

De strategie van het enjambement; met een case-study over *Garbage* (1993) van A.R. Ammons

Jan Baetens

Een ongewenste stijlfiguur: van klassiek naar modern enjambement

Binnen de klassieke opvattingen over het vers en de poëzie, dit wil zeggen binnen de opvattingen die *poëzie* en *vers* als onderling inwisselbare gegevens beschouwt, is de onderverdeling van de tekst (het gedicht) in delen (de versregels) niet problematisch. Poëzie is veel meer dan proza opgesplitst in verzen. Het is een type discours met heel eigen kenmerken, die vooral op het niveau van het vers zeer duidelijk vallen te omschrijven. Het vers komt naar voren als een formele eenheid die niet alleen makkelijk herkenbaar is, maar die bovendien onmogelijk met een prozafragment van dezelfde lengte kan worden verward. De eenheid van het proza is de zin, en deze zin is op zich niet aan heel strakke regels gebonden (wat natuurlijk niet betekent dat er geen regels zouden zijn, al was het maar de regel dat een conventionele zin een werkwoord heeft). De eenheid van de poëzie daarentegen, het vers, beantwoordt in het klassieke systeem aan een hele set specifieke regels. Haar lengte, bijvoorbeeld, wordt bepaald door een vooraf vastgelegde ritmiek (die weliswaar van taal tot taal verschilt: de Franse alexandrijn telt de syllaben, de Engelse iambische pentameter telt de accenten). Het einde van elk vers wordt bovendien beklemtoond door het gebruik van rijm of assonantie. Deze hebben zowel een punctuatief- als een segmentatiefunctie: de klankherhaling sluit het vers af en zorgt voor een onderverdeling van het grotere syntagma van het gedicht. Tenslotte vallen deze prosodische aspecten ook nog eens samen met de syntactische en semantische opbouw van het vers, dat in het klassieke systeem steeds interne eenheid nastreeft. Betekenis en syntaxis passen zich aan aan de vormvereisten van het vers, zowel in positieve als in negatieve zin. *Positief*, omdat elke prosodische eenheid ook een betekenisvolle eenheid poogt te zijn, wat er toe leidt dat een klassiek vers buiten haar oorspronkelijke context betekenisvol kan worden geciteerd.¹ *Negatief*, omdat de traditionele versificatie huiverig staat tegenover het enjambement, die dit samenvallen van prosodie en syntaxis juist in vraag stelt.² Wanneer de klassieke poëzie een enjambement inlast, kan dit alleen maar worden gezien als een vorm van ‘zwakte’, of in het beste geval een ‘dichterlijke vrijheid’, die enkel en alleen kan worden toegestaan wanneer er op een of andere manier een compensatie wordt ingelast. Anders gezegd: een enjambement wordt pas aanvaardbaar wanneer het een bijzondere stijlwaarde meekrijgt, die de ‘fout’ een meerwaarde bezorgt. De klassieke poëtica’s laten immers inbreken op gelijk welke regel toe, maar steeds op voorwaarde dat de inbreuk in kwestie op een of andere manier wordt gemotiveerd (en zo het belang van de regel die men doorbreekt nog sterker in de verf zet). In het geval van het enjambement, wordt deze compensatie onder meer verzekerd door de omvorming van deze versbreuk tot een *rejet* of *contrerejet*. In het eerste geval loopt de zin nog even door in het volgende vers, in het

¹ Heel wat verzen uit de antieke of klassieke literatuur zijn zo een tweede en derde leven begonnen, van ‘Timeo Danaos et dona ferentes’ tot ‘To be or not to be’.

² In de meest strakke systemen, zoals die van de Franse alexandrijn uit de 16e en 17e eeuw, met de bijkomende onderverdeling van het twaalflettergeregde vers in 2 halfverzen van elk 6 syllaben, wordt er zelfs als gesproken over enjambement als de splitsing 6/6 wordt doorbroken.

tweede geval begint de zin aan het eind van het vers en wordt ze afgemaakt in het volgende vers.

In de loop van de 19^e eeuw brokkelen de klassieke versificatiesystemen geleidelijk aan af en komt er dus ruimte voor een nieuw systeem, dat van het zogenaamde vrije vers.³ Hierbinnen kunnen twee types of varianten worden onderscheiden: het *relatieve* en het *absolute* vrije vers.

Het relatieve vrije vers

In het eerst geval wordt het vers beëindigd wanneer de dichter van oordeel is dat het idee dat hij wil uitdrukken afgerond is. De betekenisinhoud dicteert de lengte van het vers. Dit was de grote intuïtie van de eerste beoefenaars van het vrije vers. Deze verwerpen weliswaar het carcan van de traditionele prosodie, maar behouden het vers als fundamentele en interne coherente eenheid van inhoud en vorm ('één idee, één zin, één vers', had hun slogan kunnen zijn). Een mooi voorbeeld van deze nieuwe poëtica is het bekende *La Prose du Transsibérien* van Blaise Cendrars (1913).

Logischerwijze is er binnen dit perspectief geen ruimte voor het 'gewone' enjambement, terwijl de expressieve kracht van de 'speciale' vormen ervan, het *rejet* en het *contrerejet*, zo mogelijk nog dwingender wordt dan in het klassieke systeem. Binnen het vrije vers is het enjambement immers niet langer het teken van de worsteling van de dichter met de hem opgelegde lengte van het vers (elk vers kan immers zo lang of zo kort zijn als de dichter maar wil), maar wordt het automatisch een bijna excessieve onderstreping van het expressieve of retorische belang van een woord of woordgroep aan het einde of aan het begin van een vers. De praktijk wijst echter uit dat aanhangers van het vrije vers niet minder zuinig omspringen met *rejet* en *contrerejet* dan beoefenaars van het traditionele systeem. Binnen het vrije vers is het *effect* van het enjambement immers niet langer verzekerd. Meer nog dan in het klassieke systeem zal de lezer vinden dat het niet samenvallen van syntactisch-semantiche eenheid en verslengte iets getelefoneerds heeft, zodat een enjambement binnen een poëtica van het vrije vers dikwijls geforceerd overkomt. In vergelijking met het traditionele systeem betekent het vrije vers dan ook minder een kwantitatieve dan wel een kwalitatieve verandering. Het louter tellen en vergelijken van enjambementen in de beide systemen laat inderdaad de essentie niet zien, namelijk het feit dat in het vrije vers het gebruik van een enjambement in feite nog minder wordt gewenst dan in het traditionele systeem (en dit terwijl men op het eerste gezicht zou verwachten dat de komst van het vrije vers een explosie van enjambementen zou veroorzaken). In het vrije vers wordt het enjambement in zekere zin *overbodig*, omdat de interpretatie van de verssprong als verssprong niet langer mogelijk is. Een enjambement is niet langer een enjambement wanneer ook de traditionele structuur van het vers, dit wil zeggen de regel die toelaat het enjambement als uitzondering op de regel te lezen, er niet langer is. Zelfs wanneer we te maken krijgen met auteurs en teksten die gretig hun toevlucht nemen tot het enjambement, is het niet altijd zo dat de enjambementen in kwestie, die technisch gezien, volgens het traditionele systeem, enjambementen zijn, ook als enjambement in de nieuwe

³ Het proces van afbrokkeling in het Franse taalgebied is mooi beschreven door Jacques Roubaud in zijn klassiek geworden studie *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978 (herziene editie Paris, Ramsay, 1987). De stellingen van Roubaud rond de implosie van de alexandrijn zijn vervolledigd en aangevuld door onder meer Benoît de Cornulier in *Théorie du Vers*, Paris, Seuil, 1982.

poëtica functioneren.

Neem bijvoorbeeld de (heel karakteristieke) eindstrofe van ‘Oude liefde’ van Doeschka Meijsing:

De streep ertussen
vormt
geen balans?⁴

Hoewel het enjambement hier overal zit, zit het ook en vooral nergens, omdat de versnorm waartegen het zich afzette in het klassieke systeem volledig is weggevallen.

Het absolute vrije vers

In het geval van het absolute vrije vers, waarvan, valt de klemtoon niet langer op het vers als eenheid, maar op het afbreken van het vers. In principe kan dit op gelijk welke manier gebeuren, desnoods midden in een syllabe, los van elke direct herkenbare betekenismotivatie. Het absolute vrije vers manifesteert zijn vrijheid niet (alleen) tegenover de regels van de klassieke prosodie, maar ook tegenover de overtuiging dat het vroege(re) vrije vers zowel qua betekenis als vorm een afgeronde eenheid vormde.

Ook hier echter heeft dit tot gevolg dat er in feite geen plaats meer is voor het enjambement, zeker niet voor de meer uitgekende vormen ervan in het *rejet* en *contrerejet*. De reden hiervoor is duidelijk : het gebruik van het enjambement motiveert en waardeert heel sterk de breuk tussen twee versregels, die onvermijdelijk een betekenisvolle breuk wordt, daar waar het absolute vrije vers de overgang van de ene versregel naar de andere juist zo arbitrair mogelijk wil houden. Het poëtisch oeuvre van bijvoorbeeld Denis Roche mag binnen de Franse poëzie zeker representatief voor het absolute vrije vers worden genoemd. Dit oeuvre interpreteren met behulp van het begrip enjambement zou dan ook haaks staan op de interne poëtica van een dergelijke tekst, waar het enjambement in twee fazen tussen haakjes wordt gezet. Ten eerste, kwantitatief, door de veralgemening ervan : bijna elk vers geeft aanleiding tot een of andere vorm van enjambement (wat het effect op de lezer natuurlijk sterk vermindert, want zoals elke uitzondering, is het enjambement een figuur die behoedzaam moet worden gebruikt). Ten tweede, kwalitatief, door het afwijzen van het begrip *vers* : de versregel wordt een *regel* eerder dan een *vers* (en het enjambement functioneert wel tegen de horizon van het vers, maar niet tegen die van de regel). Ook bij Roche merken we, net als bij de auteurs van het relatieve vrije vers, een evolutie naar enjambementloze schrijftuur. Nadat hij in een eerste periode op alle mogelijke wijzen het vers (al of niet vrij) uit zijn voegen heeft gesleurd, zal deze auteur uitkomen bij teksten waarin de regel een absolute eenheid op zich zal vormen, zonder de minste mogelijkheid tot directe aansluiting van de ene regel op de andere (en dus ook zonder de minste mogelijkheid tot enjambement in welke vorm van ook). De meest extreme autonomisering van de regel wordt in het werk van Roche bereikt in *Dépôts de savoir & de technique* (1980), een *cut-up* tekst met lijnen van telkens 61 aanslagen die elkaar in (schijnbaar) willekeurige volgorde opvolgen.⁵ In een tekst als deze, waar geen enkele regel af is (en dus

⁴ Paard Heer Mantel, Amsterdam, uitg. Ann Dekker, 1986, p. 14.

⁵ Paris, Seuil, 1981.

een enjamberende lectuur programmeert), is het toch absurd om de overgang van de ene regel naar de andere te duiden in termen van enjambement.

De paradox van het enjambement in de moderne poëzie

In wat voorafgaat is heel duidelijk een paradox naar boven gekomen. In de moderne poëzie, die zowel de klassieke prosodie afwijst als het vrije vers radicaliseert, had men een explosie van enjambementen kunnen verwachten. De praktijk vertoont echter een totaal andere ontwikkeling. Statistisch gezien lijkt het gebruik van het enjambement weliswaar toe te nemen, maar een structurele analyse van vers en versregel maakt snel duidelijk dat het stilistische en expressieve statuut ervan zeer problematisch is geworden. Of nog anders gezegd: binnen een systeem waar, poëtologisch gesproken, alles *vrij* is en dus alles mag, is het alsof het enjambement een te mijden figuur is geworden. Het afwijzen van het enjambement door veel beoefenaars van het vrije vers heeft te maken met het feit dat deze stijlfiguur niet aangevoeld wordt als een symptoom van bevrijding (in dit geval van de ouderwetse prosodie, die men via veelvuldige enjambementen kapot wil krijgen), maar wel als een teken van het doorwerken van het oude systeem (hoe meer men enjambeert, hoe meer men de lezer attendeert op het belang van het vroegere samenvallen van syntaxis, betekenis en vers). Anders gezegd: het lijkt alsof het vrije vers begrijpt dat er een structurele discrepantie is tussen oppervlakte- en dieptestructuur. Aan de oppervlakte is het enjambement een bedreiging voor de klassieke *eenheid* van het vers, in de diepte is het enjambement een herbevestiging van dit traditionele principe. Als dit zo is, moet het gebruik van het enjambement natuurlijk zo veel mogelijk worden afgeremd, zoniet vervalt men nolens volens in de esthetica waar men binnen het vrije vers juist mee wil breken. Technisch gesproken kan deze paradox als volgt worden geformuleerd: daar waar het vrije vers neigt naar het omvormen van het vers naar de regel, is het enjambement een figuur die impliciet of expliciet het belang van de versregel als vers in herinnering brengt (en tot op zekere hoogte misschien wel herstelt). Kortom, *een poëtische tekst waar het enjambement een zekere rol speelt, is een tekst waar de regels opnieuw als verzen gaan functioneren*.

Een louter theoretische analyse is hier echter onvoldoende. Immers, het is van belang te zien dat, ondanks de principieel weigerachtige houding van de vrije vers-poëtica's tegen het enjambement, deze stijlfiguur de laatste tijd toch een sterke come-back lijkt te kennen, niet alleen binnen de traditionele poëzie (die minder snel verdwijnt dan sommigen wel denken of willen), maar ook binnen diverse oeuvres die heel duidelijk in de hoek van het vrije vers moeten worden gesitueerd. Zeer waarschijnlijk heeft dit te maken met het afkalvende prestige van het vrije vers in het algemeen, dat zijn historische rol heeft (uit)gespeeld en nu verworpen is tot een gemakkelijksoplossing waarvan de inzet voor niemand nog duidelijk is.⁶ Het is duidelijk dat het vrije vers, voor zover men er aan vasthoudt en niet overstapt naar nieuwe vormen van *constrained writing*, op zoek is naar een nieuwe adem en serieus aan zelfkritiek doet. *Constrained writing* is hier een vorm van literatuur waarbij de auteur niet uitgaat van wat hij of zij te zeggen heeft (een boodschap, een getuigenis, een inspiratie, enz.), maar van een aantal vooraf vastgelegde formele of

⁶ Jacques Roubaud omschrijft dit type poëzie als "*Vers international libre*", zeer bewust afgekort tot VIL ("vil" betekent "lelijk" in het Frans).

inhoudelijke “regels” die het schrijfproces in gang zetten en doorheen de hele tekst zeer systematisch worden gevolgd.⁷ Voor sommigen leidt dit tot nog radicaler vormen van schriftuur dan bij Roche of bij de $L=A=N=G=U=A=G=E$ dichters⁸ in de Verenigde Staten (ik denk hierbij bijvoorbeeld aan iemand als Jean-Marie Gleize, die experimenteert met prozaïsch proza of de montage-collage dichters rond de uitgeverij Al Dante, die het vooral gemunt hebben op de ‘literariteit van de literatuur’). Anderen opteren dan weer voor het herinvoeren van bepaalde regels, die natuurlijk niet langer die van de traditionele poëzie zijn, maar die toch duidelijk de dialectiek van de vrijheid benadrukken. Een vrij vers kan immers maar *vrij* zijn ten opzichte van bepaalde regels, en wanneer de bestaande regels niet langer gelden is het onvermijdelijk nieuwe, desnoods ad hoc, normen en principes te introduceren.⁹

Een case-study: *Garbage* (1993) van A.R. Ammons

Voor de studie van de hedendaagse poëzie is het enjambement dus een heel strategische figuur, een schaalmodel van een aantal fundamentele keuzes die de tekst maakt ten overstaan van basisgegevens als vers en regel. Dit is althans de these die ik hier graag zou willen verdedigen en illustreren met behulp van een korte analyse van de eerste ‘zang’ (99 verzen) van *Garbage*, een bundel van de Amerikaanse dichter A.R. Ammons.¹⁰ Het kan vreemd lijken om zo’n algemene stelling te willen verhelderen aan de hand van zo’n beperkte tekst. Ik denk echter dat *Garbage* een heel goede keuze is voor het punt dat ik hier wil maken. Ten eerste betreft het een werk dat zeer bewust en zeer systematisch met de figuur van het enjambement omgaat (ik ken bovendien weinig teksten waar dit even intens en boeiend gebeurt). Ten tweede is dit werk zeer typisch voor zijn auteur, die op zijn beurt heel typisch is voor het vrije vers zoals dit aan het einde van de 20ste eeuw in Amerika (en dus in de hele wereld?) werd beoefend. Ten derde (en dit is natuurlijk wat me hier meest zal bezighouden) is *Garbage* een mooi voorbeeld van de manier waarop het vrije vers de stijlfiguur van het enjambement aangrijpt om te streven naar een creatieve verzoening met bepaalde vormen van *constraints* en *constrained writing*, zonder daarvoor

⁷ Het bekendste hedendaagse voorbeeld van *constrained writing* is de roman *La Disparition* (1969) van Georges Perec, een voorbeeld van een zogenaamd “lipogram”, d.w.z. een tekst waarbij een bepaalde letter wordt weggelaten. In dit geval heeft Perec er voor gekozen de meest gebruikte letter in het Franse, namelijk de letter E, weg te laten en zijn hele verhaal hieruit af te leiden. Het resultaat is overigens geen saai of formalistisch product, maar een spannende roman met een diepere inhoud (het weglaten van E staat onder meer symbool voor de “verdwijning” van “eux”, de homonieme vorm van E in het Frans, en “eux” kan en moet op zijn manier gelezen worden als symbool voor de slachtoffers van de kampen... Voor een overzicht van wat *constrained writing* kan betekenen, zie *Formules*, revue des littératures à contraintes (gepubliceerd sinds 1997 ; zie ook de website : www.formules.net).

⁸ De Amerikaanse *language poets*, die eind jaren zestig, begin jaren zeventig het gelijknamige tijdschrift $L=A=N=G=U=A=G=E$ publiceerden, waren voorstander van een radicaal avant-gardisme die de tekst niet langer als uitdrukking van een “ik” zagen, maar als een spel van artificiële vormen. Via het problematiseren van de natuurlijkheid en de leesbaarheid van hun teksten, probeerden ze ook een statement te maken over de manier waarop het traditionele taalgebruik verouderde vormen van denken in stand houdt en ondersteunt. Dikwijls wordt de groep van de *language poets* in verband gebracht met de Franse Tel Quel groep.

⁹ Voor meer details rond deze principes verwijs ik graag naar mijn artikel ‘Crise de vers, crise de la poésie, crise du poème’, in *Balises* n° 2 (een themanummer over de actualiteit van het Mallarmeaanse ‘crise de vers’).

¹⁰ New York, Norton, 1993.

te moeten teruggrijpen naar de trukendoos van de klassieke prosodie.

A.R. Ammons (1926-2001) is een schoolvoorbeeld van het neo-lyrisme dat heden ten dage de dienst uitmaakt in de *creative writing* opleidingen in de VS. Deze academische schrijfateliers bekleden vandaag een dominante positie in het poëtische veld, tenminste institutioneel gesproken (in termen van carrière- en publicatiemogelijkheden op korte termijn).¹¹ Een analyse van *Garbage* heeft zodoende goede kansen om een aantal basismechanismen van de hedendaagse poëzie in kaart te brengen, omdat de bundel overduidelijk de meest belangrijke kenmerken van de *creative writing* cultuur laat zien. Eerst en vooral, thematisch gezien, de sublimatie van het dagelijkse: de dichter vertrekt van banale observaties (in dit geval de beschrijving van een stort, dat dan symbool staat voor onze consumptiemaatschappij), die bijna onmiddellijk vermengd worden met ethische reflecties die zeer mainstream aandoen. De beschrijving van overdaad mondt bijvoorbeeld snel uit in een pleidooi voor matiging en soberheid. Ten tweede, genrematig gesproken, is deze poëzie eminent en gewild lyrisch: er wordt gesproken vanuit een *ik*, dat bovendien sterk autobiografisch is. Het is duidelijk Ammons zelf die spreekt en zijn persoonlijk gewicht en prestige in de schaal werpt bij het verdedigen van een bepaald engagement (want deze poëzie wil allesbehalve wereldvreemd zijn, ze wil overtuigen en tot inkeer brengen). Tenslotte, op het vlak van de verstechniek, springt het belang van het ritme in het oog en het oor. Enerzijds wordt de klassieke prosodie overboord gegooid (hoewel de nawerking van de iambische pentameter toch overal voelbaar blijft). Anderzijds wordt er geëxperimenteerd met nieuwe vormen van ritmische patronen, die in het geval van Ammons geënt zijn op die van het lichaam in beweging, met als basispattern niet de adem maar de voetstap (dat er een verband is tussen dit natuurlijke ritme en de thematiek van de bundel moet niet worden onderschat).

Terzelfdertijd is het werk van Ammons ook veel meer dan een synthese van de stroming waartoe het wordt gerekend. Zo kan niet worden ontkend dat de omvang van *Garbage*, een bundel van zowat 150 pagina's, breekt met de miniaturisering van de dichtkunst die zo eigen lijkt aan de nieuwe lyriek. De tekst doet zeker een poging om een brug te slaan naar de traditie van het episch-lyrische gedicht à la Pound (en dus het kneuterige van de korte lyriek met haar amechtige neiging naar de naadloze vermenging van persoonlijke anecdote en universele aforisme wil afblokken). Daarnaast is de poëzie van Ammons ook veel autoreflexiever dan de meeste uitingen van neo-lyriek. Het autobiografische trekt nooit een scherm op dat de lezer van het talige afleidt. En ten derde is het zeker zo dat *Garbage* ook op zoek is naar nieuwe vormen van beregeling en *constrained writing*, bijvoorbeeld op het vlak van het enjambement, zelfs als die pogingen niet zo systematisch zijn dat ze het primaat van het vrije vers echt in vraag gaan stellen. De aanwezigheid van een zeker streven naar beregeling is echter frappant genoeg om het statuut van het vrije vers niet langer als onproblematisch te beschouwen.

Een 'discreet' gebruik van het enjambement?

Omdat er zoveel vormen van enjambement bestaan, is het belangrijk vast te leggen via

¹¹ Een virulente kritiek op dit systeem vindt men Christopher Beach, *Poetic Culture*, Chicago, Northwestern UP, 1999.

welke specifieke invalshoek men de tekst wil benaderen. Kijkt men bijvoorbeeld naar de *plaats* die het enjambement inneemt (sommige ‘zones’ in een gedicht lijken immers voorbestemd tot deze figuur, zoals de volta van een sonnet, andere absoluut niet), of naar het *aantal* enjambementen per tekst (het effect van deze stijlfiguur is bij ondoordacht gebruik aan snelle slijtage onderhevig), of naar de aanwezigheid van een *metatekstuele* dimensie (de werking van het enjambement gaat dikwijls samen met het gebruik van een heel specifiek vocabularium, dat ofwel de breuk ofwel het overstijgen ervan centraal plaatst). Het meest algemene criterium is echter dat van de volledigheid of de onvolledigheid van het vers dat het enjambement ondergaat.¹² De diverse mogelijkheden kunnen hierbij als volgt worden gedefinieerd (de voorbeelden zijn willekeurig gekozen in een corpus van hedendaagse Nederlandstalige gedichten):

- Eerste mogelijkheid: een vers B continueert een vers A waarvan men wist dat het onvolledig was, maar zonder dat de betekenis van A wordt gewijzigd (bij het begin van B wist men dat A nog moest worden vervolledigd; de toegevoegde tekst brengt echter niets nieuws aan)

Plant van de koude grond (= A)
ben je, de warme korven (= B, nadien A)
vullen hun raten met je (= B, nadien A)
overvloed, de ongepijnde. (= B)
(Stefaan van den Breemt, ‘Bepaling’, in *Taalgetijden*, 1999)

- Tweede mogelijkheid: een vers B continueert een vers A, waarvan men wist dat het onvolledig was, maar waarvan de betekenis door B wordt gewijzigd (bij het begin van B wist men dat er een enjambement ging komen ; het nieuwe vers wijzigt echter de betekenis van A)

Wie zijn dan mijn vrienden: die gillende (= A)
kikkers? blazend en kwakend het slijm uit hun balg
(...)
(Wilfried Adams, ‘De holle spier’, in *Uw afwezigheid*, 1986)

- Derde mogelijkheid : een vers B continueert een vers A, waarvan men dacht dat het volledig was, maar zonder dat de toevoeging van B een betekenisverandering van A impliceert (men denkt te weten aan het eind van A dat A echt af is, maar de lectuur van B bewijst dat er een enjambement is ; toch verandert de betekenis van A niet na de lectuur van B)

De geest waaiert uit. Wij reizen af naar morgen.

¹² Dit criterium blijft natuurlijk relatief, omdat de beoordeling volledig/onvolledig voor een deel gebaseerd is op de indruk van een min of meer (pro)actieve lezer (de definitie van een begrip als « ellips » vertoont trouwens dezelfde moeilijkheid). Een zeer mooie beschouwing over de dynamiek van dit type lezersoordelen vindt men in Pierre Bayard, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

Pluisbollen van paardebloemen blijven achter (= A)
In de tuin, al half meegenomen door de wind. (= B)
(K.L. Poll, uit *Anna*, 1985)

- Vierde mogelijkheid: een vers B continueert vers A, waarvan men dacht dat het afgerond was, en deze continuering brengt een wijziging van de betekenis van A met zich mee (men dacht te weten aan het einde van A dat A af was, maar de lectuur van B bewijst dat er een enjambement is; bovendien noopt de lectuur van B tot een herinterpreteren van A)

Verzadiging binnen en buiten, de maan schijnt (= A)
niet te bestrijden (= B)
(...)
(Gerrit Kouwenaar, uit *het ogenblik: terwijl*, 1987)

Geplaatst binnen een semiotisch vierkant, kunnen deze vier mogelijkheden als volgt worden geschematiseerd:

bevestigde verwachting
(mogelijkheid 1)

tegengesproken verwachting
(mogelijkheid 4)

niet tegengesproken verwachting
(mogelijkheid 3)

niet bevestigde verwachting
(mogelijkheid 2)

Hoewel *Garbage* heel rijkelijk gebruik maakt van enjambementen, dikwijls in combinatie met allerlei vormen van tussenzinnen, is de onderliggende logica van de figuur toch zeer discreet te noemen.¹³ In bijna alle gevallen kan het enjambement gekwalificeerd worden als behorend tot het type 1 (bevestigde verwachting), wat natuurlijk de continuïteit van de tekst alleen maar versterkt. De 99 versregels vormen in feite een lange proza-achtige sequentie, die vrij artificieel in stukken van min of meer vergelijkbare lengte is versneden. Een dergelijke manier van werken sluit probleemloos aan bij de moraal van het dichtwerk: de dichter giet de bijna onstuitbare woordenstroom in de mal van het vrije distichon, zoals hij ook spreekt over de noodzaak van het snoeien der bomen, in hun eigen belang (een niet gesnoeide boom groeit niet omhoog) én in het belang van hun medebomen (een ongesnoeide boom versmacht de bomen rondom, gesnoeide bomen vormen een geheel waarvan de delen elkaar steunen). De les van de dichter en de les van de tuinier vallen dus samen in een levensles, door de auteur als volgt samengevat:

(...) *it just*

¹³ De eerste zang of het eerste hoofdstuk van *Garbage* bestaat uit slechts een enkele zin, die dan wel is verknipt dank zij vele nevenplaatsingen en tussenzinnen (de syntaxis van Ammons is zeker niet Proustiaans !).

*goes to show you: moderation imposed is better
than no moderation at all (...)*
(verzen 86-88)

Tekst en thema weerspiegelen elkaar dus perfect. Het ik, de tekst en de wereld zijn niet langer gescheiden. Het enjambement, dat volgt uit het ‘snoeien’ van de innerlijke monoloog van de dichter tot keurig verzorgde lapjes poëzie van twee vrije versregels lang, krijgt zo een quasi metafysische garantie.

Omdat *bijna alle* versregels een of andere vorm van enjambement laten zien, nu eens heel zwak en onbepaald, dan weer heel sterk (als echte *rejet* of *contrerejet*), zal de lezer bijna spontaan de hypothese formuleren dat Ammons op zoek is naar een nieuw en beregeld of *constrained* gebruik van niet alleen het enjambement, maar breder gesproken van het hele vers, dat enkel nog in schijn de naam van vrij vers verdient. Als het er inderdaad op aankomt om bij elke overstap van vers A naar vers B de versregels op een dergelijke manier te componeren dat zowel het begin als het einde van het korte vers deel gaan uitmaken van een enjambementsstructuur, zodat elk eerste deel van de regel een soort *rejet* wordt en elk tweede deel een soort *contrerejet*, dan kan er natuurlijk op geen enkele manier nog sprake zijn van vrije verzen.

De noodzaak om het vers af te breken op de plekken waar het enjambement zich het sterkst kan laten voelen én het streven naar een min of meer gelijke lengte voor elk vers, maken dat de versstructuur van *Garbage* een heel dwingend karakter meekrijgt, dat in weinig moet onderdoen voor de klassieke prosodie waartegen het vrije vers zich afzet. Het structureel beklemtonen van de rol van het enjambement wijst is dan ook een krachtig symptoom (en symbool) van het streven van de dichter naar een nieuwe of, beter gezegd, vernieuwde vorm van geversifieerde poëzie, waarin de tekstlijnen opnieuw versregels worden.

Naar een ‘beregelde’ vorm van enjambement

Mijn zeer algemene bespreking van het enjambement doet natuurlijk niet volledig recht aan het werk van Ammons, waar dit procédé natuurlijk geen doel op zich is. Het is daarom nodig de lectuur te verfijnen en aan te wijzen hoe Ammons’ gebruik van het enjambement naadloos aansluit op andere aspecten en dimensies van zijn schrijven, waarvan het samenspel sterk wijst op de hernieuwde interesse voor een bepaalde vorm van poëzie als *constrained writing*. Hoewel *Garbage* zeker geen canoniek voorbeeld van *constrained writing* is (daarvoor blijft het gebruik van de diverse regels nog te los), kan toch worden opgemerkt dat de systematiek achter de inschakeling van het enjambement in een eigen poëtica de tekst van Ammons onttrekt aan de esthetica van het vrije vers. Dit gebeurt niet door de keuze voor een of meer systematisch toegepaste regels, maar door het zoeken naar een systematische bundeling van een aantal stijlkenmerken die daarom niet allemaal op dezelfde manier en in dezelfde mate moeten optreden. In *Garbage* is het overduidelijk dat het enjambement, waarvan het gebruik op zich weinig spectaculair is, op een zeer bestudeerde wijze gecombineerd wordt met een aantal andere stijlfiguren waarvan de terugkeer bij de lectuur een sterk *constrained writing*-effect oproept.

Over welke procédés gaat het hier? Enkele zijn zeer algemeen, zoals het

veralgemeende gebruik van het distichon (enkel het laatste vers wordt als monostichon gepresenteerd) en het zoeken naar een soort ritmisch evenwicht tussen alle verzen (waarbij de iambische pentameter als een impliciete referentie blijft gehanteerd). Andere zijn veel specifieker en ik zou hier graag de volgende drie technieken naar voor halen.

- Eerst en vooral iets wat ik het *staccato*-effect zou willen noemen: de herhaling van een bepaald type enjambement in verschillende regels die elkaar op korte afstand opvolgen. Enkele voorbeelden:

to be cooked) all the way to soybeans, the

*pure golden pearls themselves, 65c lb. dry: they
have to be soaked overnight in water and they*
(verzen 30-32)

Een dergelijk staccato produceert een dubbel effect: aan de ene kant leidt het tot een afzwakking van het enjambement, dat bij herhaling niet meer verrast; aan de andere kant leidt het tot een versterking van de eenheid van de versregel, waarvan begin en einde nog sterker worden afgebakend zodat het vers echt op zichzelf komt te staan. In combinatie met het staccato-effect, schuift het enjambement dus weg van de esthetica van het vrije vers waarvan het in principe een steunpilaar zou kunnen zijn.

- Een tweede mechanisme is de interne *saturatie* van het vers, waar klanken, lettergrepen, soms zelfs hele woorden dusdanig worden herhaald dat men in *Garbage* talloze schoolvoorbeelden vindt van het Jakobsoniaanse poëzie-principe van de projectie van de paradigmatische op de syntagmatische as. Typisch aan het werk van Ammons is dat deze saturatie niet slaat op het hele gedicht, ook niet op het distichon, maar wel degelijk op de versregel, waarvan de uniciteit en autonomie zo nog meer in de verf worden gezet. Twee voorbeelden, bijna lukraak gekozen:

have an unaccomplished mission unaccomplished
(vers 5)

haven't elaborated everything in everybody's
(vers 16)

- Ten derde is er ook wat ik zou willen omschrijven als het *tegengewerkte enjambement*. Dit mechanisme bestaat hierin dat de enjamberende lectuur van een vers als het ware wordt opgehouden of tussen haakjes gezet door een welgekozen mengeling van elementen die enerzijds het vers openbreken en anderzijds het vers op zichzelf betrekken. Een mooi voorbeeld vindt men in vers 17:

face, yet: on the other hand (I say to myself,

Men vindt hier allereerst een dubbele opening van het vers, en dus ook een dubbele aanzet tot enjambement: het syntagme ‘*on the other hand*’ programmeert immers een vervolg, het is geen zinsdeel dat de zin kan beëindigen (tenzij via het truukje van het opschortingsteken, maar dat lijkt in dit concrete geval zeer onwaarschijnlijk). Daarnaast is er ook het feit dat de haakjes wel worden geopend, maar (nog) niet gesloten, wat eveneens de lectuur een sterke enjamberende drive meegeeft. Terzelfdertijd zijn er in dit vers echter ook elementen aanwezig die een heel andere richting aanwijzen, zoals de strategische plaatsing van de komma aan het einde van de regel en natuurlijk ook de syntaxis zelf, die aan het einde van het vers merkelijk beter is afgerond dan bij het begin, waar heel andere splitsingsmechanismen spelen (het is evident dat Ammons een autorepresenatief effect nastreeft door het afsnijden van het vers bij een woord: in dit geval verwijst ‘*face*’ naar het hoofd(einde) of naar het eerste deel van het verslichaam). De interactie van *opening* en *sluiting* in het vers heeft als gevolg dat het enjambement een veel complexer gegeven wordt dan men bij een eerste lectuur wel dacht, zodanig zelf dat het mogelijk wordt dit enjambement in te schakelen in een tekststrategie die minder gericht is op het koppelen van twee in elkaar overlopende verzen dan in de paradoxale beklemtoning van de autonomie van een vers via het enjambement.

Bij wijze van conclusie kan worden gesteld dat het gedicht van Ammons een heel karakteristieke en betekenisvolle plaats bekleedt in de hedendaagse vrije vers-poëzie. *Garbage* is immers een tekst die aantoont dat vele mechanismen die als typisch voor deze esthetica worden gezien, in feite worden gebruikt op een manier die direct of indirect kritiek levert op de vormloosheid van het vrije vers en in die zin een pleidooi inhoudt voor een vernieuwde kijk op het probleem van de regelstructuur van het vers.

Bibliografie

Ammons, A. R. *Garbage*. New York: Norton, 1993.

Baetens, Jan. “Crise du vers, crise de la poésie, crise du poème. Pour une approche sémiotique”. *Balises* 2, 2003. pp.225-231.

Bayard, Pierre. *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Paris: Minuit, 1996.

Beach, Christopher. *Poetic Culture*. Chicago: Northwestern UP, 1999.

Cornulier, Benoît de. *Théorie du Vers*. Paris: Seuil, 1982.

Formules, revue des littératures à contraintes (gepubliceerd sinds 1997; zie ook de website: www.formules.net).

Meysing, Doeschka. *Paard Heer Mantel*. Amsterdam: Ann Dekker, 1986.

Perec, George. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

Roche, Denis. *Dépôts de savoir & de technique*. Paris: Seuil, 1981.

Roubaud, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre*. Paris: Maspéro, 1978.

Summary

The enjambment is a crucial rhetoric figure within poetry, yet it is not often object of study in recent literary research. This is partly due to the fact that contemporary poetry, in which classical metre and classical prosody are no longer of significant importance, does not offer a suitable framework for studying the impact of the enjambment. The aim of this article is to highlight the importance of the enjambment within the genre of the so called free-verse and to propose a model of analysis that does justice to the complexity of this neglected figure of speech in modern poetry. The article concludes with a short case study on the volume Garbage (1993) written by the American poet A.R. Ammons.

Jan Baetens is hoogleraar letterkunde en culturele studies aan de KU Leuven. Zijn aandacht gaat vooral uit naar de interactie tussen woord en beeld, naar de theorie en praktijk van kleinere genres als stripverhaal en fotoroman, en naar de diverse aspecten van het medium fotografie in de hedendaagse cultuur.