

Voorwoord



'In het eigenste vreemdgaande'



Vervreemding in het werk van Hans Faverey

Jurrie Zaat
1996/97



Voorwoord

Hans Faverey is een van de weinige dichters na de Beweging van Vijftig die onbetwist deel uit maakt van de canon. In 1993 heb ik deelgenomen aan een onderzoekscollege, onder leiding van Redbad Fokkema, waarin Faverey's werk object van onderzoek was. Het werd mij tijdens dat college niet alleen duidelijk dat het hier om uitzonderlijk complexe poëzie ging, maar bovendien dat aan het duiden van deze gedichten nog veel te doen viel.

Naast de uitdaging van een onbewerkt onderzoeksterrein is het uiteraard niet in de laatste plaats de poëzie zelf geweest die mij er toe over heeft gehaald mijn afstudeerscriptie aan Hans Faverey te wijden. Ik dank hierbij Redbad Fokkema, niet alleen voor het begeleiden van deze scriptie, maar tevens voor de vele nuttige en aangename gesprekken over dit onderwerp die wij de afgelopen jaren gevoerd hebben. Daarnaast ben ik veel dank verschuldigd aan mijn ouders, die mij met name in tijden van tanende motivatie gestimuleerd hebben door te gaan. Mijn vader dank ik bovendien voor zijn inhoudelijke en vormtechnische adviezen. Vervolgens noem ik mijn leraar Duits van de middelbare school, Ton van Teeffelen, die mij heeft voorzien van de documentatie omtrent Bertolt Brecht en die, onbedoeld, de aanzet tot de invalshoek van mijn scriptie heeft gegeven. Ten slotte mag mijn vrouw Jannie niet onvermeld blijven. Zonder haar steun was deze scriptie er waarschijnlijk nooit gekomen.

Zeist, 1996/97

Inhoud

Voorwoord	1
Inhoud	2
Hoofdstuk 1: <i>'Terugkaatsingen'; Faverey en de literaire kritiek</i>	3
§ 1.1: <i>Inleiding</i>	3
§ 1.2: <i>Besprekingen</i>	5
§ 1.2.1: <i>Inleiding</i>	5
§ 1.2.2: <i>Rein Bloem</i>	6
§ 1.2.3: <i>Thematici</i>	8
§ 1.2.4: <i>Filologen</i>	10
§ 1.2.5: <i>'Wetenschappelijke zaak'</i>	11
§ 1.3: <i>Conclusie</i>	12
Hoofdstuk 2: <i>'Vefremdungseffekte'; Vervreemding als techniek</i>	14
§ 2.1: <i>Inleiding</i>	14
§ 2.2: <i>Het epische theater van Bertolt Brecht</i>	15
§ 2.3: <i>Samenvatting</i>	18
Hoofdstuk 3: <i>'Hoe eenvoudig het is, want hoe dodelijk'; vervreemding benoemd</i>	20
§ 3.1: <i>Vervreemding in Chrysanten, roeiers</i>	20
§ 3.2: <i>Omslag in het oeuvre</i>	20
§ 3.3: <i>De V-effekte gecategoriseerd</i>	22
§ 3.3.1: <i>Woordniveau</i>	22
§ 3.3.1.1: <i>Ongebruikelijke woorden</i>	22
§ 3.3.2: <i>Zinsniveau</i>	24
§ 3.3.2.1: <i>Ongebruikelijke woordcombinaties</i>	24
§ 3.3.2.2: <i>'Daar' op 'Waar' posities</i>	25
§ 3.3.2.3: <i>Afwijkende posities van de persoonsvorm</i>	25
§ 3.3.2.4: <i>Anaforen zonder antecedent</i>	26
§ 3.3.2.5: <i>Reflexieven</i>	27
§ 3.3.2.6: <i>Spreekwoorden en gezegdes</i>	28
§ 3.3.3: <i>Gedichtniveau</i>	29
§ 3.3.3.1: <i>Namen noemen</i>	29
§ 3.3.3.2: <i>Signaalwoorden</i>	29
§ 3.3.4: <i>Vervreemding in de semantiek</i>	30
§ 3.4: <i>Evaluatie</i>	32
Hoofdstuk 4: <i>'In het eigenste vreemdgaande'; conclusie en samenvatting</i>	33
§ 4.1: <i>Inleiding</i>	33
§ 4.2: <i>Intermezzo</i>	33
§ 4.3: <i>Brecht versus Faverey</i>	34
§ 4.4: <i>Evaluatie</i>	35
Literatuurlijst	37

Hoofdstuk 1: 'Terugkaatsingen'

Faverey en de literaire kritiek

Ik vind overigens dat alle beoordelingen van die esthetische dingen, ook van taalprodukten, tekort schieten. Wat je meestal ziet is dat mensen hun persoonlijke reactie geven; hun oordeel is een soort rationalisatie van wat zij erin gevoeld of erbij meegemaakt hebben. Enerzijds moet het publiek geïnformeerd worden, in dag- en weekbladers. Dan heb je mensen die zelf schrijven en vanuit hun eigen werk, nou ja, ermee zitten, iets willen verklaren of zich bepaalde dingen bewust gaan maken. En dan heb je nog de universiteit, de wetenschappelijke zaak, en daar wordt het foute pas echt duidelijk.

*Hans Faverey*¹

§ 1.1: *Inleiding*

Hans Faverey is de afgelopen 30 jaar veelvuldig het onderwerp geweest van publicaties over poëzie. Aan zijn werk zijn ongeveer evenveel beschouwingen gewijd als aan dat van Gerrit Kouwenaar of Lucebert. De stroom van kritieken en essays heeft echter niet geleid tot veel inzicht of duidelijkheid. Wat dat betreft is er in 30 jaar erg weinig veranderd. De uiteindelijke acceptatie van Faverey's oeuvre kende echter een opmerkelijk verloop. De aanvankelijke verdeeldheid en de afwijzende grondhouding van de kritiek sloegen in 1977 bij het verschijnen van Faverey's derde bundel *Chrysanten, roeiers* plotseling om in unanieme lofbetuigingen. De positieve houding is sindsdien niet meer veranderd. Hans Faverey wordt gezien als een van de grootste Nederlandse dichters van na de Tweede Wereldoorlog. De omslag in de waardering is opmerkelijk omdat zij niet gepaard gegaan is aan een groeiend begrip van de poëzie. 'Hans Faverey maakt *mooie* gedichten, waar moeilijk vat op is te krijgen.'²

Dat de omslag opmerkelijk is blijkt wel uit het feit dat er specifiek onderzoek naar gedaan is en wel door Cees van Rees. In zijn 'Consensusvorming in de literatuurkritiek'³ heeft hij de recensies van het werk van Faverey geanalyseerd, teneinde de ontwikkeling in de waardering weer te geven. Bij het verschijnen van de eerste twee bundels van Faverey, *Gedichten* en *Gedichten 2*, was iedereen het er over eens dat het hier ging om uitzonderlijk ontoegankelijke gedichten. Enkel hadden hier waardering voor, Faverey kreeg bijvoorbeeld de Poëzieprijs Amsterdam, maar het overgrote deel van de literatuurkritiek oordeelde negatief. Kees Fens⁴ wees bijvoorbeeld op het gevaar van particulariteit, waarmee hij bedoelde dat de

¹ Bij Remco Heite, Pag. 30

² Aad Nuis, Pag. 67

³ Cees van Rees, 'Consensusvorming in de literatuurkritiek'. In: Hugo Verdaasdonk, *De regels van de smaak*. Amsterdam, 1985. Pag. 59-85

⁴ In *Literair Lustrum 2*. Amsterdam 1973

poëzie van Hans Faverey voor een slechts zeer select publiek, wat wellicht zelfs uit alleen de dichter zelf zou kunnen bestaan, begrijpelijk zou zijn. Alleen Rein Bloem heeft in diverse publikaties gepleit voor de poëzie van Faverey.

Bij het verschijnen van de derde bundel, *Chrysanten, roeiers*, in 1977, was het oordeel van de kritiek vrijwel overal positief en meestal zelfs lovend. Van Rees laat echter zien dat de recensies, die op die bundel betrekking hebben, in sommige gevallen inhoudelijk opmerkelijk veel overeenkomsten vertonen. Hij komt na een uitvoerige analyse tot de slotsom dat de positieve waardering die op dit moment bestaat ten aanzien van het werk van Hans Faverey niet het gevolg is van inhoudelijke factoren, zoals een gegroeid begrip, maar veeleer het gevolg van, wat Van Rees noemt, 'orkestratie' tussen de recensenten, misschien wel gebaseerd op persoonlijke contacten tussen zowel critici onderling als tussen critici en Faverey zelf. Faverey is een soort 'must' geworden, je kunt het je als criticus van naam niet permitteren Faverey af te wijzen. We zullen in de volgende paragraaf echter zien dat er minder consensus bestaat tussen de besprekers onderling, dan Van Rees suggereert.

Voor het 'accepteren zonder begrijpen' signaleert Redbad Fokkema in 'Precaire ontregelingen; over de ontologische poetica van Hans Faverey'⁵ een veel gebruikt middel: het plaatsen van Faverey in een traditie of stroming. Zo verklaart Rein Bloem in zijn artikel in het Kritisch Literair Lexicon van mei 1980 dat Faverey onder andere verwant is aan grootheden als Mallarmé en Paul van Ostaijen. Deze verwantschap baseert Bloem op een inhoudelijke overeenkomst die hij met de term 'betekenisloze poëzie' typeert. Faverey deed hier zelf ook aan mee door in een interview in *Soma* te vertellen dat hij door het lezen van Van Ostaijen met het schrijven is begonnen. Afwijzen van Faverey, zo stelt Fokkema, impliceert afwijzing van een groot deel van de literaire canon, iets wat niemand op zijn geweten wil hebben. Vergelijking tussen Faverey en genoemde auteurs, die als verwant worden aangevoerd, zoals Van Ostaijen en Kouwenaar, levert echter nogal wat principiële verschillen op, aldus Fokkema, als gevolg waarvan de verwantschap maar zeer de vraag is.

Rein Bloem heeft in bovengenoemd artikel een aantal verklaringen gegeven voor de plotselinge omslag in de waardering van de literaire kritiek. Hij stelt ten eerste dat de poëzie in *Chrysanten, roeiers* toegankelijker is dan in *Gedichten* en *Gedichten 2*. Er is volgens Bloem sprake van regelmatigere strofenbouw en regellengte, en de lezer krijgt houvast door de verwijzingen naar historische figuren (Seghers, Sapfo, Couperin etc.) De vraag is of dit het voor de lezer eenvoudiger maakt, daar uit de paragraaf 'Filologen' nog zal blijken dat de verwijzingen weliswaar te traceren zijn, maar dat hun functioneren in de tekst nogal problematisch is. Daarnaast noemt Bloem het optreden van Faverey op Poetry International, waar de voordrachtskunst van de dichter zelf grote indruk gemaakt heeft.

⁵ Deze tekst, eerst als lezing gehouden in Zuid-Afrika, werd later gepubliceerd onder dezelfde titel in *De Gids*.

Het voorgaande samengevat kan gesteld worden, gelet op de analyse van Van Rees en de door Fokkema gesignaleerde autoriteitsargumenten, dat Faverey tegenwoordig wel gezien wordt als een van de belangrijkste dichters van de naoorlogse periode, maar dat hiervoor nauwelijks enige inhoudelijke onderbouwing bestaat. De bewering als zou het werk van Faverey een grotere toegankelijkheid hebben gekregen na *Chrysanten*, *roeiers*, is niet gestoeld op een overtuigende argumentatie. De opmerking van Rein Bloem dat Faverey zo mooi kon voorlezen kan hiertoe toch nauwelijks hebben bijgedragen, noch het argument van het noemen van historische figuren, waarvan het functioneren in de tekst zeer problematisch is, noch de toename van het aantal woorden. De enige verklaring zou moeten zijn dat de poëzie daadwerkelijk toegankelijker en duidelijker is geworden, wat uit besprekingen zou moeten blijken in de vorm van een toegenomen begrip. Om de validiteit van deze stelling te onderzoeken zal inhoudelijk naar enkele besprekingen worden gekeken, waaruit zal blijken dat deze toename maar zeer beperkt is.

§ 1.2: *Besprekingen*

§ 1.2.1: *Inleiding*

De besprekingen van het werk van Faverey zijn in drie categorieën in te delen op grond van leesinstelling. Het overgrote deel van de besprekingen gaat uit van een thematische samenhang tussen de verschillende gedichten. Deze besprekingen zullen behandeld worden in de paragraaf 'Thematici'. Daarnaast heeft een aantal classici zich gestort op het werk van Faverey, zeker naarmate het aantal citaten en verwijzingen naar de klassieke oudheid toenam. Deze besprekingen zullen onder het kopje 'Filologen' worden behandeld. Op wetenschappelijke niveau is tot op heden erg weinig aandacht aan het oeuvre van Faverey besteed. Door Redbad Fokkema is in 1994 een lezing over Hans Faverey gehouden aan de Universiteit van Natal in Zuid-Afrika, die onder andere gebaseerd is op een werkcollege aan de Universiteit van Utrecht. Dit zal in de paragraaf 'Wetenschappelijke zaak' worden besproken.

In de inleiding van dit hoofdstuk is de naam van Rein Bloem al enkele malen gevallen. Bloem heeft vanaf het debuut van Hans Faverey in *Podium* besprekingen aan diens werk gewijd en gepleit voor acceptatie. Om deze reden heb ik er voor gekozen de besprekingen van Bloem in een aparte paragraaf te behandelen, hoewel zijn leesinstelling behoorlijk overeenkomt met die van de thematici. Allereerst zal ik enkele citaten tonen, waaruit de overheersende leesinstelling van de meeste besprekingen duidelijk blijkt.

"Als een lezer één gedicht voor zich neemt, zal dat weinig herkenningpunten opleveren en zich als vrijblijvend taalspel aandienen. Maar indien de bundel als verzameling teksten gelezen wordt, dan kunnen een aantal constanten worden herkend, die mogelijk wel toegang geven tot het *geheel*.[...] Uit deze benadering laat zich zonder al te veel moeite een thema afleiden: *het proces van het schrijven zelf*."

(Rein Bloem, *Kritisch Literair Lexicon*, Pag. 4)

“Faverey schrijft toch altijd min of meer hetzelfde gedicht. [...] Faverey is vanaf zijn eerste gedichten de dichter van de dood.” (Guus Middag, *Kritisch Literair Lexicon*, Pag. 13 en 14)

“Een verzameling die als geheel te beschrijven is.”
(Rein Bloem, *De verdrijving van woorden in zinnen*. Pag.133)

“Desintegratie mag worden gezien als een Leitmotiv van de bundel.”
(Herman Stevens, *Faverey's eeuwige metamorfosen*. Pag. 72)

“Veel gedichten hebben dat gegeven tot thema.”
(Maarten van Buuren, *Geen proces van onteigening*. Pag. 55)

“Dat is een van de meest in het oog springende eigenschappen van de *Verzamelde gedichten* van Hans Faverey: dat het zo verhelderend werkt ze niet van begin tot eind, maar juist in omgekeerde volgorde te lezen.” (Michael Zeeman, *De Volkskrant* 19 februari 1993)

“Er is wel degelijk een constante verbindingslijn tussen deze gedichten en de wereld van ervaringen buiten de poëzie. Die ligt in een centraal thema dat impliciet in heel het werk van deze dichter aanwezig is, [...] de paradoxale verhouding van leven en dood.” (Aad Nuis, *Hans Faverey, tegen het vergeten*. Pag. 69)

“Als er in deze betekenisloze poëzie van bewegingen iets te waarderen valt dan is het de schoonheid van de bewegingen zelf, of die van de mooie, geestige, sierlijke woorden en wendingen.” (Guus Middag, *Een kortstondige huid over het zijnde*. Pag. 19)

§ 1.2.2: Rein Bloem

Rein Bloem moet op de een of andere manier erg getroffen zijn door het werk van Hans Faverey, want vanaf diens debuut pleit hij voor acceptatie van Hans Faverey als belangrijk poëet.

De eerste lange bespreking verscheen in 1972 in het door Fens, Oversteegen en Jesserun D'Oliviera geredigeerde *Literair Lustrum 2* onder de titel ‘De verdrijving van woorden in zinnen’. Deze beschouwing behandelt de gedichten die op dat moment verschenen waren: een zestal in *Podium* en de bundel *Gedichten* (1968). Gelet op de titel van het artikel is het meteen al duidelijk dat Bloem kiest voor een thematische benadering, hij spreekt immers over zinnen en niet over versregels. Impliciet wordt hiermee over de vorm van het gedicht heengestapt en uitsluitend naar de thematiek gekeken. Bloem behandelt weliswaar afzonderlijke woorden, maar niet vanwege hun functioneren in het gedicht van herkomst, maar vanwege hun functioneren in de poëzie van Hans Faverey. De achterliggende gedachte

voor deze benadering treffen we, overigens meestal impliciet, in het merendeel van de recensies aan: Faverey's werk kan als geheel worden besproken daar er geen thematische verschillen tussen de gedichten onderling bestaan, uitsluitend tekstuele. Als er in besprekingen al wordt gekeken naar individuele gedichten dan probeert de recensent bij gebrek aan anekdote een synthese te bewijzen op thematisch niveau.

Bloem karakteriseert de gedichten als 'eenrichtingverkeer in communicatie waarbij geen ambiguïteit aanwezig is'. 'Taal deelt niet mee, maar heft verstaanbaarheid op, inclusief zichzelf.' Dit uit zich volgens Bloem met name in frasen als 'waarin taal zich/ achtervolgt, inhaalt; zich opeet'[96]. Daarnaast wijst Bloem op slotwoorden: 'geblinddoekt, verbrandend, tot zinken brengt'. De paradoxen en het taalgebruik van Faverey werken kennelijk besmettelijk op Bloem, die in een poging om de lastige poëzie thematisch te karakteriseren, uiteindelijk komt tot een stelling die een citaat van Faverey had kunnen zijn. Gedichten die een eenzijdige communicatie bewerkstelligen bestaan per definitie niet, afgezien van het feit dat 'éénzijdige communicatie' een contradictio in terminis is. Eenzijdige communicatie kan twee dingen betekenen: er is geen zender (auteur), dus de tekst is door niemand geschreven; of er is geen ontvanger (lezer). De enige gedichten die aan zo'n definitie voldoen zijn ongeschreven of ongelezen gedichten.

In *Kritisch Literair Lexicon* is het uitgangspunt van Bloem: 'In de poëzie van Faverey [wordt] de zinsbouw geheel niet verstoord'. Om deze reden is een taalkundige analyse volgens Bloem niet zinvol. De logica van deze conclusie is niet helemaal duidelijk, daar het nut van een taalkundige analyse niet afhankelijk is van het al dan niet verstoord zijn van de zinsbouw. De structuur van de gedichten is volgens Bloem overal hetzelfde: 'Een willekeurig gegeven komt aanwaaien, krijgt tijdelijk ruimte in een tekst, wordt zolang mogelijk vastgehouden, maar is gedoemd te verdwijnen' (p.4) Al eerder is opgemerkt dat Bloem er nogal eens Faveriaanse terminologie op na houdt. Dat is in de beschouwing 'Wat er toe doende; over het lezen van Hans Faverey' (1982) eveneens goed te zien. Het uitgangspunt is hier vergelijkbaar met dat in het *Kritisch Literair Lexicon*: 'De moeilijkheid schuilt niet in de zinsbouw; ook de woorden zijn duidelijk.' Even verder wordt echter de opmerking gemaakt: 'Er blijven vragen op syntactisch en semantisch niveau'. Een regelrechte tegenspraak dus. Daarnaast is de algehele teneur vrijwel identiek aan de eerdere visie van Bloem, zoals boven beschreven: 'Er zijn helemaal geen moeilijke taalconstructies die ontleed moeten worden.[...] Er is geen hogere eenheid.'

Samengevat komt de mening van Bloem erop neer dat je de poëzie van Hans Faverey niet moet proberen te begrijpen maar dat je haar moet ondergaan (vooral als de dichter zelf voordraagt). Voor iemand die vele besprekingen gewijd heeft aan een dichter is dit wel een zeer opmerkelijke opvatting, die het onbegrijpelijk zou maken dat Faverey als belangrijk en vernieuwend dichter wordt gezien, daar poëzie

waarbij deze leesinstelling verwacht wordt bijvoorbeeld al door de Dadaïsten in het interbellum werd geschreven. Het feit dat al gedurende 30 jaar gepoogd wordt, Bloem voorop, om achter een ‘hogere eenheid’ te komen geeft bovendien aan dat de tekst op zijn minst uitnodigt tot interpretatie. Het moge duidelijk zijn dat Bloem voor de gemakkelijkste weg kiest door, ongefundeerd, zichzelf tegensprekend en nauwelijks gebaseerd op enige analyse van tekst, te verklaren dat de lezer maar niet moet proberen om iets achter de gedichten te zoeken, terwijl dat wel het uitgangspunt van zijn besprekingen is. Daarnaast zijn karakterisering van het werk als: ‘éénzijdige communicatie’; ‘betekenisloze poëzie’ en ‘naar niets dan zichzelf verwijzend’ ofwel zo algemeen dat ze voor vrijwel alle poëzie geldt, danwel paradoxaal.

§ 1.2.3: *Thematici*

De onderstaande besprekingen zijn eveneens thematisch. Vanuit het al eerder genoemde uitgangspunt, dat het oeuvre van Faverey weinig ontwikkeling vertoont en dat de gedichten onderling weinig verschillen, wordt een aantal algemene principes en thema’s behandeld en probeert de recensent te komen tot een synthese. Nu zijn strikt thematische besprekingen van poëzie eigenlijk zelden interessant, omdat het aantal thema’s in de (Nederlandse) poëzie nogal beperkt is. Dat dit voor het werk van Hans Faverey niet anders geldt, blijkt uit de onderstaande besprekingen. Ik heb er voor gekozen niet alle besprekingen hier op te nemen, omdat het mij hier vooral gaat om de aanpak en invalshoek en niet zozeer om de individuele uitkomsten ervan, die komen behoorlijk overeen. Voor een volledige opsomming van alle besprekingen verwijs ik naar de appendix A en B van het *Kritisch Literair Lexicon*.⁶

In 1991, na de dood van Hans Faverey, verscheen in *Kritisch Literair Lexicon* een update van het artikel van Bloem uit 1980, nu geschreven door Guus Middag. Het gaat bij Faverey, volgens Middag, om de spanning van het proces, niet om de betekenis. Er zijn namelijk geen wereldbeeld, moraal, autobiografische gegevens of standpunten uit de tekst te halen. Middag gaat er aan voorbij dat dit in principe ook een wereldbeeld vertegenwoordigt en dat de nadruk op het proces iets zegt over moraal van de auteur. Wat betreft het karakteriseren in Faveriaanse terminologie steekt Middag zijn collega Rein Bloem naar de kroon: ‘de tegenstrijdige sensatie dat hetzelfde moment een zich in de vorm ontwikkelend gedicht, inhoudelijk weggeschreven wordt.’ Anders dan Bloem heeft Middag met de eerste twee bundels niet veel problemen. Volgens Middag zijn deze eenvoudig, wanneer tenminste afgezien wordt van de ‘traditionele manier van lezen’. Wat de ‘traditionele manier van lezen’ precies is legt hij verder niet uit. Hij zal daar wel mee bedoelen de verbinding tussen lezen en betekenis toekennen. In het latere werk van

⁶ De meest recente versie is nog steeds het artikel van Guus Middag uit mei 1991. Latere publicaties, naar aanleiding van het verschijnen van de *Verzamelde gedichten* zijn hierin dus niet opgenomen.

Faverey zien we langere zinnen. Het uitbreiden van de tekst suggereert meer houvast maar geeft het niet werkelijk, volgens Middag, 'In de eerste twee bundels wist men beter waar men aan toe was.' Na *Chrysanten*, roeiers zijn er in het werk van Faverey geen structurele wijzigingen meer geweest, vindt Middag. 'De gedichten zijn niet veranderd, wel de uitleggers ervan'. Een dergelijke bewering zou goed beschouwd een eind moeten maken aan de polemiek. Met enige charging is deze opmerking namelijk op te vatten als: 'wie durft te beweren dat het latere werk van Faverey anders is dan het eerdere, zou er goed aan doen eens aan introspectie te doen.'

Ron Elshout vindt in 'Met terugwerkende kracht; een ingang tot gedichten van Hans Faverey'⁷ in tegenstelling tot Guus Middag het vroege werk wel veel lastiger dan het latere: 'Naar het woordgebruik te oordelen is zijn poëzie zeker niet moeilijk leesbaar, een enkel problematisch woord is op te zoeken, citaten fungeren zelden als zodanig en zijn 'organisch' in de tekst opgenomen -en als dat niet het geval is zijn ze te achterhalen-, zinnen zijn soms elliptisch maar daardoor niet onbegrijpelijk en toch wordt het werk als gesloten ervaren. Voor zover dat gaat om het vroegere werk is dat alleszins begrijpelijk, omdat hier zo goed als geen aansluiting te vinden is met de traditie.' In hoeverre het latere werk wel aansluit bij een traditie laat ik maar even buiten beschouwing, maar opmerkelijk is dat Elshout en Middag elkaar volledig tegenspreken. Ze zijn het er in ieder geval over eens, dat er een scheiding gelegd kan worden in het oeuvre van Faverey bij diens derde bundel. Uit het feit dat Middag en Elshout het met elkaar oneens zijn blijkt in elk geval, dat het met de door Van Rees geconstateerde 'orkestratie' nogal meevalt.

Maarten van Buuren lijkt in zijn 'Geen proces van onteigening'⁸ in eerste instantie wat meer naar de tekst zelf te kijken. Hij merkt op dat 'Alle woorden blijken te bestaan; ze hebben een officiële betekenis, maar dat is niet de betekenis waarin Faverey ze gebruikt.' Waar hij uit afleidt, dat Faverey woorden in een andere dan de officiële betekenis gebruikt, is niet helemaal duidelijk. Hij karakteriseert de gedichten als 'voor het grootste deel opgebouwd uit kleine stukjes gebruikstaal, ontleend aan woordenboeken, teksten van andere schrijvers, gezegdes en clichés'. Dat lijkt op het eerste gezicht een mooie karakterisering, maar strikt genomen is ze eveneens uitermate treffend voor de onderhavige scriptie. Van Buuren lijkt te bedoelen, dat de poëzie van Faverey een soort timmerwerken zijn, gebouwd van taal, waarbij het bouw materiaal willekeurig gegrepen lijken te zijn. Dit betekent echter niet, zoals Van Buuren beweert, dat we hier automatisch met betekenisloze poëzie te maken hebben. Een eclectisch kunstwerk is niet per definitie zonder betekenis. De opvatting van Van Buuren lijkt aardig overeen te komen met die van Rein Bloem, wat de conclusie van Cees van Rees bevestigt, in tegenstelling tot eerder gemaakte opmerking, dat het met de 'orkestratie' wel meeviel.

⁷ In: *Bzzletin* 109, Pag. 11-22

§ 1.2.4: *Filologen*

Voor kenners van de klassieke oudheid lijkt het werk van Hans Faverey in eerste instantie een vruchtbaar onderzoeksterrein. Het is bekend dat hij een groot liefhebber en kenner was van klassieke auteurs en filosofen, en op sommige plaatsen in zijn oeuvre wordt hier ook expliciet melding van gemaakt in de vorm van het noemen van een naam.

Paul Claes is niet alleen classicus, maar tevens kenner van moderne Nederlandse literatuur, hij publiceerde onder andere over bijna naamgenoot Hugo Claus. Blijkbaar was hij voor het schrijven van het tweeluik 'Faverey, een constructie' en 'Faverey, een deconstructie'⁹ eveneens op de hoogte van het feit, dat een thematische gerichte benadering voor het werk van Hans Faverey weinig resultaat oplevert. Bovendien demonstreert hij dit in het eerste gedeelte van zijn artikel, door een constructie, een synthese te maken. Anders dan de bovenstaande besprekingen gaat hij daarbij uit van slechts één gedicht, dat begint met de regel 'Op een hond zijn kop stak' [315]¹⁰. De elementen uit het gedicht, persoonlijke voornaamwoorden maar ook de citaten, worden allen ingepast in het genre van 'In memoriam' gedichten, vanwege de opdracht boven het gedicht 'In memoriam P. Van Delft'. Het belangrijkste verwijt dat Claes heeft ten opzichte van (re-) constructieve leesmethoden is dat er teveel onbewezen vooronderstellingen worden gemaakt. 'De fictie heeft de tekst vervangen'.¹¹ Wat Claes probeert als alternatief in het tweede deel, is volgens de deconstructie-theorie van Jacques Derrida, de elementen los van elkaar te laten staan en te zien als een 'collage van vertaalde citaten en 'eigen' (hoe eigen?) zinnen'. Want '[h]et fragmentaire is een onreducerbare eigenschap van de tekst'.¹² Hij ontkomt er echter niet aan ook hier een synthese te maken, zij het een andere, niet gerelateerd aan het genre van de funeraire gedichten. Hierdoor komt de tweedeling niet helemaal uit de verf. Waarom ik Paul Claes in deze scriptie behandel is echter niet alleen om bovenbeschreven lovenswaardige poging om het werk van Faverey eens op een andere manier, en vooral vanuit de tekst, te bezien, maar omdat Claes probeert zin te geven aan de klassieke verwijzingen, ook bij zijn deconstructieve lezing. Hij constateert in het gedicht dat hij behandelt verwijzingen naar de *Odyssea* van Homeros, dichtregels van Sappho van Lesbos, de filosofie van Thales van Milete en Herakleitos. Zowel in zijn constructieve als reconstructie lezing doet Claes een poging om deze verwijzingen een plaats te geven in het gedicht. Dat lukt hem maar matig. In het eerste deel worden de citaten, conform het genre der funeraire poëzie, in verband gebracht met afscheid, dood en herinnering. In het tweede deel worden ze in verband gebracht met de paradoxale structuur; zijn en

⁸ In: *De Revisor* 13 (1986) nummer 5. Pag. 53-60

⁹ in: Paul Claes, *Echo's echo's; de kunst van de allusie*. Amsterdam, 1988 Pag.82-102. Tevens verschenen in *De Spektator* 15 (1985/86) nummer 3. Pag. 161-171

¹⁰ Het nummer tussen teksthaken is het paginanummer in *Verzamelde gedichten*.

¹¹ Pag. 91, hij betreft het verwijt wijselijk op zijn eigen interpretatie

tegelijk niet-zijn, bezield én on-bezield, etc.. Gezien het grote abstractie niveau dat nodig is om verwantschap tussen de verwijzingen en het gedicht te verklaren, blijkt wel dat Claes grote moeite heeft de verhouding tussen het gedicht en de citaten te benoemen.¹³

Dit zelfde probleem ondervindt classicus Piet Gerbrandy in 'De zekerheid der dingen die men niet ziet'¹⁴. In de cyclus 'Het net' uit de bundel *Zijden Kettingen* die hij onderzoekt, weet hij, net als Claes, een aantal interessante verwijzingen boven tafel te halen. Aan het eind van het artikel concludeert hij echter, overeenkomstig Paul Claes: 'Zou het werkelijk de bedoeling zijn dat wij al die allusies onderkennen en op waarde kunnen schatten? Als dat het geval is, veronderstelt Faverey bij zijn lezers een tamelijk uitzonderlijke eruditie en een mateloos doorzettingsvermogen.'¹⁵ Geconcludeerd mag worden dat het filologische speurwerk in eerste instantie erg veel oplevert, maar dat het vanwege het moeilijk aan te geven verband tussen de bronnen en het werk van Faverey, uiteindelijk weinig vruchtbaar is. Het betekent nogal wat wanneer classici, die van huis voorkeuren hebben voor de filologie, zich niettemin in deze zin uiten.

§ 1.2.5: 'Wetenschappelijke zaak'

Al eerder is opgemerkt dat dichters zich, over het algemeen, niet onderscheiden door middel van een thema, maar door de vorm waarin ze dit thema gieten. Daarmee is het belangrijk de weg die de dichter bewandelt om een thema uit te werken centraal te laten staan alvorens te abstraheren van de tekst. Een van de weinige besprekingen waarin deze gedachte centraal staat, is die van Redbad Fokkema. Fokkema wil het in 'Precaire ontregelingen'¹⁶ vooral hebben over de poetica van Faverey. Volgens Fokkema gaat het bij Faverey om de, al eeuwenoude, vraag naar de relatie tussen taal en werkelijkheid, de eenduidigheid van de werkelijkheid en naar onderliggende betekenissen. De relatie tussen taal en werkelijkheid wordt bij Faverey vooral geproblematiseerd. Woorden en zinnen fungeren bij Faverey, zo stelt Fokkema, als theoretische termen of als zoeklichten op werkelijkheden. De metalinguïstische twijfel wordt bij Faverey gedemonstreerd door mogelijkheden en vooral onmogelijkheden van taal te laten zien. Volgens Fokkema gaat het bij het werk van Faverey mogelijk om een mengvorm tussen 'pure poëzie, waaruit onzuiver materiaal is geweerd en poëzie waaruit alle referentialiteit is gebannen'. Het is niet helemaal duidelijk dat dit een mengvorm zou zijn, daar referentialiteit in het kader van pure poëzie als 'onzuiver materiaal' is op te vatten. Het gebruik van klassieke bronnen in het werk van Faverey is volgens Fokkema niet toevallig. Het gaat hier namelijk om teksten die de metafysische problematiek van

¹² Pag. 99

¹³ Het met elkaar in verband brengen, ook op abstract(er) niveau is daarnaast in tegenspraak met zijn opgelegde leesinstelling en uitgangspunt.

¹⁴ in: *De Gids* 156 (1993), Pag. 123-128

¹⁵ Pag. 127

de eenduidigheid van de werkelijkheid behandelen, zoals die van de pre-socratische filosofen van de eleatische school. Dit thema houdt verband met het werk van Faverey.

Tenslotte pleit Fokkema ervoor te stoppen met het plaatsen van Faverey in stromingen of kaders. De zoektocht naar het symbolistische of post-moderne karakter van zijn poëzie dient geen enkel doel. Alle wijsheid ligt volgens Fokkema in de tekstanalyse. Daarbij moet voor de gedichten van Hans Faverey de ontologie als kader worden aangehouden en de intertekstualiteit als sturend principe.

§ 1.3: *Conclusie*

Van de hier boven behandelde besprekingen lijkt de thematische variant, hoewel de meest beoefende tevens de minst vruchtbare te zijn. Om als conclusie van een artikel bijvoorbeeld te stellen dat Faverey het thema van de dood behandelt, zegt niets over deze dichter dan dat hij op dat gebied verwant is met uiteenlopende dichters als Nel Benschop, Hans Dorrestijn, Constantijn Huygens en J.C. Bloem. Het aangeven van verwantschappen is overigens eveneens weinig interessant. Gelet op de verschillende namen die in verband met Faverey zijn genoemd, ieder op grond van een of andere vorm van verwantschap, is het duidelijk dat dit geen enkele bijdrage levert aan meer inzichtelijkheid in zijn poëzie. Het valt daarnaast op dat de besprekingen over het werk van Faverey qua woordkeus overeenkomsten vertonen met het besproken werk zelf. Vooral die besprekers die thematisch te werk gaan, verliezen zich vaak in zeer grote vaagheden danwel trivialiteiten. Karakteristieken als 'De poëzie verwijst naar niets' of 'In deze poëzie wordt de tijd stilgezet' dragen op geen enkele wijze bij tot een beter begrip van de tekst. Ze demonstreren uitsluitend de impasse waarin de schrijver van het artikel verkeert. Geconcludeerd mag worden dat na bijna 30 jaar besprekingen over het werk Faverey nog niet veel duidelijk is geworden, behalve misschien dat een dichter die ontoegankelijke poëzie schrijft daarvoor door de jaren heen waardering heeft gekregen. Van het uit de inleiding overgebleven argument van Rein Bloem voor de acceptatie van Faverey, dat de gedichten na Faverey's derde bundel, door het toelaten van meer tekst, citaten en een duidelijker structuur, toegankelijker zijn geworden, is op grond van de besprekingen weinig gebleken. Ook de conclusie van Van Rees, dat de acceptatie aan 'orkestratie' te wijten is, kan niet volledig worden onderschreven, daar op belangrijke gebieden verschil van mening bestaat. Zijn de eerste twee bundels bijvoorbeeld nu werkelijk verschillend van het latere werk, en zo ja, zijn ze dan gemakkelijker of moeilijker te begrijpen?

De thematische benadering die op een enkele uitzondering na usance is geworden in de Faverey receptie heeft vrijwel niets opgeleverd. Duidelijk is wel dat de gedichten van Faverey een grote aantrekkingskracht uitoefenen op (professionele) lezers. De oorzaak hiervoor kan, gezien het ontbreken van steekhoudende buiten-tekstuele argumenten, uitsluitend in de gedichten zelf liggen. De terechte

¹⁶ Redbad Fokkema, 'Precaire ontregelingen; over de ontologische poëtica van Hans Faverey'. Lezing 1994

constatering van Fokkema, dat Faverey probeert mogelijkheden en (vooral) onmogelijkheden van taal te laten zien, wijst erop dat deze benadering van poëzie dermate intrigerend kan zijn dat deze gedurende 30 jaar de literaire kritiek in een greep houdt.

Het filologisch speurwerk lijkt weinig zinvol daar de met veel moeite getraceerde bronnen moeilijk in verband te brengen zijn met de tekst. De enige hoopgevende richting lijkt degene die Fokkema inslaat. Hoewel dit artikel in de uitwerking hier en daar eveneens thematische trekjes vertoont, lijkt het zoeklicht gericht op de tekst zelf, resultaat op te leveren. Het lijkt mij om deze reden zinvol te kijken naar een andere benadering om de poëzie van Hans Faverey te behandelen, die in het verlengde ligt van de tekstgerichte benadering en wel de techniek. In het volgende hoofdstuk zal ik een voorstel doen om het werk van Faverey vanuit deze invalshoek te bekijken, om dit vervolgens in hoofdstuk drie te toetsen aan de hand van de bundel *Chrysanten, roeiers*. In hoofdstuk vier zal worden gezien of dit resultaat boekt.

Hoofdstuk 2: ‘Verfremdungseffekte’

Vervreemding als techniek

§ 2.1: *Inleiding*

In hoofdstuk 1 hebben we gezien dat in de vele besprekingen die aan het werk van Faverey zijn gewijd, de recensenten vastlopen. Dat bleek onder andere uit het overnemen van elkaars conclusies en de vage thematische omschrijvingen. Het vreemde is dat de geslotenheid en uitzonderlijke complexiteit van het werk van Faverey niet geleid heeft tot afwijzing of weinig aandacht, maar juist tot vele en lange publicaties. Op de een of andere manier blijven de gedichten boeien en ontlocken ze uitspraken of noden ze tot een zoektocht naar een bepaalde vorm van synthese. Die synthese blijkt dan niet te vinden, of uitsluitend op zo’n hoog niveau, dat ze wordt omschreven met termen die zo algemeen zijn, dat ze nauwelijks meer iets zeggen over deze poëzie. Deze stand van zaken doet denken aan de studie van Wilbert Smulders, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*¹⁷, waarin hij aantoont dat in dit boek van W.F. Hermans sprake is van een dwingende queeste van lezers, waarvan bewezen kan worden dat het antwoord nooit gevonden zou worden. In de *Donkere kamer van Damokles* gaat het uiteindelijk om de vraag of de persoon Osewoud heeft bestaan of niet, en Smulders maakt op overtuigende wijze duidelijk dat enerzijds deze vraag onbeantwoordbaar is, maar dat de lezer anderzijds gedwongen wordt tot het stellen ervan. Een vergelijkbaar probleem kan spelen in het werk van Hans Faverey. Het lijkt erop dat hij op geraffineerde wijze de lezer verleidt tot een zoektocht naar betekenis of synthese, maar deze op strategische punten bewust blokkeert.

In zijn studie geeft Smulders aan dat een dergelijk proces langzaam verloopt en dat er sprake is van een soort van acceptatie-proces bij de lezer. Elementen die op het eerste gezicht vreemd lijken, worden binnen het kader van het boek of van het genre van de literaire fictie geaccepteerd, waardoor de lezer op enig moment verstrikt raakt, doordat de bakens waarop hij zijn werkelijkheid van het boek heeft gevormd stelselmatig worden verzet en weggenomen. Bij Faverey heeft een vergelijkbaar proces wellicht plaatsgevonden doordat hij van zeer abstracte poëzie naar een poëzie van meer tekst en meer werkelijkheidselementen is gegaan. Aan de ‘Faveriaanse’ kenmerken zoals vreemde woorden en het gebruik van leestekens waren zijn lezers reeds gewend. Doordat deze elementen relatief een minder groot aandeel kregen in de totale tekst, maar wel op dezelfde wijze bleven functioneren zijn de ‘Faveriaanse’ onderdelen anders gaan werken, namelijk als de bakens waarvan eerder sprake was. Daarnaast speelt in de poëzie altijd de genrematige leesconventie mee. Lezers hebben ten opzichte van

¹⁷ W.H.M. Smulders, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*. Utrecht, 1983

het genre bepaalde verwachtingen en een bepaalde leesinstelling waarin ze taal heel anders benaderen dan wanneer het als communicatiemiddel wordt gebruikt.

Om bovenstaande bewering(en) te toetsen zal worden gezocht naar die specifieke elementen in de gedichten, die een bepaalde vervreemding teweeg brengen te midden van herkenbare c.q. vertrouwde elementen. Om hiervoor een kader te hebben, wordt het Verfremdungseffekte concept geïntroduceerd, zoals geformuleerd is door Bertolt Brecht. Dit concept zal eerst aan een nadere beschouwing worden onderworpen en er zal worden nagegaan of het aanknopingspunten biedt voor een benadering van Faverey's poëzie. Het staat voorop dat het doel dat Brecht met deze techniek had nogal verschillend is van het doel dat Faverey hiermee zou kunnen hebben. Het gaat hier om puur om de techniek van het V-effekt principe en niet het doel ervan. Het is daarom ook niet de bedoeling om verwantschap tussen Hans Faverey en Bertolt Brecht aan te tonen, of bijvoorbeeld te bewijzen dat Faverey van Duits toneel hield. De term V-effekt wordt uitsluitend gebruikt om de resultaten van een tekstgericht onderzoek te kunnen plaatsen in een breder kader.

§ 2.2: *Het epische theater van Bertolt Brecht*

Bertolt Brecht (1898-1956) is een van de grote namen van de Duitse toneelkunst van deze eeuw. Zijn verdienste, als auteur en als theoreticus, ligt in de vernieuwing van het toneel en de introductie van het zogenaamde epische theater. Het epische theater ontstond als reactie op het dramatische theater dat volgens Brecht sinds Aristoteles' Poetica niet wezenlijk was veranderd. Nog steeds was theater gebaseerd op de voorschriften van Aristoteles, zoals eenheid van plaats, tijd en handeling. Hij vond dit toneel 'eines vorwissenschaftlichen Zeitalters' en stelde daar tegenover het toneel 'des wissenschaftlichen Zeitalters'. Het grote verschil tussen deze twee vormen van theater zit in het feit dat het epische theater van Brecht, in tegenstelling tot het aristotelische drama en het burgerlijke 'illusietheater', niet in de innerlijke beweegredenen en het individuele lot van een held geïnteresseerd is, maar in zijn maatschappelijk-historische afhankelijkheid. Terwijl het dramatische toneel de toeschouwers verleidt tot identificatie met de getoonde figuren, wil het epische toneel hen op afstand houden van het op het toneel getoonde, hen dwingen tot een kritische houding en bovendien bewustmaken van hun eigen maatschappelijke positie. Het toneelspel is een demonstratie van een algemeen maatschappelijk probleem, dat de toeschouwer dwingt tot stellingname. Om deze reden sprak Brecht op latere leeftijd wel van het dialectische theater. Het publiek van Brechts toneelstukken moet niet de zelfde visie hebben als de acteurs: het moet oordelen en niet consumeren.

Brecht geeft in *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, uit 1930, de verschillen op de volgende schematische wijze weer:

Dramatische vorm van het theater

- een uitbeelding van een gebeurtenis
- betreft de toeschouwer in het spel en 'verbruikt' zijn activiteit
- biedt ruimte voor gevoelens
- biedt belevenissen
- de toeschouwer wordt ergens in verplaatst
- er wordt gewerkt met suggesties
- de gevoelens worden geconserveerd
- 'de mens' wordt bekend verondersteld
- de onveranderlijke mens
- werkt naar climax toe
- elke scène dient de volgende
- lineair verloop
- natura non facit saltus
- wat de mens zou moeten
- de driften van de mens

Epische vorm van het theater

- een vertelling ervan
- wekt de activiteit van de toeschouwer
- dwingt tot beslissingen
- biedt kennis van zaken
- de toeschouwer wordt ergens mee geconfronteerd
- er wordt gewerkt met argumenten
- de gevoelens leiden tot inzicht
- 'de mens' is object van onderzoek
- de veranderlijke en veranderende mens
- het verloop zelf is belangrijk
- elke scène op zich
- montage en sprongtechnieken
- natura facit saltus
- wat de mens moet
- het gemeenschappelijk zijn bepaalt het denken

Brecht geeft zelf al aan dat het in bovenstaand schema meer om accentverschuivingen gaat dan om absolute verschillen. Het schema komt nog terug in de bespreking van de poëzie van Faverey. Brecht had met de nieuwe benadering van theater duidelijk een maatschappelijk doel. Hij vond dat het 'oude' dramatische toneel te vrijblijvend was voor toeschouwers. Een bezoeker van een dramatisch toneelstuk, zo stelde Brecht, leeft zich in, herkent het getoonde en gaat daarna naar huis. Herinnerd worden slechts de acteerprestatie, de regie, het decor etc. Brecht wilde af van uitspraken als: 'Hij speelde niet Lear, hij wás Lear'. Het hoofddoel van de nieuwe vorm van theater was dat het confronterend moest werken. Hiervoor moest Brecht een vorm van toneel ontwikkelen die enerzijds herkenbare elementen in zich had en anderzijds dermate afwijkend was dat een gevoel van verbazing en nieuwsgierigheid gesorteerd werd. Om dit te bereiken introduceerde hij de term 'Verfremdungseffekt'. Het doel van V-effecte was de benodigde afstand te bewerkstelligen tussen voorstelling en publiek, zonder dat bij voorbaat afwijzing ontstond. Brecht definieerde in 1939 de vervreemding tijdens een lezing voor studenten aan de toneelschool in Stockholm als volgt:

‘Was ist Verfremdung? Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte oder Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen oder Neugierde zu erzeugen.’

De vervreemding kan alleen tot stand komen wanneer aan de ene kant voldoende elementen herkenbaar zijn voor de toeschouwer en aan de andere kant deze elementen zodanig bewerkt, danwel gerangschikt worden, dat deze vervreemdend werken. V-effekte werken alleen als de toneelillusie in zekere mate in stand blijft. In een toneelstuk dat op alle punten zou afwijken van het traditionele theater, zou de toeschouwer snel afwijzend kunnen reageren, zonder stelling te nemen. Ook Brecht onderkende dit terdege. In 1949 publiceerde hij *Kleines Organon für das Theater*, een theoretisch geschrift in 77 thesen, waarin hij in these 42 de functie van V-effekte toelichtte:

‘Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. [...] Jedoch beruht diese *Technik* eher mehr denn weniger auf hypnotisch suggestiver Grundlage, als diejenige mit der ein Einfühlung erzielt wird.’

Brecht beschouwt het toepassen van V-effekte derhalve als een techniek. Brecht heeft veelvuldig geëxperimenteerd met allerlei vervreemdingseffekten. Hij onderbrak bijvoorbeeld de handeling op het toneel, de hoofdpersoon zong of sprak een commentaar waarin de reflecties van de auteur de revue passeren. De scène kon van te voren al worden verteld, zodat de toeschouwers niet meer in spanning hoefden te kijken hoe het zou aflopen. Tijdens de voorstelling konden commentaar en regieaanwijzingen worden gegeven. De toneelaanwijzingen in de tekst konden door de acteurs worden uitgesproken en van sommige scènes kreeg het publiek een samenvatting. Daarnaast werd het publiek in een actieve rol geplaatst, doordat acteurs zich rechtstreeks tot de toeschouwers wendden met vragen naar een mening danwel een advies voor het verdere verloop van de handeling op het toneel. Hiermee werd het publiek enerzijds bewust gemaakt van het fictieve karakter van toneel en er anderzijds actief bij betrokken. De zogenaamde ‘vierde muur’, de fictieve afscheiding tussen publiek en toneel, waardoor de illusie gewekt wordt dat het publiek voor de acteurs onzichtbaar is, vond Brecht daarom ontoelaatbaar. Vervreemdend werkte ook het decor, of beter gezegd het gebrek daaraan. Het podium was vaak leeg, volledig uitgelicht om de aandacht op de handeling zelf te leggen.

Het principe van V-effekte was, naar het oordeel van Brecht, niet nieuw. Reeds in de middeleeuwen gebruikten acteurs maskers en werd in het verre oosten al sinds mensenheugenis gebruik gemaakt van pantomime en muziek. In de oude vormen van theater werden deze attributen echter gebruikt om een bepaalde sfeer op te roepen of vorm te geven aan een karakter. Deze vorm van vervreemding stond ten

dienste van het stuk en was een hulpmiddel om reeds aanwezige elementen zoals sfeer en karakters te versterken.

Bij Brecht functioneren V-effekte totaal anders en volgens hem op een nieuwe manier. In het epische theater worden V-effekte niet ter ondersteuning van het stuk, maar ter onderbreking, ter doorbreking en ter verstoring ervan gebruikt. Brecht zag de techniek wel als een hulpmiddel maar met een geheel ander doel.

De vervreemdingseffekten van Brecht hebben volgens zijn zeggen niets bizars. Als dat wel zo overkomt is dit omdat de zaak te onwetenschappelijk wordt benaderd. Juist het wegnemen van het vertrouwde leidt tot het beoogde effect dat theater moet hebben.

De toneelhandeling moet zodanig zijn dat de toeschouwer nog alle vrijheid behoudt om zijn eigen gevoelens met betrekking tot de figuren of de handeling te hebben. Er mag geen dwingende emotie van het toneelstuk uitgaan. Het theater moet dan een samenspraak zijn tussen acteurs en publiek: dialektisch theater.

§ 2.3: *Samenvatting*

De opvattingen van Brecht met betrekking tot het theater moeten verstaan worden binnen de context van zijn maatschappelijke visie en ook gezien worden in het licht van de historische situatie in Duitsland in het interbellum.

Als we desondanks de vrijheid nemen het concept van de V-effekte los te weken uit zijn oorspronkelijk historisch-materialistische en toneelcontext, dan blijken enkele componenten heel goed bruikbaar bij de analyse van de poëzie van Faverey.

1 Het experimentele karakter : In het toneeloeuvre van Brecht is sprake van het uitproberen van verschillende V-effekte, die tot doel hebben het inspelen op het bewust zijn van zowel het genre als de afzonderlijke kenmerken daarvan. De grenzen van het genre worden afgetast, maar niet overschreden. De bestaande onderdelen van theater worden anders gerangschikt of gebruikt, maar er worden geen nieuwe elementen toegevoegd. Wel is de functie van bijvoorbeeld muziek anders. De traditie wordt gedeeltelijk in stand gehouden om het effect van de afwijkingen bij het publiek te vergroten. Op deze manier ontstaat een vreemdheid in het bekende;

2 Het reflexieve karakter : De karakters in de stukken van Brecht laten de verschillende overwegingen van de auteur de revue passeren, en reflecteren op hun hoedanigheid als karakter maar ook als acteur in een fictieve werkelijkheid;

3 Het confronterende karakter : De toneelstukken van Brecht dwingen tot nadenken, het vormen van een opinie etc., er wordt een actieve instelling van de toeschouwer verwacht, geen consumerende;

4 Het procesmatige karakter : Zowel de voorstelling alsook de mensen die het zien en maken zijn nooit af, het gaat niet zo zeer om het uiteindelijke product maar om het proces;

5 Het fragmentarische karakter : Er is geen duidelijke verhaallijn of wording in het toneelstuk. Elke scène staat op zich. Er is hooguit een thematisch verband tussen de verschillende onderdelen van het stuk;

6 Het blokkerende karakter : op strategische punten wordt de inleving van de toeschouwer geblokkeerd. Hierdoor is het onmogelijk een éénduidige emotie of les uit een toneelstuk te destilleren, of het stuk eenduidig te interpreteren.

In het vierde hoofdstuk zullen bovenstaande componenten worden ingevuld voor het oeuvre van Faverey. In het volgende hoofdstuk zullen de V-effecte, zoals die in de gedichten voorkomen, nader worden bekeken.

Hoofdstuk 3: ‘Hoe eenvoudig het is, want hoe dodelijk’

Vervreemding benoemd

§ 3.1: *Vervreemding in Chrysanten, roeiers*

De in het vorige hoofdstuk besproken kenmerken van de V-effekt-techniek zullen in het onderstaande dienen als kader om typisch Faveriaanse elementen te benoemen en te plaatsen. Hoewel recensenten het er niet over eens zijn of de gedichten van Faverey voor *Chrysanten, roeiers* eenvoudiger dan wel moeilijker te begrijpen zijn, bestaat toch wel consensus over het feit dat met deze bundel een bepaalde omslag in het oeuvre heeft plaatsgevonden. In de eerste paragraaf zal worden bewezen aan de hand van het gemiddeld aantal woorden en het gebruik van het reflexivum ‘zich’ dat dit gerechtvaardigd is. Om deze reden zal *Chrysanten, roeiers* hier fungeren als object van onderzoek, waarmee niet gezegd is dat het gebruik van V-effekte in de eerste twee bundels verschilt van die in het latere oeuvre. Misschien hebben V-effekte wel meer effect naarmate er meer ‘werkelijkheid’ of herkenbare elementen in het gedicht aanwezig zijn. Dat zou betekenen dat er wel degelijk verschil is in het gebruik van V-effekte in het oeuvre van Hans Faverey, respectievelijk is het gebruik van V-effekte pregnanter in *Chrysanten, roeiers*.

Het gaat er in dit hoofdstuk vooral om V-effekte te benoemen. In het volgende hoofdstuk zullen deze in een theoretisch kader worden geplaatst. Vooraf zij gezegd dat het benoemen van een element als ‘vervreemdend’ uiteindelijk persoonlijk is. Er is daarom voor gekozen de meest duidelijke voorbeelden te behandelen. De in de derde paragraaf als ‘ongebruikelijk’ bestempelde woorden kunnen voor een andere lezer vertrouwd zijn. Een tweede opmerking betreft de conventie die hoort bij het genre poëzie. Een woord als ‘slachthuizen’ [312] is in het dagelijks taalgebruik, en zeker in bijvoorbeeld de slagerswereld, een gebruikelijk begrip, maar niet binnen het genre van de poëzie. Daar het gebruik van vervreemding door middel van genrematige conventieschendingen pas in het volgende hoofdstuk wordt behandeld, zijn dergelijk voorbeelden in dit hoofdstuk buiten beschouwing gelaten.

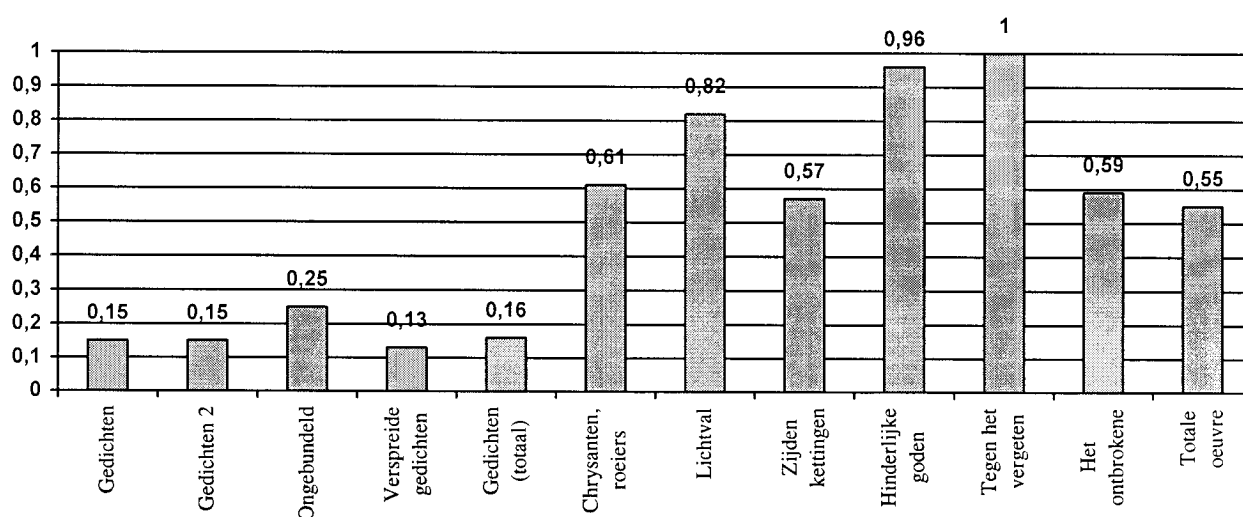
§ 3.2: *Omslag in het oeuvre*

Regelmatig wordt in besprekingen de opmerking gemaakt dat Faverey vanaf *Chrysanten, roeiers* meer werkelijkheid toelaat in zijn poëzie. Bedoeld wordt waarschijnlijk dat hij meer woorden gebruikt. Dat laatste is in ieder geval objectief te onderzoeken. In de bundels *Gedichten* en *Gedichten 2*, die tezamen uit 158 gedichten bestaan, staan 5.367 woorden. Dat is een gemiddelde van 30,97 woorden per gedicht.

In *Chrysanten, roeiers* staan 3.315 woorden, verspreid over 67 gedichten. Dat is een gemiddelde van 49,48 woorden per gedicht, vergeleken met de eerste twee bundels een toename van 45,56%.

Een vergelijkbare toename kan geconstateerd worden voor het reflexivum 'zich', waarvan Michaël Zeeman stelt dat Faverey's 'gebruik van het wederkerend voornaamwoord 'zich', ook in verband met werkwoorden die daar gewoonlijk helemaal niet ontvankelijk voor zijn, in bepaalde perioden het herkenningsteken van zijn poëzie werd.'¹⁸ Zoals in hoofdstuk één reeds is besproken, blijft het ook in dit geval bij een constatering van een opmerkelijk fenomeen, dat niet verder wordt uitgediept. Desalniettemin uitgaande van de juistheid van de opmerking, kan aan het woordje 'zich' een zekere ontwikkeling in het oeuvre van Faverey gedemonstreerd worden.

Het woord 'zich' komt in het oeuvre van Faverey 354 keer voor. Uit onderstaande grafiek, waarin het aantal keer 'zich' per pagina voor elke bundel is weergegeven, blijkt dat er in *Chrysanten, roeiers* een enorme toename heeft plaatsgevonden, die in het verdere oeuvre, met als uitschieters *Hinderlijke goden* en *Tegen het vergeten* niet meer afneemt.



Ten opzichte van de eerste twee bundels vindt in *Chrysanten, roeiers* een verviervoudiging plaats die, ook als de toename van het aantal woorden in die bundel wordt meegenomen, opmerkelijk te noemen is. Het 'zich'-gebruik zelf, zal als V-effekt verder worden behandeld. Op grond van het constructief toegenomen aantal woorden en het voorbeeld van het toegenomen 'zich'-gebruik vanaf *Chrysanten, roeiers* kan worden aangetoond dat er op zijn minst in de vorm een breuk heeft voorgedaan in het oeuvre van Faverey.

¹⁸ In: 'Een hoepel voor hij omvalt'. *De Volkskrant* 19 februari 1993

§ 3.3: *De V-effekte gecategoriseerd*

Teneinde van de V-effekte die in het werk van Faverey voorkomen geen opsomming te maken, is ervoor gekozen een driedeling te maken. Deze indeling is gebaseerd op het functioneren van het element alsmede de hoedanigheid ervan en loopt van ‘klein’, op woordniveau, naar ‘groot’, op het niveau van het gedicht. De eerste categorie bestaat uit vervreemdende woorden: ongebruikelijke, archaïsche woorden en neologismen. De tweede categorie uit elementen op zinsniveau: ongebruikelijke woordcombinaties; ‘Daar’ op ‘Waar’-posities; afwijkende posities van de persoonsvorm; anaforen zonder antecedent en reflexiviteit. De laatste categorie bevat elementen die vervreemdend werken op het niveau van het gedicht: gebruik van citaten en namen; afgebroken vergelijkingen; vergelijkingen met twee identieke polen en gevolgtrekkingen zonder causaliteit. Ten slotte wordt een paragraaf gewijd aan vervreemding op het niveau van de semantiek. Het is soms moeilijk aan te geven of het feit dat een woord ‘vreemd aandoet’ te wijten is aan het woord zelf of aan de zin waarin het staat. Daarnaast is er een aantal andere in het oog lopende zaken dat eveneens als ‘V-effekt’ gekarakteriseerd kan worden, bijvoorbeeld associatietechnieken als ‘omgord door gordelroos’ [249], of alliteraties als ‘zo doorzichtig zichzelf als je zelden ziet’ [245]. Dit soort technieken blijven buiten beschouwing omdat ze niet Faverey-eigen zijn.

§ 3.3.1: *Woordniveau*

§ 3.3.1.1: *Ongebruikelijke woorden*

Het gebruik van op zijn zachtst gezegd ongebruikelijke woorden is een van de eerste dingen die opvalt bij het lezen van de poëzie van Hans Faverey. Het is bekend dat hij een groot liefhebber van het lezen van woordenboeken was en dat hij daar een groot deel van zijn bouwstenen voor zijn gedichten vandaan haalde. In *Chrysanten, roeiers* staat een prachtig voorbeeld van hoe Faverey omgaat met woordenboeklemma's. Het gaat om het volgende gedicht uit de cyclus *Hommage à Sapfo* [250]:

Daarom: om de kim.
Uitgesneden blad;
de buitenkant van de bomen;
kim van een drinkglas.

Naarmate zich het oog boven
het wateroppervlak verhief,
kon het ook beter de zon
ter kimme zien dalen.

Niet dat een giraffehals mij
ooit te lang zou duren. Ook aan
een muggepoot komt geen einde:
zolang de kim maar op de kromming
der inhouten bevestigd blijft.

Bij het opslaan van het lemma 'kim' in *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* lezen we:

Kim, kim'me, 1. rand van een vat of kuip aan *de buitenkant van de bomen*; -groef waar de boom ingelaten wordt;- 2. strook die overblijft van een *uitgesneden blad*, of die ingevoegd wordt om een kaart of plaat op te zetten;- 3. *rand van een drinkglas*;- 4. de ronding van een scheepsbuik;- 5. de zwaren eiken gang die in het ruim van een schip *op de kromming van de inhouten bevestigd* wordt;- 6. gezichtseinder, schijnbare rand gevormd door de horizon: *naarmate het oog zich boven het oppervlakte van het water verheft, ziet men de kim dalen*; de zon verrijst aan de kim; *ter kimme dalen* -7. kam van een gebergte; bovenrand van een dijk.

Er zou een interessant onderzoek gedaan kunnen worden naar de selectiecriteria die Faverey hanteert bij zijn bronnen. Waarom bijvoorbeeld 'rand van een drinkglas' wel en 'kam van een gebergte' niet? Of had dat misschien ook gekund? Waarschijnlijk assoneert het eerste citaat beter. In ieder geval bewijst het bovenstaande de voorliefde van Faverey voor woordenboeklemmata. De manier waarop hij met de voorbeeldzin 'naarmate het oog zich boven het oppervlakte van het water verheft, ziet men de kim dalen' omgaat is veelzeggend. Het woordje 'zich' wordt naar voren geplaatst, waardoor het sterker de aandacht krijgt, het onderwerp van de bijzin wordt gewijzigd van 'men' in 'het oog'. Een ding wordt gepersonifieerd. Bovendien wordt er een vergelijking in de zin geplaatst: 'kon het ook beter..'. Beter dan wat of wanneer en behalve wat nog meer? Of wordt bedoeld 'steeds beter'? Faverey slaagt er hoe dan ook in om de algemene constatering uit *Van Dale* om te vormen tot een typische Faveriaanse zin, waarvan de betekenis moeilijk vast te stellen is.

Een andere techniek die Faverey toepast is bij het archaïsche woord 'inhouten' de eveneens archaïsche vervoeging 'der' te gebruiken, in plaats van het moderne 'van de' dat in de nieuwe druk van *Van Dale* staat.

Afgezien van de wijzigingen die Faverey aangebracht heeft in de voorbeeldzinnen worden de echte probleemzinnen gevormd door de eerste drie regels van de derde strofe, althans na het vinden van de bron en als de lezer op zoek is naar een coherente lezing. Deze zijn namelijk niet afkomstig uit het lemma 'kim, kimme'. Of het hier gaat om de lengte van de woorden 'giraffehals' en 'muggepoot' ten opzichte van het woord 'kim' is hier niet zo heel erg belangrijk. Interessant is dat hier bewust met betekenis wordt gespeeld. De idiomatische betekenissen van het woord 'kim' worden tot bouwstenen van het gedicht, zonder dat ze nog als betekenis fungeren. Het hele gedicht is in feite een associatieketen die

uitsluitend het woord 'kim' mededeelt. Er zit geen logica in dan dat woord, vandaar de openingszin, 'Daarom: om de kim'¹⁹. Faverey grijpt overigens later nog terug op het woordje 'kim': 'het glas raakt vol, tot aan zijn kim'[299], waar duidelijk wel gekozen is voor één betekenis van het woord.

(Overigens merkte ik bij het voorleggen van het gedicht aan anderen, waaronder mijn studiebegeleider Redbad Fokkema, dat de neiging om dit gedicht thematisch te duiden, ondanks de wetenschap van de onderliggende bron, moeilijk te onderdrukken valt. Over dit fenomeen wordt in de paragraaf 'Vervreemding in de semantiek' het een en ander besproken.)

Blijkbaar vond Faverey het overbodig gebruik te maken van neologismen, aangezien hij kon putten uit een grote groep van bestaande maar ongebruikte of onbekende woorden, met vrijwel hetzelfde effect, maar met het voordeel (?) van een officiële betekenis. De weinige neologismen die Faverey gebruikt zijn samenstellingen, om deze reden verwijs ik daarvoor naar de volgende paragraaf waar de vervreemdende combinaties van bijvoeglijke en zelfstandige naamwoorden zal worden besproken, waarvoor mutatis mutandis hetzelfde geldt. Als voorbeelden noem ik hier: 'zenopraat'[252]; 'ochtendveulen'[258]; 'avondmerrie'[258]; 'windharpen'[262]; 'woordoppervlak'[298] en 'dichtgeroeid' [323]. Het laatste voorbeeld is enigszins afwijkend daar hier sterk gerefereerd wordt aan 'dichtgegroeid'.

In *Chrysanten*, *roeiers* komen veel woorden voor die inmiddels enigszins in onbruik zijn geraakt of die binnen het genre der poëzie vreemd zijn. Een paar voorbeelden: 'versperringsballon' [234]; 'inhouten' [250]; 'quasivoorgevormde' [259]; 'wormwiel' [299], 'huzarensalade' [301] en 'chimère'[313].

§ 3.3.2: *Zinsniveau*

§ 3.3.2.1: *Ongebruikelijke woordcombinaties*

'Waarsprekende aap' [237] is een voorbeeld van een combinatie van twee bekende woorden die tezamen een opmerkelijke eenheid opleveren. Dit soort paradoxale constructies komt veelvuldig voor bij Faverey. Ook hier geldt dat het moeilijk uit te maken is of de vervreemding te wijten is aan de woorden zelf of aan de combinatie. Het 'waarsprekende' in bovenstaand voorbeeld is niet echt alledaags, 'waarzeggende' wel. Met name de in het oog lopende combinatie met 'aap' levert echter de vervreemding op, waardoor gemakkelijk over het weliswaar minder maar toch eveneens vreemde 'waarsprekende' wordt heen gelezen. De combinatie 'waarsprekende aap' assoneert natuurlijk wel mooi. Toch is dit typisch een woordgroep die uitnodigt tot interpretatie, en die niet alleen op klanktechnische gronden zal zijn gekozen. Dit principe komt in bijna elke combinatie van een bijvoeglijk en zelfstandig naamwoord voor. Daarnaast komen vaste woordgroepen voor zoals: 'Schaal breekt; de Sporaden zich' [258, 261, 263] die

¹⁹ Dit kan behalve als causaliteitsaanduiding ook gelezen worden als: 'daar om (heen)'

als een soort thema's in een muziekstuk terugkomen. Opvallend bij de combinaties van bijvoeglijke en zelfstandige naamwoorden die Faverey gebruikt is, dat deze op het eerste gezicht nooit direct betekenisloos zijn. Dat wil zeggen dat er steeds een paradigmatische verbinding valt te substitueren. Bij het bovengenoemde voorbeeld valt te denken aan de drie apen van horen, zien en zwijgen, of de gelijkenis tussen mens en aap. Dit principe heeft tot gevolg dat zelfs in deze kleine eenheden het principe van aansporen tot betekenis-toekenning enerzijds en een twijfelachtig bestaan hiervan anderzijds wordt toegepast.

§ 3.3.2.2: *'Daar' op 'Waar' posities*

In *Chrysanten*, *roeiers* komt drie keer een intrigerende vinding van Faverey voor: het betrekkelijk/vragend voornaamwoord 'waar' wordt vervangen door het aanwijzend voornaamwoord/ voegwoord 'daar'.

- (1) daar men zou thuishoren [257]
- (2) daar men nooit graag heenreist [269]
- (3) landschap daar geen water meer is [323]

Over deze regels kan natuurlijk makkelijk worden heen gelezen, door gewoon 'waar' te lezen, maar dat staat er nu eenmaal niet. Wat er wel staat in (1) is syntactische homonymie: 'waar men zou thuishoren' of 'daar men thuis zou horen', wat met 'daar' in de betekenis van 'omdat' een wat vreemde betekenis zou opleveren. Deze invulling van 'daar' is overigens in (3) niet mogelijk. In deze drie gevallen is het duidelijk dat hier een bewuste vertroebeling van de betekenis heeft plaatsgevonden. De andere optie van deze zinnen, 'daar' te lezen als een amplificatie van de plaatsaanduiding, levert eveneens problemen op. De onbepaalde plaatsaanduiding 'waar' behoeft namelijk geen antecedent, de bepaalde aanduiding 'waar' wel. Deze problematiek wordt in paragraaf 3.3.2.4 besproken.

§ 3.3.2.3: *Afwijkend posities van de persoonsvorm*

In het eerste gedicht van de cyclus 'Hommage à Sappho' bestaat de derde strofe uit één intrigerende zin:

- (4) Hier het zich ooit uitvond. [245]

Deze zin is van een vergelijkbare structuur als

- (5) herhaling verbitterd heerst; [268]
- (6) Op een hond zijn kop stak [315]

Dat het in (6) om een citaat van Homeros zou gaan, met het overnemen van de structuur daarvan, zoals Paul Claes²⁰ beweert, is hier om een aantal redenen niet van belang: een vertaald citaat behoeft niet de originele structuur te behouden; niet-klassiek geschoolde lezers zullen dit verband zeker niet zien en

²⁰ Paul Claes, 'Hans Faverey, een deconstructie'. Pag. 173

tenslotte dat het procédé vaker voorkomt, zonder een dergelijk aanwijsbare reden. Wel belangrijk is de opmerkelijke structuur waarbij de persoonsvorm achterin de zin staat. Hier wordt derhalve gezondigd tegen een van de basisregels van het Nederlands: in hoofdzinsvolgorde staat de persoonsvorm op de tweede positie in de zin, de zogenaamde V2 regel. Ook hier geldt weer dat op het eerste gezicht het verplaatsen van de persoonsvorm geen directe invloed heeft op de betekenis. Dat is tevens de kracht van dit soort zinnetjes. De lezer accepteert dit soort afwijkingen, waardoor hij ongemerkt wordt weggevoerd en misleid. In ieder geval moge het duidelijk zijn dat het hier een om bewust verdraaide zinnen gaat.

Het omgekeerde komt overigens ook voor:

- (7) 'Als de herfstijloos is weer krokus aan het zijn'[299]

Hier had de persoonsvorm aan het einde van de zin moeten staan.²¹

§ 3.3.2.4: *Anaforen zonder antecedent*

Door middel van aanwijzende voornaamwoorden als 'deze' en 'dit' verwijst Faverey ogenschijnlijk naar plaatsen of objecten die buiten de tekst staan en waarnaar in een gesprek door een spreker gewezen kan worden. Dat lijkt in regelrechte tegenspraak te zijn met de wens naar het losmaken van het gedicht met de werkelijkheid. Dat is echter maar schijn, ten eerste doordat sprake is van een tekst en niet van een gesprek, waardoor de lezer geen idee heeft waarnaar de pronomina verwijzen. In sommige gevallen wordt de onduidelijkheid bovendien versterkt doordat een dergelijke anafoor gecombineerd wordt met een ander die onmogelijk naar dezelfde plaats of hetzelfde object verwijst:

- (8) Is dit nog riet dat daar wuift? [251]

- (9) dat deze hier daar is gaan zitten [289]

Door de combinatie van 'dit' en 'daar' respectievelijk van 'deze hier' en 'daar' wordt de functie van de plaatsbepalende anafoor ondermijnd. Als er meerdere anaforen in een zin staan ontstaat er qua semantiek immers een probleem als deze niet uniform verwijzen. Grammaticaal is dit echter toegestaan, (8) en (9) doen voor een native speaker van het Nederlands niet vreemd aan. Dit geldt ook voor die anaforen die normaal gesproken verwijzen naar eerdere aanhalingen, zoals 'hetzelfde'. Hier wordt een beroep gedaan op vergelijkingsmateriaal dat echter ontbreekt:

- (10) Hetzelfde oude rivierlandschap [292]

- (11) dezelfde draak nog altijd de parel najagende is [303]

- (12) Uit hetzelfde gebied afkomstig [304]

Ook hier is Faverey gesprongen in het verschil tussen grammaticaal correct en semantisch correct. Er is geen grammaticaregel in het Nederlands die eist dat in een zin met anaforen het antecedent aanwezig moet zijn. Dit kan namelijk evengoed in een van de omringende zinnen staan. De grammatica beoordeelt

²¹ Redbad Fokkema deed de suggestie dat hier sprake is van afatisch taalgebruik. Het fenomeen 'afasie', onvermogen tot taalgebruik, doet zich bijvoorbeeld voor bij patiënten die een herseninfarct hebben gehad.

slechts de welgevormdheid van één zin en niet van twee of meer zinnen onderling. Faverey laat de zin waarin het antecedent zou moeten staan, of in het geval van (10)-(12) de eerdere aanhaling, weg. Hierdoor wordt het referentiegebied weggehaald, waardoor de anaforen in het luchtledige komen te hangen.

§ 3.3.2.5: *Reflexieven*

In de traditionele grammaticaboeken wordt het gebruik van reflexieve pronomina gerelateerd aan werkwoorden. Daarbij wordt een onderscheid gemaakt in twee categorieën: noodzakelijk en toevallig reflexieve werkwoorden.²² De eerste categorie bevat werkwoorden die idiomatisch een reflexief onderdeel bevatten. Bijvoorbeeld het werkwoord ‘zich bevinden’. In een zin met dit werkwoord fungeert ‘zich’ als onderdeel van het werkwoordelijk gezegde en niet als lijdend voorwerp. Deze vorm komt bij Faverey regelmatig voor:

(13) Iemand die zich daar bevindt [131]

(14) de daimoon die hem tot zich nam [312]

Tot de tweede categorie, die van de toevallig reflexieve werkwoorden, behoren die werkwoorden die zowel reflexief als niet-reflexief gebruikt kunnen worden, al naar gelang de context dit vraagt. In dit geval wordt het reflexivum niet als onderdeel van het werkwoord, maar als lijdend voorwerp opgevat. Ter illustratie hieronder twee voorbeelden met onder (a) de niet-reflexieve variant:

(15) Louter toeval lijkt het dat de kern zich ledigt [335]

(15a) Hans F. ledigt het glas

(16) Zij rekt zich uit [652]

(16a) Zij rekt het uit

Tot zover geen problemen. Deze ontstaan pas op het moment dat een transitief werkwoord²³ reflexief gemaakt wordt. Op dat moment ontstaat verwarring over de functie van het reflexivum. Bijvoorbeeld in het navolgende geval:

(17) dat ik mij haast een zich verstotende was geworden. [233]

Het eerste pronomen, dat slechts de vorm van een reflexivum draagt, fungeert in dit voorbeeld als meewerkend voorwerp, het tweede pronomen is een lijdend voorwerp, omdat het werkwoord ‘verstoten’ transitief is. De complicatie ontstaat doordat deze pronomina verwijzen naar dezelfde persoon, die tevens onderwerp van de zin is: ‘ik’. De drie functies (thetarollen) die een werkwoord in een zin kan binden, onderwerp, lijdend voorwerp en meewerkend voorwerp worden nu bemand door drie, naar dezelfde persoon verwijzende, woorden. Hierdoor ontstaat een probleem in de semantiek van de zin. Dit is een goed voorbeeld waardoor de opmerking van Rein Bloem, ‘er zijn helemaal geen moeilijke

²² Zie bijvoorbeeld P. van Bart en A. Sturm, *Zinsanalyse*. Leiden, 1987. Pag. 163

²³ Een transitief of overgankelijk werkwoord behoeft een lijdend voorwerp

taalconstructies die ontleed moeten worden'²⁴ naar het rijk der fabelen verwezen kan worden. Weliswaar is (17) grammaticaal correct, maar in de grammatica ligt wel de basis voor de betekenisblokkade. Een en ander geeft maar weer eens aan hoe goed Faverey op de hoogte is van de hiaten in het Nederlands. Hij combineert de twee mogelijke vormen van reflexiviteit, en maakt gebruik van het ontbreken van restricties aan het reflexief maken van transitieve werkwoorden. Daarnaast kan aan (17) een ander fenomeen gedemonstreerd worden, namelijk het taalkundig zeer problematische verschil tussen 'zich' en 'zichzelf'. Het weglaten van '-zelf' is voor Nederlanders een gevoelsmatige kwestie, waarin linguïsten geen duidelijke systematiek kunnen ontdekken.

(18) tijd met zich volloopt, van zich vervuld raakt;

(19) die zich haast onopgemerkt door zichzelf heen duwt. [238]

In beide gevallen 'zich' in (18) zou een moedertaal spreker van het Nederlands meestal kiezen voor 'zichzelf' in plaats van voor 'zich'²⁵. Het geraffineerde is dat Faverey, om de vervreemding compleet te maken, (18) laat volgen door (19), waarin gevoelsmatig wel voor de juiste vorm 'zich' en 'zichzelf' is gekozen.

§ 3.3.2.6: *Spreekwoorden en gezegdes*

De manier waarop Faverey met spreekwoorden en zegswijzen om gaat is een soort mis en abime van zijn gebruik van V-effecte. Enerzijds is het origineel zeer herkenbaar, anderzijds wordt van de bekende vorm danwel context afgeweken. Enkele voorbeelden:

(20) Of heeft zich dood gezwegen [270]

(21) Het begin van het einde; het houdt niet over. [270]

(22) zodra het leed is geleden mag kalfje de put delven en kunnen de kippen op stok [309]

(23) Als ik straks een hand zie voor ogen [320]

Aan spreekwoorden en gezegdes kleeft een afgesproken betekenis, die door verloop van soms eeuwen met deze vaste zinnen is verbonden geraakt. Die specifieke betekenis bestaat bij de gratie van de vaste constructie van het spreekwoord. Wordt een element hiervan gewijzigd, toegevoegd of weggelaten dan is niet meer uit te maken wat de betekenis van deze zin is. Enerzijds is het nog steeds het spreekwoord, anderzijds is het een gewone zin geworden. In (20) bereikt Faverey het gewenste effect door 'iets doodzwijgen' wederkerig te maken en in (23) door van 'geen hand voor ogen zien' een conditie te maken. In (21) en (22) ontstaat de vervreemding door het koppelen van meerdere gezegdes.

²⁴ In: 'Wat er toe doende; over het lezen van Hans Faverey'. Pag. 48

²⁵ Ik heb dit citaat voorgelegd aan enkele personen in mijn omgeving die unaniem kozen voor 'zichzelf'.

§ 3.3.3: *Gedicht niveau*

§ 3.3.3.1: *Namen noemen*

In *Chrysanten*, *roeiers* worden nogal wat namen genoemd van grootheden uit de kunst. Drie titels van cycli zijn hommages aan kunstenaars: Hercules Seghers, Sappho en François Couperin. In alle drie de gevallen geldt dat slechts in één gedicht van de cyclus min of meer rechtstreeks naar deze personen wordt verwezen. De overige gedichten lijken weinig tot geen verband te houden met deze figuren. Door het noemen van de namen wordt wel de schijn gesuggereerd dat de cyclus betrekking heeft op die persoon, en bovendien dat er een samenhang tussen de gedichten onderling zou bestaan. In de hommage aan Seghers worden drie etsen van deze volgeling van Rembrandt genoemd: ‘het steigerend paard’, ‘de drie boeken’ en ‘het doodshoofd’ [240]. De bewondering spreekt eveneens uit ditzelfde gedicht: ‘Nog vrijwel niets heeft mijn vers van wat zich doorbreekt’. Het lijkt dat de dichter zelf hier zijn bewondering uitspreekt. In de cyclus die gewijd is aan Couperin is deze Spaanse orgelcomponist uit de 17^e zelf niet te traceren. Nergens wordt de man zelf noch zijn werk genoemd.

Sappho wordt wel in de naar haar vernoemde cyclus aangehaald. De schrijfwijze van de naam Sappho verschilt in de titel van de cyclus en de enige keer dat hij in de gedichten voorkomt: Sapfo [253]. Er zijn geen citaten van deze dichteres van het eiland Lesbos opgenomen.²⁶ De verwachting dat in een hommage aan een kunstenaar in elk gedicht iets spreekt van waardering aan deze personen, of dat er in elk gedicht aan gerefereerd wordt, wordt niet ingelost. Het noemen van namen, naast de drie bovengenoemde cycli worden Baron van Münchhausen, Zeno en Sindbad genoemd, levert geen houvast op. In slechts één gedicht van de cycli die, volgens hun titel, een hommage aan Sappho en Hercules Seghers zijn, wordt bewondering uitgesproken voor deze kunstenaars. Voor Sapfo is dit bovendien een zeer vreemde:

‘Van Sapfo ben ik gaan houden
sinds de vernietiging
haar teksten heeft ingekort.’ [253]

Door te refereren aan beroemdheden appelleert Faverey aan de conventie van de hommage. De lezer gaat in elk gedicht op zoek naar elementen die naar deze persoon zouden kunnen verwijzen. Faverey dringt een de lezer als het ware een voorgevormde synthese op die echter niet aanwijsbaar aanwezig is.

§ 3.3.3.2: *Signaalwoorden*

Het Nederlands kent een aantal zogenaamde signaalwoorden, dat aangeeft dat de lezer een bepaald soort zin of zinsconstructie kan verwachten. Voorbeelden van dit soort woorden zijn ‘Terwijl’, ‘Zoals’ en ‘Hoewel’. Deze woorden leiden een bijzin in die als conditie of argument bij een bewering of stelling

²⁶ De overgeleverde teksten van Sappho zijn (vertaald) bijvoorbeeld opgenomen in: Sappho van Lesbos, *Eros ontwortelt mijn hart; Gedichten en fragmenten*. Baarn, 1991

fungeert. Faverey laat echter de stelling of bewering achterwege, waardoor de conditie op zichzelf komt te staan:

Terwijl een van die vleugels
zijn spijker uitzit, een zacht
gejank neersijpelt uit de pijl
op weg naar het suikerhart;
een pijl, zich koesterend

in het warme pijlsap

van zijn oorsprong;
het hart als een knoop
in een riem uit rendierleer;
de spijker - nog suikerzoet;
de doodstille reigerwiek. [290]

In dit voorbeeld blijft de lezer vergeefs wachten op de hoofdzin die normaliter volgt na 'Terwijl...'. Het blijft bij het (uitgebreid en met veel voorbehouden) neerzetten van de conditie waarna een bewering zou moeten volgen. De signaalwoorden fungeren vergelijkbaar met de namen: er wordt een bepaalde verwachting niet ingelost. Doordat lezers pas in laatste instantie conventies loslaten, zullen zij, aangezet door een signaalwoord, invulling willen geven aan de regels die aan een dergelijk woord hangen.

§ 3.3.4: *Vervreemding in de semantiek*

De vervreemdingstechniek die Faverey toepast op het niveau van woorden en zinnen, wordt ook gebruikt in de semantiek. Waar in de zinsconstructies vreemde woorden, of woorden op een vreemde positie voor verwarring zorgen, wordt op semantisch niveau een bewering of beschrijving van een herkenbaar tafereel ondermijnd door de zinnen die volgen. Het is in de gedichten waarin dit procédé een rol speelt dat Faverey veelvuldig gebruikt maakt van 'meer werkelijkheid'. De eerste fase in dit proces wordt gevormd door een zin met een hoge identificatiegraad waarmee Faverey de conventie op scherp stelt:

- (1) in IJsland komen ook geen in het wild levende uilen voor [239]

Deze wordt gevolgd door een zin waarin de eerste enigszins wordt ondermijnd danwel aangevallen:

- (1a) welke dan ook.

Kortom, de eerste bewering, die nogal precies van aard is, doet er eigenlijk niet toe.

Een ander voorbeeld:

- (2) De ruïnes aan de Eufraat [242]

wordt gevolgd door:

(2a) of elders.

Ook hier geldt dat de eerste bewering er eigenlijk niet toe doet. Dit principe wordt in sommige gevallen verder uitgebouwd door alles te ondermijnen, zoals in het navolgende voorbeeld:

(3) De scorpioen verroert zich niet als ik de steen oplicht. [298]

(3a) Er is trouwens geen scorpioen

(3b) laat staan iemand die een steen oplicht

(3c) die geen steen meer is.

De eerste zin van dit voorbeeld introduceert drie elementen (Ik, scorpioen en steen) die in de navolgende zinnen alle drie worden weggevaagd.

Als er naar gezocht wordt is er een groot aantal van dit soort voorbeelden te onderkennen:

(4) Ik steek een sigaret op; keer terug op mijn post en haal adem. [314]

(4a) Er valt niets te dromen. Alles is mogelijk.

De eerste zin is voor de lezer uitermate herkenbaar. Zij correspondeert met zijn persoonlijke werkelijkheid, of is daaraan te relateren. Doordat veel gedichten van Faverey een dergelijke zin herbergen, plaatst de lezer zijn referentiepunt in de werkelijkheid, met de logica die daarmee is verbonden. De lezer is echter geneigd²⁷ de afwijkingen die volgen op het 'stukje werkelijkheid' in te passen en te accepteren. Hij probeert het in verband te brengen met de voor hem herkenbare/begrijpelijke zin. Hij bouwt een betekenismatrix op, op grond van de voor hem herkenbare elementen, en probeert deze zo te vervormen dat het overige tekstaanbod hiermee in overeenstemming komt.

In het volgende voorbeeld is het mooi te zien:

(5) Midden op een heldere dag. [271]

(5a) Langs alle gevels bloost roest.

(5b) De evergreen bloeit;

(5c) de kaktus doet het ook.

(5d) Ik hoor de zee druisen.

(5e) De tijd dringt.

(5f) De tijd is kort.

(5g) Als morgen vrijdag de 13^e

(5h) op 29 februari valt,

(5i) mag een aan polsen, enkels

(5j) of nek gehangene de beul

(5k) ook ten dans kunnen vragen.

²⁷ volgens onderzoek van D.K. Lewis, *Convention; A philosophical study*. Cambridge, 1969

Het gedicht begint als een roman. Er wordt een tijdstip gegeven: 'Midden op de dag', de plaats van handeling wordt beschreven: 'evergreen', 'kaktus', 'zee'. Op het eerste gezicht is er met (5a)-(5f) niets aan de hand, het lijkt een anekdotische start. Vanaf (5h) tot het einde echter wordt het roer compleet omgegooid en worden er beweringen gedaan die een lezer onmogelijk in zijn werkelijkheidsbeeld kan inpassen. Het effect dat hierdoor gesorteerd wordt is vele malen groter dan wanneer het gedicht zou beginnen met (5g), zoals dat in Favereys eerste bundels zou zijn gegaan. Omdat 5a-g herkenbaar zijn, is het niet-herkenbare deel van het gedicht voor de lezer een probleem. Hij kan het niet, zoals dat bij het eerdere werk van Faverey wel kon, afdoen als onzin. Dit wordt nog versterkt doordat er tussen het eerste en tweede deel van het gedicht paradigmatische verbanden zijn, bijvoorbeeld tussen 'tijd' (5e, 5f) en 'vrijdag de 13^e' (5g) en '29 februari' (5h). Door dit soort constructies wordt het zoeken naar een thematische samenhang in de hand gewerkt.

§ 3.4: *Evaluatie*

In vrijwel alle bovenstaande gevallen wordt geappelleerd aan ons taalvermogen. Er worden herkenbare vormen of taalfeiten aangeboden die net even anders zijn. Door kleine verbouwingen te doen vervormt Faverey teksten zodanig dat er 'niet meer staat wat er staat'. Of er wordt, in het geval van de 'hommages', 'signaalwoorden' en stukjes werkelijkheid een beroep gedaan op een bepaald genre, waarin niet voldaan wordt aan de conventies van dat genre. Doordat de bekende of normale vorm nog wel in de verte meeklinkt, blijft er een zweem van betekenis om de gedichten hangen. De lezer zal om die reden verwoede pogingen doen om de wijzigingen in de bekende vorm binnen dat kader te verklaren of te duiden. Ik heb in het bovenstaande laten zien dat deze wijzigingen er nu juist voor zorgen dat het geven van een sluitende betekenis of thematiek niet mogelijk is. Daarnaast is het duidelijk geworden, vanwege de structurele aanwezigheid van dergelijke technieken, dat V-effecte bewust zijn doorgevoerd van woordniveau tot en met de semantiek. Er is sprake van een misleiding van de lezer op vrijwel elk niveau waarop hij betekenis aan het gedicht zou kunnen toekennen.

Hoofdstuk 4: “In het eigenste vreemdgaande”

Conclusie en samenvatting

§ 4.1: *Inleiding*

De in hoofdstuk drie aangehaalde tekstplaatsen wijzen uit, dat het er Faverey, op zijn minst in een aantal gevallen, om te doen is geweest door middel van vervreemdende elementen de betekenistoekenning op te roepen en tegelijkertijd te blokkeren. Gezien de geraffineerde wijze waarop hij dit heeft gedaan, lijkt het er op dat hij uitermate goed op de hoogte is geweest van verwachtingspatronen van lezers. De in hoofdstuk 1 geconstateerde discrepantie tussen enerzijds een wil tot betekenistoekenning en het keer op keer de onmogelijkheid daarvan moeten erkennen, geeft aan, dat de V-effekte-techniek in de poëzie van Hans Faverey uitermate effectief is geweest, waar het gaat om boeien en misleiden van lezers.

§ 4.2: *Intermezzo*

Faverey was verbonden aan de faculteit psychologie van de Universiteit van Leiden als wetenschappelijk medewerker. Veel wetenschappelijke publicaties zal hij niet op zijn naam hebben staan, want met veel moeite kon ik er slechts één traceren, het in 1975 samen met P.F. Werre en R.H.C. Janssen in *Nederlands Tijdschrift voor de Psychologie* gepubliceerde ‘Contingent negative variation and personality’.²⁸ Het betreft hier een verslag van een laboratoriumonderzoek naar verwachtingspatronen van proefpersonen naar bepaalde prikkels. Er wordt aan de proefpersoon een prikkel gegeven die waarschuwende functie heeft, gevolgd door een tweede. Het gaat er daarbij om in hoeverre er, gemeten aan de hand van hersenactiviteit, verwacht wordt dat de tweede prikkel komt. De uitkomsten noch de precieze aard van het onderzoek zijn in dit bestek erg interessant, maar belangrijk is op te merken dat Faverey zich in zijn wetenschappelijke carrière bezig heeft gehouden met verwachtingspatronen en het voorspellen van reacties. Het voorspellen van fysieke reacties in de werkomgeving van Faverey heeft een aardige parallel in het voorspellen van psychische reacties op zijn gedichten. Met dit in het achterhoofd wordt de doelstelling die hij van zijn poëzie geeft, in een gesprek met Remco Heite, al veel duidelijker: ‘wat ik kommuniqueer is: mogelijkheden, dingen die je met taal kunt uithalen en die de taal met jou uit kan halen.’²⁹ Vooral het tweede deel van deze uitspraak is frappant, daar Faverey blijkbaar van te voren weet wat een stukje tekst met iemand doet. Merk op dat Faverey spreekt over communicatie en in zekere zin over een boodschap. Hij wil de lezer er van bewust maken dat met taal

²⁸ P.F. Werre, H.A. Faverey and R.H.C. Janssen, ‘Contingent negative variation and personality’. In: *Nederlands Tijdschrift voor de psychologie* 30 (1975). Pag. 277-299

²⁹ H.R. Heite, ‘Hans Faverey, een gesprek’. In *Soma II* nummer 13, Pag. 28

dingen mogelijk zijn die de functie ervan in essentie ondermijnen. Dat taal als communicatiemiddel wordt gebruikt om te laten zien dat non-communicatie mogelijk is, met de schijn van communicatie.

Er is bij Faverey dan ook geen 'eenrichtingsverkeer in de communicatie', zoals Rein Bloem³⁰ beweert, maar een communicatie waarbij de zender van te voren weet wat de reactie van de ontvanger zal zijn, namelijk een zekere mate van frustratie. Faverey bedrijft een sadistische vorm van communicatie, waarbij hij bewust aanstuurt op de zoekpogingen van de lezer naar begrip, terwijl hij de tekst op cruciale plaatsen heeft ontdaan van aanknopingspunten die naar een betekenis zou kunnen leiden. Dit alles met de bedoeling de ontvanger te overtuigen van het feit dat de grens tussen begrip en onbegrip een zeer dunne is, en dat de onfeilbaar geachte taal, mits juist (misbruikt/) gebruikt, om te vormen is tot een volledig onbegrijpelijk iets, zonder dat de precieze toedracht daarvan aanwijsbaar is. De woorden zijn duidelijk, de verwijzingen opzoekbaar, maar een geheel is er met de beste wil niet van te maken, hoezeer de lezer ook gedwongen wordt hiernaar te zoeken. Het gaat er bij Faverey dan ook niet om taal van betekenis te ontdoen, zoals zo vaak gesteld wordt, maar om de verhouding tussen taal en betekenis te problematiseren.

§ 4.3: *Brecht versus Faverey*

In hoofdstuk 2 hebben we gezien dat Bertolt Brecht met zijn epische theater door middel van V-effekte inspeelde op verwachtingspatronen van zijn publiek. Net als Brecht is Faverey bezig geweest met het aftasten van een kunstvorm en draagt zijn poëzie een experimenteel karakter. Net als Brecht dat met zijn toneel doet, baseert Faverey zich op de traditionele elementen van het genre, zoals strofen, witregels, motto's, en als belangrijkste element de taal. Deze onderdelen, die vanouds deel uit maken van het gedicht, ondergaan minieme wijzigingen, die gigantische consequenties hebben voor het uiteindelijke resultaat. Beide kunstenaars zijn daarbij zeer goed op de hoogte geweest van de houvasten die hun toeschouwers respectievelijk lezers normaal gebruiken om betekenis toe te kennen aan het getoonde, met andere woorden: de conventie van hun (geïntendeerde) publiek.

Net als de toneelstukken van Bertolt Brecht dragen de gedichten van Hans Faverey een confronterend karakter. Zowel de toeschouwer van een toneelstuk van Bertolt Brecht als de lezer van een gedicht van Hans Faverey wordt gedwongen tot een actieve instelling. De gedichten zijn niet bedoeld om bij het open haard vuur geconsumeerd te worden, de lezer moet woorden opzoeken, literatuur raadplegen, over zinsconstructies nadenken, etc.

³⁰ In: 'De verdrijving van woorden in zinnen', Pag.134

Bij Brecht gaat het niet zozeer om het plot, maar om de wordingsgeschiedenis, i.e. het proces. Dat is bij Faverey niet anders. Favereys gedichten eindigen niet in een climax. Uit hoofdstuk drie moge blijken dat zijn poëzie een uitermate technisch karakter draagt en dat zij nadrukkelijk procesmatig is. Het gaat niet zozeer om het eindelijke resultaat, het perfecte gedicht, het gaat om de (taalkundige) processen die dit resultaat proberen te bereiken.

Aangezien thematische samenhang moeilijk in Faverey's gedichten valt aan te wijzen, is er sprake van een opeenvolging van regels, die als enige overeenkomst hebben het gedicht waarin ze staan. Faverey's poëzie heeft een fragmentarisch karakter. Uit alle registers van de taal en soms van andere talen³¹, wordt gesproken: spreektaal, gezegdes, taal van de straat en verheven dichterlijk taal.

Waar Brecht V-effekte onder andere gebruikte om af te komen van een eenduidige interpretatie van zijn toneelstukken, lijkt het wel alsof Faverey ze gebruikt om helemaal van betekenis af te komen. Al meermalen is beweerd dat het bij Faverey gaat om de technieken, niet om de betekenis. Omdat hij dit op een manier doet waarop betekenis gedeeltelijk in stand wordt gelaten, blokkeert hij lezers in het synthetiseren van het gedicht.

§ 4.4: *Evaluatie*

In een modern-klassiek muziekstuk vallen noten die buiten de gangbare toonladder worden gespeeld nauwelijks tot niet op. Dat komt doordat de conventie van modern klassieke muziek zeer ruim is, en dat het er daar zelfs voor een deel om gaat om klanken te produceren die buiten de traditionele toonladders liggen. Als er in een traditioneel klinkend muziekstuk 'valse' noten worden gespeeld, zal dit de toehoorders onmiddellijk opvallen. Zij zullen bovendien de 'valse' noten aanwijzen als vervreemdende elementen. Uit dit voorbeeld blijkt dat vervreemding niet alleen beter opvalt binnen een niet-vreemde context, maar dat zij slecht bestaat bij de gratie van een herkenbare context.

Uit het voorafgaande moge blijken dat Hans Faverey in eerste aanzet een technisch dichter is. Daarmee wordt bedoeld dat de techniek van het dichten, de omgang met taal en het sturen van de uitwerking op de lezer, bij Faverey uitermate belangrijk is. De wijze waarop zijn poëzie tot op heden is benaderd, namelijk vanuit een thematische invalshoek, is om deze reden zeer weinig vruchtbaar geweest. De thematiek van Faverey is gelegen in de techniek van zijn gedichten. Hij wil mogelijkheden van taal tonen. De nadruk van het Faverey onderzoek moet dan ook liggen op de taal en de wijze waarop Faverey deze vervormt tot zijn hulpmiddel om de lezer te wijzen op zijn onvermogen tot begrijpen. Door de intellectuele vermogens te prikkelen en te appelleren aan de belesenheid en eruditie door het noemen

van allerhande namen en plaatsen lijkt Faverey op het eerste gezicht een thematische ivoren toren dichter. Dat deze verwijzingen voor een heel ander doel worden gebruikt is door de thematische betogen van de afgelopen dertig jaar op de achtergrond geraakt. Wel is het zo dat de lezer van de gedichten van Hans Faverey moeilijk ontkomt aan het substitueren van thematiek.

Ik heb met deze scriptie geenszins gedacht het laatste woord te spreken in het Faverey onderzoek, maar wel gepoogd aan te geven waarom de benaderingen van de afgelopen 30 jaar zo weinig vruchtbaar zijn geweest. De uitkomsten van mijn benadering, gericht op de techniek en het taalgebruik, moeten een eerste aanzet zijn tot verder onderzoek.

³¹ 'Verschwartzte' [246], 'after all' [262], 'mataron una paloma' [248], 'mir nix dir nix' [272]

Literatuurlijst

1. Bloem, Rein, 'Hans Faverey; de verdrijving van woorden in zinnen.' In: Kees Fens (red.), *Literair lustrum 2*. Amsterdam 1973, Pag. 133-139
2. Bloem, Rein, 'Hans Faverey.' In: *Kritisch literair lexicon*. mei 1980
3. Bloem, Rein, 'Wat er toe doende; over het lezen van Hans Faverey.' In: Tom van Deel (red.), *Over gedichten gesproken*. Groningen 1982, Pag. 45-54.
4. Buuren, Maarten van, 'Geen proces van onteigening.' In: *De revisor* 13 (1986), no.5, Pag.53-60
5. Claes, Paul, 'Faverey een (de)constructie.' In: *Spektator* 15 (1985/86) no.3, Pag.161-171
6. Coninck, Herman de, 'Zonder verdriet zegt het meer.' In: *De troost van het pessimisme; essays*. Antwerpen, 1983, Pag.208-220
7. Deel, Tom van, 'Onthechtingsoefeningen. In gesprek met Hans Faverey.' In: -, *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam 1986, Pag.104-117
8. Elshout, Ron, 'Met terugwerkende kracht; een ingang tot gedichten van Hans Faverey.' In: *Bzzletin* no. 109 [oktober 1983] Pag. 11-22
9. Faverey, Hans, *Chrysanten, roeiers*. Amsterdam, 1987
10. Faverey, Hans, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1993
11. Faverey, Hans e.a., 'Contingent, negative variation'. In *Tijdschrift voor Psychologie*, 1974
12. Fokkema, Redbad, 'Precaire ontregelingen; over de ontologische poetica van Hans Faverey.' *De Gids* 157 (1994). Pag. 41-51
13. Gerhke, Hans, *Brecht/ Der Gute Mensch von Sezuan, Leben der Galilei*. Holfeld, 1977.
14. Gerbrandy, Piet, 'De zekerheid der dingen die men niet ziet; Faverey en de klassieke filologie.' In: *De gids* 156 (1993), Pag. 123-128.
15. Goedegebuure, Jaap, 'Poëzie op het verdwijnpunt.' In: *Tirade* 31 (1987), Pag.153-182
16. Kuijper, Jan, 'Poëzie is altijd een kwestie van sommigen; over Ouwens, Kopland, Faverey, Kouwenaar, Vroman.' In: Tom van Deel (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam 1986, Pag.182-195
17. Kusters, Wiel, 'Over "meneer Lepinsky" van Hans Faverey.' In: *De nieuwe taalgids* 79 (1986) no.1, Pag. 42-48
18. Kusters, Wiel, 'Zenopraat.' In: *De gids* 155 (1992) no.8, Pag. 618-624
19. Leyser, Peter, *Brecht/Mutter Courage und ihre Kinder, Der Kaukasische Kreidekreis*. Holfeld, 1997.
20. Middag, Guus, 'Een kortstondige huif over het zijnde.' In: *Jan Campertprijzen 1990*. 's Gravenhage 1990, Pag. 9-26

21. Middag, Guus, 'Hans Faverey.' In: *Kritisch literair lexicon*, mei 1991
22. Minnen, C.L. van, 'Hans Faverey en de jacht op het nietige.' In: *De revisor* 13 (1986) no.5, Pag.63-70
23. Nuis, Aad, 'Hans Faverey; Tegen het vergeten'. In: Aad Nuis e.a., *Een jaar boek; overzicht van de Nederlandse en Vlaamse literatuur*. Amsterdam, 1989. Pag. 67-71
24. Peeters, Giseleine, 'Faverey en Coorte's stil levende vruchten.' In: *Spiegel der letteren* 28 (1986),
25. Rees, Cees van, 'Consensusvorming in de literatuurkritiek.' In: Hugo Verdaasdonk (red.), *De regels van de smaak*. Amsterdam 1985, Pag.59-85
26. Sappho van Lesbos, *Eros ontwortelt mijn hart; Gedichten en fragmenten*. Baarn, 1991
27. Smulders, W.H.M, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*. Utrecht, 1983
28. Stevens, Herman, 'Favereys eeuwige metamorfosen.' In: *De revisor* 13 (1986) no.5 Pag.70-79
29. Zeeman, Michael, 'Een hoepel voor hij omvalt.' In: *De Volkskrant* 19 februari 1993.