

Een kort verhaal: eind 2016 had ik in het *Übersetzer-Kollegium* in Straelen een mede door Literatuur Vlaanderen (toen nog het Vlaams Fonds voor de Letteren) gearrangeerde ontmoeting – een poëtische *blind date*, zeg maar – met de Duitse dichter Ulrich Koch. Het was de bedoeling dat we elkaars werk zouden leren kennen en vertalen, en dat de resultaten van die samenwerking gepubliceerd zouden worden in een nieuw op te richten Duits-Nederlands-Vlaams tijdschrift, dat uiteindelijk *Trimaran* zou gaan heten. Ik ging de uitdaging met de nodige scepsis aan. Poëzie reist immers maar moeilijk tussen landen, talen en culturen. Het lezen van gedichten uit ‘andere’ literaturen gaat vaker wel dan niet gepaard met de frustrerende ervaring dat je een veelheid aan signalen krijgt toegestuurd waar je weinig mee aan kunt omdat je de codes niet kent die je nodig hebt om ze te begrijpen. Mijn herhaalde pogingen om, bijvoorbeeld, Apollinaire te lezen heb ik om die reden telkens vrij snel weer gestaakt: een groot dichter, daar kun je niet omheen, maar wat een moeilijk Frans en dan al die *sous-entendus* die zoveel kennis vereisen van een onpeilbare literair-culturele en historische context.

Gelukkig zijn er uitzonderingen. Ik nam dus met scepsis gepantserd kennis van Kochs poëzie – en werd midden tussen de ogen getroffen. Wat een dichter. Er zal mij ook in zijn teksten vast het nodige ontgaan wat een literair competente *native speaker* van het Duits wél opmerkt. Alleen blijkt dat in dit geval geen onoverkomelijke hinderpaal.

Koch woont in een vlek van een dorp nabij de Lüneburger heide, van waaruit hij een paar keer per week naar Hamburg reist om er *Geschäftsführer* te zijn van een uitzendbureau voor krachten in de zorg. Op zijn reizen tussen stad en dorp, die hij met bus en trein onderneemt, observeert hij en denkt hij na, neemt hij notities, schrijft hij gedichten. Hij noemt zichzelf bescheiden een verzamelaar van realia, en dat is niet bezijden de waarheid. Het zijn echter realia met een meerwaarde: ze dringen zich niet alleen aan de lezer op in dwingende concreetheid, maar roepen daarbij ook pregnante gevoelens en associaties op. Bovendien gebruikt Koch ze geregeld in onverwachte combinaties, met vaak verbluffende effecten tot gevolg.

Om te laten zien hoe dat concreet gebeurt, ga ik hier in op een specimen uit *Selbst in hoher Auflösung* (2017), Kochs meest recente bundel. In mijn vertaling ziet dat gedicht er zo uit:

Hoe hij liefheeft

Zoals de koudeparadox van de bomen
als ze hun kleren uitdoen in
de herfst.

Zoals het bloementapijt van
zwemvesten
na de ondergang
eind juni.

Zoals de motten bij de eerste
schemering
zwermen om de straatlantaarns,
lange voelhoorns van de doden

voor het licht,
ze houden ze voor huns gelijke

Zoals een zee-engte.

Zoals engelen, zo zuiver
zuiver zuiver.

Zoals parels huilen.

Zoals het stockholmsyndroom
van oude huisdieren.

De titel van het gedicht belooft een precisering van de manier waarop een ons onbekende ‘hij’ (de dichter zelf?) liefheeft. Het gedicht lost die belofte in door dat liefhebben in zeven met ‘Zoals’ beginnende strofen op tegelijk onverwachte en ontsluitende manieren te verbinden met evenveel disparate – welja – realia.

De eerste strofe associeert ‘zijn’ liefhebben met bomen in de herfst, een conventioneel beeld dat zowel weemoed als kwetsbaarheid oproept. Koch slaagt er echter in dat beeld op een dubbele manier opnieuw te munten. De bomen worden eerst vermenselijkt, doordat het vallen van de bladeren vergeleken wordt met zich uitkleden. Dat is geen spectaculair vernieuwende metafoor, maar wel een aangrijpende: wie zijn kleren uitdoet, geeft zich – natuurlijk letterlijk, maar ook figuurlijk – bloot. De stripact van de bomen heeft geen grein erotiek: ze suggereert toeneemende weerloosheid, en symbolische onttakeling: wie zijn kleren verliest (een uniform, een maatpak, de kleren van de keizer,...), verliest

meestal ook zijn symbolische identiteit en wordt gereduceerd tot de hompsterfelijk vlees die we in laatste instantie allen zijn. Bovendien kust de opgeroepen voorstelling van zich ontledende figuren een overrompend kluwen wakker van culturele en historische associaties, gaande van Franciscus van Assisi tot de slachtoffers van de Shoah.

Dé vondst van de eerste strofe is echter het opmerkelijke 'koudeparadox', een wetenschappelijke term die verwijst naar een fenomeen dat zich voordoet bij verregaande onderkoeling. Wanneer de lichaamstemperatuur van mensen die aan het bevroren zijn tot onder de 32° zakt, krijgen ze het vreemd genoeg vaak warm en beginnen ze zelfs te zweten, waardoor ze geneigd zijn hun kleren uit te trekken. Alleen dringende hulp van derden kan hen dan nog redden. Ook de bomen doen aan *paradoxical undressing*: het wordt kouder, maar zij trekken idioot genoeg hun kleren uit. Ze kunnen zichzelf niet meer (be)helpen, handelen tegen hun eigen belangen in, hebben dringend hulp nodig. Is dit wat liefhebben met ons aanricht? Dan moet het wel riskant zijn, op zijn minst onze autonomie en zelfredzaamheid in gevaar brengen – en misschien ook wel het vegelijf. Goed gelezen gaat liefhebben zo associatieve verbanden aan met koude, weerloosheid, dreiging, verlies, enzovoorts.

De rest van het gedicht hanteert dezelfde modus operandi, met dezelfde soms onthutsende resultaten. In de tweede strofe wordt het liefhebben vergeleken met een 'bloementapijt' – een op het eerste gezicht kitscherig beeld, dat echter met forse weerhaken in ons blijft vastzitten, want het blijkt een bloementapijt 'van zwemvesten / na de ondergang'. Dit kan enkel verwijzen naar de verdrinkingsdood van zovele migranten in de Middellandse Zee. Uit deze kortsluiting van twee realia ontstaat een radicaal en provocerend beeld, dat zowel de liefde als de huidige stand van de mensheid ontluistert. Zoals dit gedicht de liefde van alle idyllische kwaliteiten ontdoet, zo rukt het de werkelijkheid het masker af van

een onproblematische schoonheid. De kleurrijke schoonheid van het bloementapijt blijkt (om Rilke te parafrazeren) het begin van de verschrikking. In onze postmoderniteit is liefde riskant, schoonheid toxisch en de wereldorde een dystopie. De lyrische ik jammert daar niet over, hij stelt die stand van zaken ook niet direct en in abstracte termen aan de orde, maar maakt ze voelbaar door het inzetten van zeer aansprekende en suggestieve beelden, gekneet uit de boetseerleij van zijn realia.

Ontluisterend is ook de vijfde strofe, waarin het liefhebben eerst idealiserend geassocieerd lijkt te worden met 'zuivere' engelen. In het oorspronkelijke Duits klinkt dat zo: 'Wie Engel, so rein, / raus.' Het 'rein' blijkt bij nadere lezing opeens bij 'raus' te horen en dus een onderdeel te zijn van een vulgaire uitdrukking voor de liefde bedrijven. De meest voor de hand liggende intertekstuele link is hier naar de (uiteraard dystopische) roman/film *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess/Stanley Kubrick), waarin de psychopathische hoofdfiguur en verteller Alex het heeft over 'the old in-out in-out'. Ook met de liefde verbonden verheerlijkte engelen worden hier dus door het slijk gesleurd en blijken net als de werkelijkheid in het algemeen (om Rilke ten tweeden male tegen hemzelf te gebruiken) bij nadere beschouwing *schrecklich*.

En dan is er die ongelooflijke slotstrofe, waarin na de koudeparadox uit de eerste strofe nu ook het stockholmssyndroom verschijnt. Opnieuw is hier sprake van irrationeel en zelfdestructief gedrag, dat er in dit geval toe leidt dat gijzelaars zich gaan hechten aan hun gijzelnemers. Dat gedrag wordt toegeschreven aan 'oude huisdieren', wat de zaak er alleen maar navranter op maakt: achter het cliché van de aandoenlijke gehechtheid van huisdieren aan hun baasjes doemt opeens het beeld op van machteloos ondergane brutale dwang en levenslange (tot ze 'oud' zijn) vrijheidsberoving, en van een liefde die bij nader toezien het symptoom is van een ziekte – een 'syndroom'.

Leuk is al deze onderhuidse ontluistering en desillusie bepaald niet – en toch is 'Hoe hij liefheeft' geen deprimerend gedicht. Het heeft vreemd genoeg zelfs een soort opmonterende kwaliteit. Hoe komt dat? Op zich al troostrijk is dat de tekst rekenschap aflegt van de traumatische impact van de gemobiliseerde realia, op zichzelf beschouwd dan wel in een (vaak volslagen onverwachte) combinatie met andere, en van de ermee verbonden gevoelswaarden en betekenissen. Dat is zeer herkenbaar, en zorgt voor een (paradoxaal genoeg) woordenloze verbondenheid – een *sensus communis*, een sym-pathie – tussen dichter, tekst en lezer.

Er is echter meer. Jazeker, de liefde is dus een leugen, de wereld een *scary place*, leven een aanhoudende zachte dan wel harde terreur. Deze poëzie gaat echter niet ten onder aan die terreur: ze kijkt ze recht in het gezicht en spreekt erover in beheerste, elegante en afgemeten verzen, waarin elk woord onwrikbaar op zijn plaats staat. Kochs poëzie gaat zonder omwegen de confrontatie aan met de angst die inherent is aan de existentie en, welzeker, ze worstelt ermee – maar ze toont zich finaal sterker: *luctor et emergo*. 'Hoe hij liefheeft' levert een op de eigen menselijkheid bevochten demonstratie van superioriteit. Een opmonterende ervaring: de ervaring dat wij, pathetische en kwetsbare schepselen, die onvermoede kracht en waardigheid in ons omdragen.

Trimaran 1
Lilienfeld Verlag/PoëzieCentrum,
Düsseldorf/Gent, 2019
136 p. / € 15,00

