybride vorm bood om te ontsnappen aan de ethische en esthetische codes

waarmee de genres ‘poëzie’ en ‘proza’ zijn bezet: waar poëzie zich naar proza beweegt, kan ze regels met betrekking tot rijm, ritme en voor poëzie geschikt geachte thematiek negeren; waar proza zich naar poëzie beweegt kan het zich ontdoen van zijn presenterende en analytische functie en een autonoom realiteit gaan opbouwen.

Na alle experimenten van de 20^{ste} eeuw lijkt me de betekenis van het prozagedicht als esthetische provocatie niet langer actueel. De functie van de specifieke vorm van *Baard* kan daarom naar mijn idee beter gezocht worden in het surplus aan epistemologische mogelijkheden die het prozagedicht biedt: als prozatekst kan *Baard* iets te bedenken geven dat als verwijzend naar de werkelijkheid beschouwd moet worden. Tegelijkertijd kan het zich als gedicht onttrekken aan de verplichting die verwijzing te laten monden in een sluitend inzicht. De vorm van wat je te bedenken gegeven wordt is daarmee zodanig open dat onduidelijk blijft hoe er van gedachten veranderd moet worden. Toch is wel degelijk de indringende urgentie van het aangereikte voor *jou* gearticuleerd.

En wie is die *jij* in dit gedicht? Het aantal indentificatiemogelijkheden is eindeloos – de lezer, de auteur, de Ander, Jan-Peter Balkenende – en het gedicht biedt geen aanknopingspunten waarmee één van die mogelijkheden als waarschijnlijker naar voren geschoven zou kunnen worden. Nu is het gebruik van de tweede persoon in poëzie niet ongebruikelijk en wordt meestal opgevat als apostrof, een retorische wending waarbij de spreker zich direct tot een meestal niet-aanwezige of figuurlijke persoon richt – in poëzie is *jij* nogal eens een in heftige bewoordingen toegesproken geliefde. Merkw aardig genoeg is het woord afgeleid van het Griekse ‘apostrophein’ dat ‘afwenden’ betekent: het direct adresseren gaat in de apostrof gepaard met een beweging weg van iets, zo lijkt het. Jonathan Culler heeft in zijn beroemde beschouwing over dit onderwerp het probleem geprobeerd op te lossen door te stellen dat apostrof in poëzie haaks staat op narratio. In het direct aanspreken van een afwezige of figuurlijke persoon kan het poëtische zelf zich constitueren. Maar omdat de aangesproke, juist vanwege zijn afwezigheid, altijd projectie van het poëtische zelf is, manifesteert zich in de apostrof een moment van poëtische ‘internalisation’: datgene wat in de apostrof gezegd wordt verwijst niet langer naar een realiteit buiten het gedicht, zoals dat wel het geval is in de uit temporele en causale verbanden opgebouwde vertelling.

In een beschouwing van vermoedelijk één van de indringendste apostrofs uit de geschiedenis van de poëzie – ‘Du mußt dein Leben ändern.’, de conclusie van Rilke’s *Archaischer Torso Apollos* – stelt William Waters dat ‘*jij*’ identiteitsloos is, omdat er niet mee verwezen wordt naar een persoon buiten het gedicht. Maar juist omdat die ‘*jij*’ aan zichzelf genoeg heeft – ‘The second person pronoun is address itself.’ – smeekt het om identificatie: de betekenis van het gedicht kan namelijk niet langer gezocht worden in een verbinding naar de werkelijkheid, maar is afhankelijk van de mate waarin *jij* bereid bent je door het gedicht te laten aanspreken. Het gedicht dat de tweede persoon gebruikt doet daarom een beroep op wat Waters noemt ‘answerability’.

Aannemen?

Het is verleidelijk om een conclusie neer te zetten die behelst wat uit een lezing van *Baard* resulteert die die ‘answerability’ opbrengt. Ook al, omdat daarmee de vraag waar *Baard* nu werkelijk over gaat te beantwoorden zou zijn. Die conclusie zou een identiteit aan *jou* moeten toekennen en wel in de vorm van een abstracte menselijke gestalte, een herkenbaar we waarin iedereen wel enkele aanknopingspunten vinden kan. En dan zou het heten: het prozagedicht *Baard* doet een open mededeling, maar die is voor *ons* goede verstaanders heel wel te verstaan. *Wij* kunnen weten dat we bereid moeten zijn onszelf op het spel te zetten, wij weten dat we eigenlijk beesten zijn en de dood in ons leven zullen moeten assimileren – iedereen die niet gevaarlijk leven wil is laf, koket, schaamteloos. En in de vader herkennen wij de massacultuur die als we niet oppassen zijn zonen, *ons*, ook nog die schaamteloosheid induwt.

Stoere mannenpraat, dus. Vooral, omdat waar *jij* tot algemeen herkenbare abstractie verheven is het open karakter van *Baard* genomen wordt voor willekeur: 'gevaarlijk leven' – om maar te zwijgen van 'gevaarlijke poëzie' – is als abstractie een frase die in holheid en ignorantie niet onderdoet voor het handelen van de vader. Dat *Baard* echter geen statement maakt – als prozatekst wel meedeelt, maar zich als gedicht niet vastlegt – is noodzakelijk omdat, als *jij* je door *Baard* werkelijk aangesproken weet, bereid bent de urgentie van wat hier gezegd wordt werkelijk in te zien, je *zelf* een invulling aan *Baard* zult moeten gaan geven.

Het is een zeer intieme 'awnserability' waar dit gedicht naar reikt: wat *voor jou* concreet gevaar is, waar *jij* de nabijheid van *jouw* ondergang weet, maar ook: hoe *jij* je vruchtbaarheid terug kunt winnen, waar je weer weten kunt wat het *voor jou* betekent te leven – dat laat zich niet abstraheren naar een conclusie met algemene geldigheid.

Stel met een schok vast: *Baard* gaat over mij. En ga voor jezelf zeggen waar dit gedicht over gaat. Zonder die schok gaat het over helemaal niets.

Literatuur

Over het werk van Jan-Willem Anker (1978) verschenen de nodige recensies; een doorwrochte beschouwing (over zijn debuut *Inzinkingen*) is te vinden in het dichtersalfabet van Jeroen Mettes, te vinden via www.n30.nl/poezienotities. 'Baard' staat in *Donkere arena, gedichten*. Amsterdam 2006, 30. Waardevolle informatie over de figuur van de barbaar vond ik in Arno Borst (1991), *Medieval Worlds: Barbarians, Heretics and Artists in the Middle Ages*. London. Voor de culturele functie van de *corrida* volgde ik Karl Braun (2000), *¡Toro!, Spanien und der Stierkampf*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, verder maakte ik gebruik van Michel Leiris (1982), *Miroir de la tauromachie, précédé de tauromachies / Spiegel der Tauromachie, eingeleitet durch Tauromachien*. München en A.L. Kennedy (2000), *On bullfighting*. Londen – deze twee werken bieden beide een zeer persoonlijke visie op de *corrida*, het eerste nadrukkelijk uit mannelijk, het tweede uit (wat minder nadrukkelijk) vrouwelijk perspectief.

Jan-Willem Van der Weij's *Beweging en bewogenheid: het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw* (Amsterdam 1997) lijkt mij de belangrijkste publicatie over het prozagedicht binnen de neerlandistiek. Zoals al aangegeven haalde ik mijn bevindingen over de apostrof uit Jonathan Cullers *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction* (London 1981) en William Waters 'Answerable aesthetics: reading "you" in Rilke' (gepubliceerd in: *Comparative Literature* 48 (1996), 128-149). Wie meer wil weten over sinaasappelhuid kan op eigen risico terecht bij Merel van 't Wout, 'Cellulite, daar kun je vanaf', via: www.allesovercellulite.nl (geraadpleegd in augustus 2007). De citaten uit *Van Dale* stammen uit de 13^e druk, het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* raadpleegde ik via www.inl.nl, het *Etymologisch woordenboek van het Nederlands* via www.etymologie.nl.