

AMBITIE EN INTIMITEIT

Balans van Leonard Nolens

Wie ben ik in welke mensen? Die vraag wordt keer op keer, in allerlei variaties, gesteld in de poëzie van Leonard Nolens. Nogal geestig gebeurt dat in het gedicht 'De literaire receptie' in zijn nieuwe bundel *Balans*. In eerste instantie lijkt het de monoloog van een literaire snob die wél de namen van dode grootheden als Pessoa, Rimbaud en Mallarmé kan oplepelen, maar de levende dichter die tegenover hem staat (Nolens zelf, zou je denken) niet kan plaatsen:

Hoe was uw naam ook alweer?
U bent toch geen pseudoniem van Stéphane Mallarmé?
Dus wat, ja, what's in your name?
Beklemt u de band met uw wereldberoemde familie?
Signeer. Met uw wildvreemde naam.

Het hele gedicht is een typisch nolensiaans spel met het door elkaar lopen en uit elkaar trekken van namen en identiteiten. Samen vormen die namen en identiteiten de dichter Nolens. Daarom ben ik in tweede instantie geneigd het gedicht niet als de schofferende monoloog van een snob te lezen, maar als de dubbelzinnige innerlijke monoloog van de dichter zelf, die zich afvraagt: wie ben ik als dichter, in welke mensen? Weet ik dat wel? Doet het ertoe dat te weten?

Een antwoord op die vragen geeft een ander gedicht, dat juist ondubbelzinnig is, een motto bijna. Daarin is de uit Afrika afkomstige danser Anani Dodji Sanouvi aan het woord: "Voor mij is dansen mijn ouders. / Ik was nog heel jong toen zij stierven. / Voor mij is dansen sindsdien / een vader, een moeder." Waarop zijn mentrix Anne Teresa (zonder achternaam al autoriteit genoeg) zegt: "Je hebt er die dansen. / En je hebt dansers. / Anani is danser." Dit gedicht heet 'Dichter', maar waarom eigenlijk? Ook als het 'Danser' had geheten, was duidelijk geweest dat Nolens met de woorden van Anani en De Keersmaeker zichzelf verdedigt als iemand die zich met zijn hele bestaan aan poëzie heeft overgegeven. Ook hij is in zijn kunst zijn vader en zijn moeder.

Paradoxaal genoeg is dichten voor Nolens tegelijk de uitdrukking van onontbeerlijke eenzaamheid. Dat maakt hij duidelijk in een drietal gedichten dat zich aandient als de nabloeier van *Opzichtige stilte* (2014), zijn vorige bundel, waarin hij een dantesk beeld geeft van het verblijf in een ontwenningskliniek. In deze drie gedichten brengt hij opnieuw de terugkeer uit de kliniek ter sprake, in woorden van ongelof dat hij er echt is geweest en dat hij er betrekkelijk heelhuids en (dat vooral) nog steeds als dichter uit is teruggekeerd. Hij is opgelucht dat hij uit de wereld waar eenzaamheid "veel bekijks" heeft, is kunnen terugkeren in de wereld waar eenzaamheid "geen bekijks" heeft, waar wordt geaccepteerd dat hij zich terugtrekt in zijn "eenmansklooster". Dat dat weer mogelijk is, schrijft hij overigens geheel op het conto van zijn geliefde. Zonder haar zou hij nu geen gedichten meer schrijven, maar "schimpschriften, scheldbrieven zonder adres".

De vraag die Nolens zichzelf stelt, is daarom niet zozeer: wie ben ik in andere mensen, maar vooral: wie zijn andere mensen in mij? Zoals hij in het rouwgedicht voor zijn zuster Hilda schrijft, een gedicht waarin de overledene wordt geportretteerd in termen van de maaltijden waarmee zij de saaiste zondagen hemels wist te maken (het lijkt wel een geschreven schilderij van Arcimboldo): "Dag Hilda! Hoe ben je verdwenen / in ons, is mijn maag soms / je ziel?"

Woorden als "ziel" en "eenzaamheid" gebruikt Nolens trouwens met een gemak alsof ze niet al lang geleden uit het woordenboek van de dichters zijn geschrapt. Ook neemt hij het op voor vergelijkbare eenvoudige woorden als "waan-zin, pijn, verdriet", die "dichterlijk bekeken allang taboe" zijn. In vroegere werk heeft hij het een enkele keer bewonderend over Vasalis gehad, in wier werk zulke woorden nog wel bleken te passen. Hij is er zich ongetwijfeld van bewust dat de poëzie van Vasalis, juist om het nadrukkelijke benoemen van gevoelens, door Charlotte Mutsaers ooit is afgedaan als kitsch. Zijn verdediging van het recht om deze

woorden te gebruiken is dus niet ongegrond; hij probeert zijn lezers te laten beseffen hoe vreemd het dichterlijke taboe op het ondubbeltzinnig benoemen van emoties is. Was hij componist geweest, of schilder, dan zou hij dat probleem immers niet hebben gehad. In het eerste geval had hij vrijelijk kunnen beschikken over “tranende kattendarms / en zwerfende hobo’s, falsetten en pauken en cello’s / om lijden, spijt en eenzaamheid onder de mensen te brengen”. En als navolger van schilders als Francis Bacon of Lucian Freud, die hun modellen ook hebben ontleend aan de naaste omgeving, had hij zich zonder voorbehoud kunnen bezighouden met “perspectieven / van het alleen-zijn”.

Het noemen van beroemde namen (in andere gedichten vallen onder meer die van Nietzsche, Celan en Leopardi, van Hölderlin, Lucebert, Brecht) krijgt in de afdeling ‘Voor mij is dansen mijn ouders’ licht paranöide trekken: alsof er nog voordat er sprake is van een aanklacht of een proces een eindeloze rij getuigen à décharge wordt opgeroepen. Van de lengte van deze rij blijkt Nolens zelf ook te schrikken, wanneer hij vaststelt: “ik heb hier al veel te veel namen genoemd / om mijn stelling te staven: schoonheid is het eerste gebod.” Intussen heeft hij er wel mee aangegeven dat hij zich graag op het hoogste niveau van de Olympus wil bewegen. Een ambitie waarvan hij de complicaties in een ander gedicht treffend alledaags heeft verbeeld in de woorden: “Het zong zich wanhopig omhoog / zoals op mijn tafel die dansende wesp in de hals van een bierfles.”

Ook op dat hoogste niveau moeten zijn fysieke familie en zijn artistieke familie in hem samenvallen. Dat suggereert het begingedicht al, waarin hij, zelf vader van twee zoons, zich vereenzelvigd met de klacht van een achttiende eeuwse Chinese dichter over de dood van zijn zoons: “Al meer dan duizend jaar verlies je daarginder drie zoons / vandaag. Ik ben je nageslacht.”

Maar er zijn ook allerlei gedichten (en het zijn niet de slechtste) waarin het literaire verlangen is verdwenen achter de familiale intimiteit die Nolens’ handelsmerk is. Gedichten over het familiehuis in het Limburgse Bree bijvoorbeeld, dat al vaak in zijn gedichten figureerde, “dat zingend en cijferend hier in mijn handen / naar

adem snakkende huis op het vrijthof”, waar hij overigens beter met het zingen uit de voeten bleek te kunnen dan met het cijferen.

Hoogtepunt van gedichten waarin literaire ambitie niet meer wordt uitgesproken en intimiteit de boventoon voert, zijn die waarin zijn geliefde figureert. Ten aanzien van haar valt in zijn poëzie alle voorbehoud weg; voor haar zal hij nooit een wildvreemde naam hebben. Zij is degene die hem in balans houdt, bijna zonder woorden, zoals wanneer zij, in het slotgedicht, opbelt vanaf een verblijf aan zee:

Een pauzerende stem circuleert in de roos van de hoorn, in je oorschelp verschijnt haar gezicht dat je helemaal noemt bij je enige naam.

In zulke liefdesscènes vallen de dichter en de geliefde samen en is het bijna niet meer te ontwarren wie de een is in de ander of de ander in de een. Daarin is Nolens de evenknie van Bonnard, de schilder die hij ook wel had kunnen oproepen als getuige à décharge. Zoals in het gedicht ‘Nanacht’, waarin hij verbeeldt hoe bij het ontwaken in hun Antwerpse huis eerst de stad in hem doordringt (“hese schepen en schoolgaande kinderen komen hierboven / de kamer binnen om ons te beginnen”) en hoe vervolgens zijn geliefde daar kleur aan geeft:

En dan gaat zij bloot als een pasgeborene naar de gigantische spiegel ons paar in het stadsbeeld bekijken. Haar oogopslag kust me. Heel Antwerpen blauwt.

Balans is verschenen in Nolens’ zeventigste levensjaar. Leos Janacek, nog zo iemand die Nolens als getuige had kunnen oproepen, was nog een paar jaar ouder, toen hij zijn muze vereeuwigde in het strijkkwartet *Intieme brieven*. Ik zie uit naar het dichterlijke equivalent, een bundel waarin de ambities van Nolens volkomen zijn opgelost in intimiteit.

AD ZUIDERENT

LEONARD NOLENS, *Balans*, Querido, Amsterdam, 2017, 56 p.