

BOEKEN

GASTON FRANSSEN

Alleen citaten bieden onderdak: Alfred Schaffer en de literaire kritiek

‘Good criticism is composed of at most two elements: the critical gloss and the quotation. Very good criticism can be made from both glosses and quotations. What must be avoided like the plague is rehearsing the summary of the contents. In contrast, a criticism consisting entirely of quotations should be developed.’
Walter Benjamin, ‘Program for Literary Criticism’

De buurt staat op zijn kop, je camouflagedagen zijn geschiedenis, alleen / citaten bieden onderdak.
Alfred Schaffer, *Schuim*

Alfred Schaffer, *Kooi*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2008.
Alfred Schaffer, *Schuim*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2006.
Alfred Schaffer, *De muziek die ons toekomt*. DRUKsel, Gent, 2005.
Alfred Schaffer, *Geen hand voor ogen*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004.
Alfred Schaffer, *Definities en hallucinaties*. Perdu, Amsterdam, 2003.
Alfred Schaffer, *Dwaalgasten*. Thomas Rap, Amsterdam, 2002.
Alfred Schaffer, *Zijn opkomst in de voorstad*. Thomas Rap, Amsterdam, 2000.

[**kritiek** (1), *kritikos*, in staat om oordelen te vellen; *krinein*, onderscheiden, beslissen, beoordelen; *kritès*, rechter, zie **crisis**]

Met zijn duistere, onheilspellende en middelpuntvliedende gedichten drijft Alfred Schaffer de Nederlandse poëziekritiek tot het uiterste. Want hoe kan een criticus nog een oordeel formuleren na het lezen van zulke ongrijpbare poëzie? Niet alleen verzetten deze teksten zich tegen elke vorm van traditionele *close reading*, zij wijzen de kritische lezer er zelfs expliciet op dat zijn zoektocht naar een eenduidige boodschap of een onderbouwd standpunt tot mislukken gedoemd is. De titels van zijn bundels spreken wat dat betreft boekdelen. Leek de titel van Schaffers debuut, *Zijn opkomst in de voorstad* (2000), nog iets programmatisch te hebben (aangezien deze het beeld oproept van de ‘opkomst’ van een jonge dichter, die zich vanuit de marge of ‘voorstad’ doelbewust naar het centrum van de literatuur beweegt), de titels van de daaropvolgende bundels gaven duidelijk te verstaan dat juist chaos, verwarring en richtingloosheid kenmerkend zijn voor dit oeuvre. Na Schaffers debuut verschenen namelijk *Dwaalgasten* (2002), *Definities en hallucinaties* (2003), *Geen hand voor ogen* (2004), *Schuim* (2006) en *Kooi* (2008) – stuk voor stuk titels die de zinspelen op (ver)dwalen, zinsbegoochelingen, gebrek aan inzicht en blikvernauwing.

Ook al is Schaffer steeds vormvastere gedichten gaan schrijven en betoont hij zich een opmerkelijke voorstander van het sonnet, toch bevestigt de inhoud van zijn bundels wat de titels doen vermoeden: de lezer treedt hier toe tot een onoverzichtelijk en desoriënterend universum. Hij krijgt te maken met wisselende, schimmige personages, die op drift zijn geraakt in een door oorlog verscheurde samenleving. Het zijn regelmatig soldaten of huurlingen, in elk geval ruwe, gewelddadige types van weinig woorden en

met de suggestie van een beladen verleden. Ook treden er vaak stereotiepe figuren op die juist níet doen wat je van ze verwacht: een fotomodel dat zichzelf niet in een spiegel wil zien, een hypnotiseur die de Amazone intrekt, voetbalspelers die een wedstrijd houden in 'onnavolgbare metaforen', vissers die zich inschepen in 'meeslepende verhalen', gidsen en expeditieleden die het spoor letterlijk en figuurlijk bijster zijn, en zelfs een bekend voorkomende 'oorlogsmisdadiger' die zich 'jarenlang schuilhield door zich voor te doen als alternatief genezer'.

De vorm van de gedichten veroorzaakt al evenzeer verwarring. Ze zijn fragmentarisch, opgebouwd volgens een absurdistische logica en doorspekt met citaten waarvan de herkomst steevast onduidelijk is. Typerend is dat Schaffer graag bizarre opsommingen in zijn gedichten opneemt. Wat te denken bijvoorbeeld van de twee clowns die in *Dwaalgasten* midden in de circuspiste een tafel dekken, 'compleet met voorgerechten, wijnkaarten, brandende kaarsen, / voorbijschuivende gezichten en stadsdelen'? Of van deze regels uit *Zijn opkomst in de voorstad*: 'Alles moest worden achtergelaten, / als bij een bommelding: de koffie op het terras, / het onderhoudende gesprek, de kinderwagen – een wolk van een baby'? Vergelijkbaar is dit rijtje, uit *Schuim*: 'Alles aan boord: zuurstof, specerijen, vrouwen, mannen, trage dieren, / trotse dieren'; en deze regels, uit *Kooi*: 'Was ik je laatste kans, // dan zou er een beschrijving moeten volgen van je doen en laten / van planten, mensen en machines'. Zulke heterotopische aaneenrijgingen vormen de zoveelste stok die de dichter zijn naar logica en samenhang zoekende lezer tussen de benen steekt. 'Werkelijk een waslijst aan onderwerpen', merkt de dichter zelf in *Geen hand voor ogen* op, enigszins droogkomisch: 'die betekenis kwam later wel'. Wie zich in de wereld van Schaffer waagt, heeft dus één paradoxale zekerheid: hij zal er lang en vruchteloos rondtasten in het donker, van alles onzeker.

Het is dan ook weinig verwonderlijk dat de poëziekritiek, telkens wanneer ze geconfronteerd wordt met deze gedichten, in een crisis raakt. Symptomatisch daarvoor zijn de heftigheid en vooral ook de diversiteit van de reacties die de poëzie van Schaffer uitlokt. Sommige critici zijn vol lof over zijn ontregelende taalexperimenten. *Dwaalgasten* was volgens criticus Max Temmerman een geslaagde 'meesterproef'. Dirk de Geest typeerde de gedichten in *Geen hand voor ogen* als zijnde 'bijzonder doordacht en stilistisch doorwrocht', Rob Schouten vond ze 'treffend geformuleerd', 'onontkoombaar', en Jos Joosten sprak van 'prachtige poëzie'. Volgens Ilja Leonard Pfeijffer vestigde Schaffer met deze bundel zelfs 'definitief zijn naam als een van de belangrijkste dichters van zijn generatie'.

Maar daar staan genoeg kritische geluiden tegenover. Sterker nog, het oordeel over Schaffers poëzie valt steeds vaker negatief uit. Zo was De Geest weliswaar te spreken over *Geen hand voor ogen*, maar niet zonder kanttekeningen: hij wees erop dat de 'ironische afstandelijkheid' van deze dichter 'voor sommige traditionele poëzielezers misschien een (tijdelijke) hinderpaal' zou vormen. In *de Volkskrant* uitte Piet Gerbrandy vergelijkbare bezwaren: Schaffers poëzie bood zijns inziens soms 'te weinig aanknopingspunten', waardoor zij dreigde te vervallen tot 'een intellectuele exercitie die niets oplevert'. Bij verschijnen van de opvolger *Schuim* overheerste de negatieve kritiek. Diezelfde Gerbrandy meende dat Schaffer 'zichzelf bij het maken van deze bundel niet voldoende in de hand' had gehouden: 'Het geheel lijdt aan versnippering', oordeelde hij. En *Trouw*-criticus Peter de Boer zat al helemaal met de handen in het haar: de 'grillige en

collageachtige woordslingers' en het 'veelal ordeloos verband' tussen de 'persoonlijke associaties en observaties' irriteerden hem, zo blijkt wel uit zijn verzuchtingen: 'Hoe onproductief van deze anderszins toch begaafde woordstapelende stilist!' Veelzeggend in dit verband is dat óók diegenen die zijn poëzie bewonderen, moesten erkennen dat ze met de gedichten zelden uit de voeten kunnen. Zo merkte De Geest bijvoorbeeld op dat de lezer van Schaffer staat 'te kijken naar een taalvuurwerk dat zich voor hem afspeelt en waaraan hij moeizaam een betekenis tracht toe te kennen'. Ook Joosten beschreef hoe de lezer bij een tweede lectuur zal ontdekken 'dat er van alles blijft haken, dat deze poëzie weerbarstig is en alle vanzelfsprekende taalgebruik onttakelt'. En in *Het Parool*, tot slot, concludeerde Adriaan Jaeggi na lezing van *Dwaalgasten*: 'Als er iets met zekerheid te zeggen is over de gedichten van Alfred Schaffer, dan is het dat ze zoveel vragen oproepen dat je er bijna je eigen gedicht van kunt maken.'

De critici komen dus wel tot een waardeoordeel, maar erkennen tegelijk dat ze geen steekhoudende uitspraken over Schaffers werk kunnen doen. Ze zijn vóór of tégen, zonder dat vaststaat waarover ze nu precies van mening verschillen. Daarmee brengt deze dichter een crisis in de kritiek aan het licht: als een auteur alle zeilen bijzet om te voorkomen dat uit zijn werk een eenduidige of zelfs maar coherente boodschap spreekt, hoe moet je er dan een mening over vormen?

[**citeren:** *citáre*, *citátum*, in beweging zetten, oproepen, noemen, dagvaarden]

Het is nooit helemaal te achterhalen wie er aan het woord is in Schaffers gedichten. In de eerste twee bundels biedt de titel van het gedicht soms nog uitkomst: daaruit is op te maken dat er min of meer vastomlijnde personages als 'de dochter van de generaal', een 'bemiddelaar', een 'leerling', of een 'uitvinder' aan het woord zijn. Opvallend is bovendien dat Schaffer regelmatig gedichten in de vorm van een brief of een persoonlijk gesprek schrijft en over het algemeen de directe aanspreekvorm ('jij') hanteert. 'Liefste,' zo valt te lezen in 'Overwerk', 'hoe gaat het daar aan de andere kant van de stad'; en 'Een mislukte grap' opent met de regel 'Ik heb je alweer niet geschreven en er is zoveel te vertellen' (*Zijn opkomst in de voorstad*). Het gedicht 'Het briefgeheim als boemerang' (*Dwaalgasten*) kent ook zo'n openhartige insteek: 'Nu zal ik je alles vertellen.' In latere bundels houdt Schaffer deze vorm aan. 'Je zou van lieverlee de avond overdoen – ja, het gaat weer over jou', begint bijvoorbeeld het tweede gedicht uit *Schuim*; en in *Kooi* bevat het sonnet 'Telegram' deze regels: 'Het is nu menens – ik wil me / netjes en nauwkeurig uitdrukken, als een getuige onder ede'.

Zulke passages wekken de indruk dat er in de gedichten eerlijk en openhartig wordt gecommuniceerd, maar met name uit de latere bundels is op te maken dat daar geen sprake van kan zijn. Allerlei citaten komen uit de lucht vallen, verstoren de gedachtegang in de rest van het gedicht en staan haaks op elkaar. De veelvuldig ingezette stijlbreuken en registerwisselingen doen bovendien vermoeden dat er evengoed nog kan worden geciteerd als er géén aanhalingstekens zijn gebruikt. Daarnaast doorrijgt Schaffer zijn bundels met motto's van uiteenlopende auteurs; en in de reeks 'Krank' uit *Schuim* verwerkt hij zinnen uit het autobiografisch manuscript dat zijn vader hem naliet. Het gevolg van die wilde citeerpraktijk is dat nooit valt vast te stellen wie het woord voert. Een fraai voorbeeld is deze passage uit het gedicht waarmee de reeks 'Rijp' uit *Schuim* opent:

‘Je bent niet op een leugen te betrappen. Dit noem ik nu inflatie, een gezonde vorm van heimwee, wie is sterker, jij of ik. Balans. Bewust vertragen.’
‘Dat zijn geen argumenten.’
‘Helaas, je tijd is om – mag ik blijven slapen?’
‘Zeg, wie stelt hier de vragen!’
‘Een slecht geweten is het halve werk.’
‘Hier zitten onze kijkers niet op te wachten.’
‘Jij bent de baas: toe, zet je tanden in mijn nek. Kun je me anders even krabben?’

Het is een non-dialogoog, een persiflage op het genre van het vraaggesprek. Het blijft gissen wie spreekt, wie de vragen stelt en op welke vragen er wordt geantwoord – en dat terwijl het interview het genre bij uitstek heet te zijn dat zou moeten leiden tot inzicht in de persoon van de geïnterviewde. Het gaat Schaffer er kennelijk niet om of de geciteerde woorden nu iets betrouwbaars zeggen over de persoon die ze uitspreekt. Dat toont niet alleen een doelloos voort brabbelend gesprek als het bovenstaande aan, maar ook regels als deze: ‘De harmonie was ver te zoeken – nee, dat zijn mijn woorden niet, / dat zijn jouw woorden niet’ (*Schuim*). Het is Schaffer veeleer te doen om het functioneren van de woorden op zich, los van de persoon die ze uit. Schaffer wil de taal zélf aan het woord laten, in de vorm van wat je een discours zou kunnen noemen – een sociaal of politiek aangestuurd betekenispatroon, dat bepaalt welke taaluitingen binnen een bepaalde situatie mogelijk, gewenst of onoverkomelijk zijn. Illustratief is deze passage uit ‘Feitelikheden en verzorging – dragelijk, bekend II’, nog steeds uit *Schuim*:

Er wordt gezegd: de straat zou op dit tijdstip geen gevaar meer mogen zijn.
Er wordt gezegd: dit verzekeren wij niet, en steeds weer die verwachtingen.
Er wordt gezegd: een zichtbaar schone wijk hebben onze maatregelen
niet opgeleverd, bacteriën verspreiden zich in een handomdraai.

Hetzelfde gedicht bevat nog drie van zulke ‘Er wordt gezegd’-constructies. Er worden geen aanhalingstekens gebruikt, maar toch kun je deze regels als citaten opvatten. Dat deze uitspraken, aangehaald uit het domein van de politiek of de maatschappelijke dienstverlening, zijn ingebed in een passiefconstructie, is toepasselijk: het zijn immers geen zinnen die door individuen worden uitgesproken of die gebonden zijn aan een unieke gebeurtenis, het gaat om generiek, ideologisch aangestuurd taalgebruik, dat zich van personen en momenten bedient om zich te manifesteren. Het zijn citaten die zich op geen enkele manier laten herleiden tot een sprekend subject – en vandaar die lijdende vorm: ‘Er wordt gezegd’.

Doordat Schaffer zulke vormen van taalgebruik in zijn gedichten oproept, ‘citeert’ hij deze ook in de juridische betekenis van dat woord: hij dagvaardt hen. Het is in zekere zin dus de taal zélf die in het eerder aangehaalde gedicht ‘Telegram’ (*Kooi*) aan het woord komt en die zich daar ‘netjes en nauwkeurig [wil] uitdrukken, als een getuige onder ede’. Schaffer heeft dus wel iets weg van de rechter die hij in *Zijn opkomst in de voorstad* aan het woord laat komen, in het gedicht ‘De rechter vraagt hulp’:

‘En laat de veroordeelde duidelijk spreken.’
Hij legt zijn papieren weg.
‘Wij moeten zijn gedachten kunnen lezen.’

Net zoals de rechter een oordeel moet uitspreken over de verdachte, zo wil Schaffer oordelen over verdachte vormen van taalgebruik. Maar om dat te kunnen doen, zal hij eerst die taal aan het woord moeten laten, zodat hij de gedachten erachter kan doorgronden. Dat verklaart waarom hij zo gretig citeert: degene die veroordeeld moet worden, moet uiteraard eerst uitgebreid aan het woord komen. Schaffer kiest niet voor de methode van het kruisverhoor, maar laat de taal voor zichzelf spreken. Door haar te confronteren met andere citaten en discoursen, probeert hij haar te ontmaskeren. Dat lukt bijzonder goed in de reeks ‘Staat verzekerd’ (*Schuim*), waarin Schaffer het taalgebruik uit de brochure ‘Wat wordt er gedaan tegen terrorisme? En wat kunt u doen?’ aan de tand voelt. Dit is het derde gedicht uit die reeks:

Iedereen* moet zich aan de wet houden.
Let u vooral extra op in situaties waar veel mensen bij elkaar zijn.
Ga zo snel mogelijk naar een open plek. Kijk bij een aanslag regelmatig
naar de televisie of luister naar de radio voor informatie.
Als het donker is, gebruik dan geen lucifers of een aansteker.
Het kan zijn dat u toevallig* mensen met elkaar hoort praten
en dat hun woorden u verdacht voorkomen.
Een bestelbusje* dat al twee weken bij u in de straat staat,
hoeft niets te betekenen. Maar het kan wel. Meer dan we kunnen vertellen.
Let u in elk* gebouw altijd op waar de nooduitgangen of vluchtgangen zijn.
Bescherm uzelf tegen rondvliegend of vallend materiaal.
Bent u zelf niet ernstig gewond, help dan zo veel mogelijk anderen.
Ga niet kijken op de plek van de aanslag. Ga niet in groepen* staan.
Er kan nog een bom ontploffen.
We moeten voorkomen dat netwerken overbelast raken.

De brochure spreekt de Nederlandse burger in ogenschijnlijk neutrale, geruststellende woorden toe, maar door deze zinnen uit hun context te citeren, te herordenen en sommige woorden van voetnootsymbooltjes te voorzien, weet Schaffer hun verborgen agenda aan het licht te brengen. Zo lijken de asterisken te verwijzen naar een verklarende tekst, maar die ontbreekt. Daardoor zal de lezer gaan aannemen dat deze woorden toelichting behoeven en niet zomaar naar de letter voor waar kunnen worden aangenomen. Anders gezegd: de woorden worden opeens verdacht. Als het gedicht bijvoorbeeld opent met de regels ‘Iedereen* moet zich aan de wet houden’, is meteen duidelijk dat ‘iedereen’ hier níet zomaar ‘iedereen’ betekent – anders was deze brochure immers helemaal niet nodig geweest. Net zo wijst de asterisk bij ‘toevallig*’ erop dat dit woord in de paranoia van het post-9/11-tijdperk nooit meer hetzelfde kan betekenen als het daarvoor betekende. En de aantekening bij ‘groepen*’ functioneert op dezelfde manier, want dat woord betekent hier niet alleen maar ‘verzameling’, maar is onlosmakelijk verbonden met een hele reeks connotaties: eromheen clusteren politiek beladen noties als ‘groeperingen’, ‘samenzwering’, ‘samenscholingsverbod’, ‘identificatieplicht’ enzovoorts. Zo wordt de taal letterlijk en figuurlijk opgeroepen, geciteerd, en gedwongen tot een bekentenis.

De crisis waarin de poëziekritiek terecht komt wanneer zij zich buigt over Schaffers poëzie, komt deels voort uit deze bijzondere functie van het citaat. Wanneer critici namelijk op hun beurt uit de citaatrijke gedichten citeren, gaan ze ervan uit dat ze daarmee de *dichter* aan het woord laten. Ze zijn op zoek naar de stem van Schaffer zelf. Zo haalt NRC-criticus Arie van den Berg een paar regels uit *Dwaalgasten* aan, die

volgens hem de conclusie van ‘de dichter’ verwoorden. Net zo citeert Rob Schouten enkele zinnen uit *Geen hand voor ogen* die volgens hem tot de ‘ordelijke registers’ behoren en hij vervolgt dan met: ‘De dichter probeert uit alle macht iets onder de duim te houden, een naderende paniek, een gevoel dat de wereld juist helemaal niet deugt.’ Veelzeggend is ook dat Schouten meent dat de bundel ‘de definitieve bevestiging is van Schaffers *eigen stem*’ (mijn cursivering). Typerend is Gerbrandy’s opmerking naar aanleiding van een aantal aangehaalde regels uit de reeks ‘De muziek die ons toekomt’ (*Schuim*), volgens hem het verslag van ‘een lange sessie aan het sterfbed van een vader’: ‘Zo warm is Schaffer zelden.’

Voor de duidelijkheid: het gaat er natuurlijk niet om dat critici geen verband zouden mogen leggen tussen het werk van de dichter en zijn leven. Het gaat erom dat ze de citaten die ze uit Schaffers bundels nemen niet beschouwen als verdachten, maar eerder als getuigen *à décharge*. De kritiek wil als een rechter over het werk oordelen en is dus geneigd om de dichter in het beklagdenbankje te plaatsen, terwijl Schaffer juist de taal op die plek wil laten zitten: hij bedrijft zélf een vorm van literaire (taal)kritiek. Vandaar dat nogal wat critici gefrustreerd raken door Schaffers werk: ze ondervragen de verkeerde verdachte, die ook nog eens tegenstrijdige verklaringen aflegt.

[**fictie**: *fictio*, *fingere*, *fictum*, met de hand vormen, door strijken maken, verzinnen]

Wat Schaffers werk mede zo verontrustend maakt, is de in elk gedicht doorsijpelende suggestie dat het vertrouwde, alledaagse leven in feite een schijnvertoning is. Het bestaan is een groot complot of een toneelstuk – en elk moment kan iemand uit zijn rol vallen, waardoor er een verschrikkelijke realiteit onthuld zal worden. Die angst klinkt door in de talrijke referenties aan de wereld van de televisie of het theater. *Zijn opkomst in de voorstad* bevat gedichten als ‘Openingsscène’ en ‘Op aanwijzing van de regisseur’. ‘Volgens mij worden we nagesynchroniseerd’, vermoedt een ik-figuur uit *Dwaalgasten* zelfs. En ook in de latere bundels wordt het werkelijkheidseffect (zo zou Roland Barthes zeggen) voortdurend verstoord door het opduiken van ‘camera’s’, een boven het bed bungelende ‘microfoon’ of een onverwachte ‘voice-over’ (*Geen hand voor ogen*). ‘Juist als je wilt oversteken rijdt een auto door een plas’, zo staat er in *Kooi*: ‘Drijfnaat staar je hem na, alsof je abrupt bent onderbroken / door reclame’. Het effect van zulke passages is een misselijkmakende vorm van paranoia: waar eindigt de werkelijkheid en waar begint de fictie – bijvoorbeeld in deze regels uit *Schuim*?

[...] Je keek naar links, naar rechts,
belde aan een tweede keer, spoelde het hele zaakje nog eens terug
maar hij was weg, met snelle pas een hoek om en dan weer een hoek,
een ramp voor het acteervak, deze seizoensarbeider.
Daar gaat de telefoon: dat was de bedoeling niet.
Dus wat betekent dit, wat heeft dit te betekenen?

Die paranoia is des te beklemmender, omdat uit de gedichten tegelijkertijd een neurotische hang naar controle en overzicht blijkt. ‘Met regelmaat controleer je de sloten, startklaar in het ergste geval’, lees je in *Kooi*. En even verderop: ‘Alles is te censureren, rubriceren, reduceren. / Als dit zou rijmen dan was het waar, ik zweer bij deze / stand van

zaken.’ De programmatische opening van Schaffers bibliofiele uitgave *Definities en hallucinaties* klinkt eveneens als een bezwering van chaos en onzekerheid:

Het begint met een begroeting, met een brief die plechtig
ondertekend wordt. Ten teken dat een akkoord is bereikt,

de situatie onder controle.

En inderdaad luidt ook de conclusie van een gedicht uit *Geen hand voor ogen* dat ‘alles onder controle’ is, maar die woorden lijken eerder een verwoedde poging te zijn om die controle af te dwingen. Want al veel eerder, in *Dwaalgasten*, kwam de ik-figuur tot een heel ander inzicht: ‘Ik vraag me ernstig af of we alles onder controle hebben – / blijf op je hoede.’

Die combinatie van paranoia en controlezucht vindt op een intrigerende wijze haar weerslag in de taal die Schaffer hanteert. Zo spreekt uit veel gedichten een opvallende voorkeur voor wat de Russische formalist Roman Jakobson ‘fatisch taalgebruik’ zou noemen: een vorm van taalgebruik die dient om de informatie-uitwisseling op gang te brengen en in stand te houden. Het zijn meestal zinnestelsels die de communicatiekanalen beproeven en thematiseren. Zo vraagt de ik-figuur uit ‘Vakantiemuziek’ (*Zijn opkomst in de voorstad*) plotseling: ‘Met wie spreek ik eigenlijk?’ In het verlengde hiervan liggen aftastende zinnestelsels als ‘Pak vast m’n hand. “Hallo?” De kracht van de herhaling. “Halló?”’ (*Geen hand voor ogen*) en ‘Hallo, ik vroeg je iets. Hálló! Mag het licht nu weer aan?’ (*Schuim*). En in *Kooi* komen vergelijkbare regels voor: ‘Graag je aandacht voor het volgende.’ Of: ‘Ja, ik doe mijn / best je te verstaan, maar je moet wel in de microfoon praten.’

Door zulke fatische elementen in de gedichten op te nemen, brengt Schaffer de taal *als medium* onder de aandacht. De lezer wordt erop gewezen dat de communicatie moeizaam tot stand komt en vaak hapert, of dat er ruis in doorklinkt – en die lezer wordt daarom aangespoord net zo wantrouwend tegenover het medium van de taal te staan, als de ik-figuren uit Schaffers bundels tegenover de werkelijkheid staan. Elke uitspraak, zo lijkt de boodschap te zijn, is op allerlei manieren gemedieerd, gekleurd en gemanipuleerd: ook de taal is ‘in scène gezet’ en onderdeel van een niet te overzien complot. Schaffer leert zijn lezers argwaan jegens de taal te koesteren: wijsheden worden ontmaskerd als clichés – ‘Daar sta je / dan met je slimme oneliners, jij die er het fijne van zou weten’ (*Geen hand voor ogen*) – en indrukwekkende metaforen als onorigineel jargon. Een mooi voorbeeld is deze strofe uit ‘Het feest kan beginnen’ (*Schuim*):

Al dagen is ons tijdperk van subtiele metaforen afgesloten: een paard
in het ruim van het schip dat ons aan land zal brengen, het proestte, snoof,
brak los, door demonen opgejaagd, dan stormde het naar het achterdek
en struikelde overboord. Het gehinnik verzoop in het bruisen
onder de schroeven, in luttele seconden raakte iedereen in rep en roer.

Voortekens staren ons in het gezicht, de duisternis heeft ons uitgespuugd.

Het is een overrompelend en huiveringwekkend beeld: een paard galoppeert over het dek, slaat overboord en verdwijnt in de golven. Totdat je bedenkt dat deze strofe niet veel meer is dan een vrij brave (‘letterlijke’) beschrijving van een scène uit de horrorfilm *The*

Ring (2002). De Australische Naomi Watts speelt in die film een journaliste die onderzoek doet naar een geheimzinnige videoband, waarvan gezegd wordt dat iedereen die de band bekijkt, binnen enkele dagen op een gruwelijke wijze komt te overlijden. Wanneer de (vervloekte) journaliste tijdens haar zoektocht op een veerboot terecht komt, merkt ze daar een zwart paard in een paardentrailer op. Ze benadert het paard, maar het raakt in paniek, breekt los en stormt de zee in. Schaffer speelt dus een gemeen spel met zijn lezers: hij houdt ze een beeld voor ogen en suggereert dat het om een metafoor gaat, een voorteken zelfs – wat impliceert dat aan het beeld geloof moet worden gehecht en dat het verwijst naar de (toekomstige) werkelijkheid. Maar wanneer de lezers proberen te achterhalen wat de betekenis van dat voorteken zou kunnen zijn, blijkt het te gaan om een beeld dat letterlijk in scène is gezet: het is maar gespeeld, het is maar fictie.

Het is een curieuze dubbele beweging die Schaffer keer op keer maakt: hij manipuleert zijn lezers, maar roept ze meteen op om te doorzien dát ze gemanipuleerd worden. Hij schotelt ze fictieve constructies voor, maar laat zich tegelijkertijd maar al te graag betrappen als bedenker van die verzinsels. Het wordt daardoor erg verleidelijk om deze regels uit *Kooi* te lezen als een portret van de dichter:

Wat was dat? Verward kijk je om je heen en neemt onmiddellijk een houding aan die je daarnet nog volkomen vreemd was. Wat is het hier licht. Op kousenvoeten begeef je je terug naar de eerste letters van het alfabet, al heb je daar niets meer te zoeken, en plotseling besef je dat je bent gesignaleerd, op heterdaad betrapt, [...].

[**polemiek:** *polemikos*, strijd, oorlog]

Het is altijd oorlog in de poëzie van Schaffer. Wie de opeenvolgende bundels in één keer doorleest, ziet zich geconfronteerd met de donkerste kanten van de mens: een lange revue aan soldaten, huurlingen, generaals, tegen een achtergrond van mijnenvelden, bunkers en lijkenlucht. En als er géén oorlog is, dan zijn de dreiging en het geweld toch nooit ver weg. ‘De pas is glad en mistig’, zo opent het gedicht ‘Mijn onomschreven functie’ uit *Zijn opkomst in de voorstad*. ‘In het ravijn liggen enkele overlevenden / naast nog warme brokstukken. / Tot in ons dorp horen wij gegil.’ Een vliegtuigongeluk? Een aanslag? Wat er precies gebeurd is, blijft onduidelijk. Of neem deze regels uit dezelfde bundel: ‘Op een ochtend lagen alle gasten van het enige hotel / hier verderop aan de rivier dood in hun bed: dat was het begin.’ Schaffer grossiert in zulke omineuze observaties: ‘Het land is platgebrand en het werd koud. IJskoud’ (*Dwaalgasten*); of: ‘Helikopters boven de snelweg, mensen in paniek, zwaailichten, / de koelbloedige afrekening op klaarlichte dag, de besmeurde achterbank’ (*Geen hand voor ogen*); of neem deze openingsscène uit *Definities en hallucinaties*:

Als een auto voorrijdt, een pikzwarte auto, een doodskist
waar haastig vier vijf mannen uitspringen, een onbenutte

ruimte in die zij opvullen met een onderdrukt geschreeuw

Paradoxaal genoeg is het juist te midden van alle geweld, chaos en verwarring, dat voor de lezer steeds duidelijker wordt waar Schaffer op uit is. Zijn citeerwoede, zijn absurde aaneenrijgingen, zijn taalkritiek, zijn paranoia, zijn pogingen om de lezer door middel van fatische elementen bewust te maken van de werking van taal en representatie – ze

blijken ten nauwste samen te hangen. Schaffer voert een oorlog tegen de schijnbare onschuld van taalgebruik. Hij bedrijft polemieken in de ware, etymologische zin van die term – een strijd met én tegen de woorden. Dat komt ook naar voren in de passages waarin geweld, oorlog en taal met elkaar in verband worden gebracht. Een fraai voorbeeld is de reeks ‘De dochter van de generaal’ in *Zijn opkomst in de voorstad*, die in vier korte gedichten evenzoveel verschillende registers demonstreert. Tegen de pers zegt een generaalsdochter dat haar vader ‘niet gevallen’ is en dat de journalisten zich beter zouden richten op ‘de met vlaggetjes zwaaiende, / huilende menigte, / tot in de sloppenwijken’. Tegen het ziekenhuispersoneel slaat ze een heel andere toon aan: ‘Hij mag onder geen beding gestoord worden. [...] Wees blij dat jullie iets kunnen doen / voor hem.’ En tegen het volk zegt ze: ‘Hij heeft jullie nooit verlaten. / Hij is kerngezond.’ Door die registers in de gedichten te ‘citeren’ en tegen elkaar uit te spelen, ontmaskert Schaffer hen: zichtbaar wordt hoe de werkelijkheid telkens geweld wordt aangedaan. De taal komt wederom in het beklagdenbankje terecht. Vergelijkbaar is de manier waarop Schaffer in ‘Het gevecht met de elementen’ (*Geen hand voor ogen*) clichématig taalgebruik aan de kaak stelt door het in zijn gedicht te ‘citeren’ en het vervolgens – als een rechter – te confronteren met de feiten:

In het veelbelovende schijnsel van een dorp of een stad slaapt
het lichaam, koelt het af, kinderstemmen op de achtergrond.

Een vervloekte storm raast over zee, ver weg cirkelen
reddingshelikopters op zoek naar een teken, een vertekening.

De zee een open graf, de storm een op hol geslagen paard, blind
van woede, briesend van angst – zout water streelt de huid.

Aangespoeld is het lichaam veilig, een stilleven, gaaf en glad.
Pas na dagen de eerste verminkingen, de zoektocht opgegeven.

Het gedicht beschrijft een schipbreuk, maar dat is nog een te algemene lezing. Het ‘veelbelovende schijnsel’ roept namelijk associaties op met vluchtelingen, die met weinig zeewaardige bootjes een ander, beter land proberen te bereiken en daarbij overvallen worden door een storm. De holle, afgesleten beelden waarmee hun lot wordt beschreven (het open graf van de zee, de storm een briesend paard), steken scherp af tegen de ‘verminkingen’ en de vergeefsheid van de ‘zoektocht’. Dat de helikopters niet alleen op zoek zijn naar een ‘teken’, maar ook naar ‘vertekening’, onderstreept dat nog eens: liever wordt dit drama verbloemd (en dus vertekend) met allerlei stoplappen, dan dat men de waarheid onder ogen ziet. In dergelijke gedichten laat Schaffer de taal zelf nog het woord voeren, maar soms verwoordt hij zijn kritiek directer: ‘Gedrenkt in terminologie smeulen / de loopgraven’, schrijft hij bijvoorbeeld in *Schuim*. En in *Kooi* constateert hij cynisch: ‘Sterven voor de goede zaak maakt sterven de moeite waar – het zou een slagzin kunnen zijn.’

Poëzie, kortom, is voor deze dichter niets minder een daad van gewapend verzet. Schaffer voert een verbeterde strijd tegen een overrompelende hoeveelheid tegenstanders: het eufemisme, het cliché, de dooddoener, het gebod, het holle gepraat, de retoriek, de slagzin, de reclameboodschap, de stoplap, de drogreden, het dogma enzovoorts. Dat betekent echter ook dat Schaffer de (traditionele) poëzie als vijand beschouwt. Wie een

klassiek gedicht schrijft, staat immers evengoed bloot aan het gevaar van ontwijkend of idealiserend taalgebruik. Dat tonen de eerste regels van 'Op een dag is het zover' uit *Geen hand voor ogen* aan:

Een man worstelt haar tegen de grond zonder dat zij zich verweert.

Afspraak is afspraak: de tuinen staan in bloei, het is lunchtijd, een dag als geen ander, bezongen in een aria, beschreven in een gedicht.

Weer geeft Schaffer zijn kritiek vorm door verschillende vormen van taalgebruik te citeren en met elkaar te confronteren. Het gedicht opent met een rauw, gewelddadig beeld. Het gaat niet om een speelse worsteling, want enkele regels verder staat er: 'Ze keert zich niet van hem af als hij haar slaat, ze heeft wilskracht'. Aan de wereld van de Kunst en de Poëzie, zo suggereert de tweede strofe, gaan deze grimmige feiten volkomen voorbij: in het gedicht houdt men zich netjes aan de regels ('afspraak is afspraak'), gaat het dagelijkse leven gewoon verder ('het is lunchtijd') en bloeien de tuinen als altijd.

Het ligt dan ook helemaal in de lijn der verwachting dat Schaffer de verheven Erato, de hoedster van de lyriek, uiteindelijk voor een ander type muze inruilt. Het gedicht 'Exit Muze' uit zijn recentste bundel opent met de veelzeggende constatering: 'Staat je prima, dat legergroen.' Schaffer opteert voor een nieuwe, strijdbare dichtkunst, die weliswaar nog steeds het 'eindproduct van breedvoerige zinnen' is, maar toch veel aardser en realistischer dan haar klassieke voorgangster: 'Het kan geen toeval zijn dat ik je aantrof in het warenhuis, // mijn jonge veteraan, graaiend bij de uitverkoop – toen je / bukte, kon ik je bilspleet zien.' Met deze legergroene muze aan zijn zijde, die bij elkaar graait wat ze te pakken kan krijgen, zet Schaffer zijn strijd in *Kooi* voort.

[**crisis:** *krisis*, beslissend moment tijdens ziekte (Hippocrates), beslissing, van *krinein*, onderscheiden, beslissen, beoordelen]

De taal en de poëzie bevinden zich volgens Schaffer in een crisis, zo is uit het bovenstaande gebleken. Ze worden misbruikt door de ideologie, waardoor ze bedrieglijk en onbetrouwbaar zijn geworden. Ze verkiezen fictie en schoonheid boven de feiten en de waarheid, maar doen toch alsof ze 'natuurlijk' en 'vanzelfsprekend' zijn. Die crisis wordt juist in de traditionele poëzie scherp zichtbaar: waar kritiek en engagement zijn geboden, vervalt deze in simplistische anekdotiek of vluchtgedrag. Schaffer wil een crisis forceren in dat ziekteproces, in de hoop daarmee een wending te bewerkstelligen. Misschien is daarmee zijn voorkeur voor het sonnet, met zijn volta, verklaard. Maar er zijn nog rigoureuze middelen nodig. De dichter kiest voor een straffe combinatie van medicijnen: het citaat, de directe confrontatie en een meedogenloze kritiek op de taal. Hij presenteert geen boodschap of standpunt, maar roept de taal zelf voor het gerecht en dwingt haar bekentenissen af. Het is aan de lezer om die bekentenissen tegen elkaar af te wegen en zich zo zelf een oordeel te vormen. Dat de critici van Schaffer zélf in een crisis raken wanneer ze over zijn poëzie moeten oordelen, zegt daarom meer over hen en over hun poëzieopvattingen, dan over Schaffers dichterschap. 'Wat koop je / ervoor als je elk woord op een goudschaaltje moet wegen', zo houdt Schaffer hun voor in *Kooi*: 'zo / klinkt het karig, ziek zieker ziekt'.

[**kritiek** (2), crisis of keerpunt betreffend, hachelijk; zie **crisis**]
Alfred Schaffer, 'Waar je ook bent, je hebt niets gezien' (*Schuim*):

WAAR JE OOK BENT, JE HEBT NIETS GEZIEN

Hier spreekt de wetenschap, we gaan sluiten, vandaag bestaat
als gisteren als morgen, niemand die hier zonder wapens leeft:
is er nog hoop voor achterblijvers? Met fantasie een losgezongen
toestand, maar ik had niets verzonnen en jij was niet te stuiten,

het gras groener dan groen in de tuinen van het louteringsoord,
het meubilair gevlochten. Bleef onze rolverdeling ondermaats,
volgt wat na wat. Vertakkingen, vergroeiingen, de verzoening na
het staatsbezoek. Wat zijn je laatste woorden als de naald uitslaat,

wat zegt een speculant in zo'n geval? Je was een stijlvol gastheer,
een geschikte kandidaat, de ideale aangever? Bij voorkeur binnen
onze regio woonachtig? Een topdag voor toeristen, een beroerd
jaar voor de armen. En toen kwam de zee eraan. We drukken af.

Alfred Schaffer in gesprek met Fleur Speet, *De Morgen*, 13 september 2006:

Ik haal de urgentie van mijn werk vaak uit het nieuws, dat kun je goed zien aan de eerste afdeling van *Schuim*. Het gedicht 'Waar je ook bent, je hebt niets gezien' is bijvoorbeeld een aanklacht tegen mediageweld dat dramatische gebeurtenissen plat maakt. Met de tsunami – 'En toen kwam de zee eraan' – waren toeristen gemoeid en het gebeurde tijdens kerst, dat zorgde voor veel aandacht. Op dat moment waren we erg begaan, we openden gironummers, keken naar televisieprogramma's, maar daarna was het afgelopen en bestond het niet meer. Mediageweld creëert een *short attention span*. [...]

In 'Krank' verwerkte ik zinnen van hem [Schaffers vader, GF] als in een quatre-mains. Samen aan de piano, de piano die ik als een van de weinige dingen nog van hem heb. Maar wie het leest, heeft dit waarschijnlijk allemaal niet door en dat is goed zo.

Peter de Boer, 'Ja, ga nog een potje zitten janken ook!' In: *Trouw*, 14 oktober 2006.

Ik had zijn bundel [*Schuim*, GF] al enkele malen gelezen toen ik op internet een interview van Fleur Speet tegenkwam waarin Schaffer opeens voor de vuist weg enkele gedichten wat nader toelicht. Zo gaat het openingsgedicht, dat ik stilistisch sterk maar inhoudelijk onbegrijpelijk vond, blijkens dat vraaggesprek over het publiciteitsgeile mediageweld rond de tsunami van Kerst 2004! En net als geilheid houdt mediageweld slechts kort de aandacht vast, wat niet strookt met Schaffers hoge opvatting van engagement, waarover hij vervolgens bij Speet uitvoerig uitweidt. Waarom is deze context in het gedicht zelf weggemoffeld? En dan zegt hij ook nog doodleuk: 'Wie het leest, heeft dit waarschijnlijk allemaal niet door en dat is goed zo.' Goed? Voor wie dan? Voor de dichter, die een essentiële drijfveer niet in poëzie wil communiceren? Of voor de lezer die dit alles totaal ontgaat?