

Totale verbinding

Flarf en de mogelijkheid van disruptie in een futloze wereld

Samuel Vriezen

I.

De opkomst van de nieuwe communicatietechnologie en internet heeft in de literatuur geleid tot het ontstaan van allerlei nieuwe vormen van experimenteel schrijven, zoals het werken met bewegende gedichten of met interactieve leesstrategieën. Een van de meest opvallende nieuwe stromingen is Flarf.¹

Flarf begon naar aanleiding van een oproep van poetry.com, een dubieuze promotor van poëzie. Poetry.com schrijft wedstrijden uit. Deelnemers kunnen hun gedichten insturen, en krijgen dan een bericht terug dat hun poëzie volgens experts grandioos is, en vooral uitgegeven zou moeten worden, waar de site wel bij wil helpen, voor een luttel bedragje. In 2000 zag de dichter Gary Sullivan de grap hier wel van in en besloot het slechtste gedicht in te sturen dat hij kon verzinnen. Hiervoor schreef hij “Mm-hmm,” een onsmakelijk samenraapsel

1 Op het web zijn veel bronnen te vinden over Flarf. Zo heeft webzine *Jacket* in de nummers 30 en 31 tweemaal een feature aan het fenomeen gewijd. Zie verder o.a. Gottlieb; Snyder; Sullivan. Voor een goede introductie in het Nederlands, zie: Van 't Hof, “Poëzie voor klootzakken?”

van banaliteiten, puberale meligheden en onzinwoorden.² Uiteraard was dit gedicht volgens poetry.com geniaal. Sullivan maakte zijn grap wereldkundig, vrienden begonnen ook zo lelijk mogelijke gedichten te schrijven om die als geniale meesterwerken te laten keuren en al snel was er een maillist (de 'Flarf-list') ontstaan gewijd aan deze lelijke poëzie, die zonder veel aanleiding 'Flarf' was gaan heten. Om aan banaal materiaal te komen werd het al snel gebruikelijk om van internetzoekresultaten, geouwehoer op internetfora en dergelijke gebruik te maken - in veel discussies is Flarf zelfs vrijwel synoniem geworden met deze techniek van 'Googlesculpting.' Na 11 september 2001 veranderde het karakter van Flarf. Wat eerst alleen maar een melig spelletje was, het schrijven van puberale 'foute' poëzie - in de woorden van Sullivan: "A kind of corrosive, cute, or cloying, awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. 'Not okay.'" (Bernstein) - ontwikkelde zich vanzelf tot een serieuze modus van het bedrijven van politieke en sociale kritiek, in reactie op het in de media alomtegenwoordige kritiekloze patriotisme en de oorlogsretoriek die het gevolg was van de terreuraanslagen. De Flarf-esthetiek is inmiddels ook tot Nederland doorgedrongen, in het werk van Ton van 't Hof, Jeroen van Rooij en Willem Bongers.

De vergelijking tussen Flarf en Dada wordt vaak gemaakt. Het is een belangrijk punt in een artikel van Rick Snyder, "The New Pandemonium: A Brief Overview of Flarf" dat in *Jacket* 31 is gepubliceerd. Snyder: "[...] I believe that Flarf, for all of its manifestations, can productively be viewed as a form of Neo-Dada by virtue of its enthusiastic embrace of humor, collage, and caustic social critique." Ook in de politieke situatie ziet Snyder een duidelijke parallel: zoals Dada een cynische artistieke beweging was die in reactie op de eerste wereldoorlog was ontstaan, zo had ook Flarf zijn eigen relatie tot een oorlogsrealiteit: Irak, de 'War on Terror,' enzovoort. Deze overeenkomsten zijn inderdaad duidelijk. Toch zijn er, onvermijdelijk, grote verschillen.

Om te beginnen is de historische situatie anders: Dada staat midden in de historische avant-garde, Flarf komt zo ver na het hoogtepunt van de manifestencultuur dat het nooit hetzelfde vernieuwingselan kan hebben op basis van dezelfde (anti-)waarden. Een claim dat Flarf zou kunnen helpen een nieuwe wereld zichtbaar

2 Voor de volledige tekst van het gedicht zie Bernstein.

te maken, is dan ook afwezig. Dada kon de banaliteit van het dagelijkse leven nog ontdekken als geldig (anti-)artistiek materiaal. Dada keek als het ware van buitenaf, met een kunstenaarsoog, naar de banale wereld, en verklaarde haar tot Dada. In Dada-manifesten gaat het soms om weinig anders dan bijna elk futiel verschijnsel te benoemen als Dada. (Kurt Schwitters stelt bijvoorbeeld in “Banaliteiten 4”: “De dadaïsten scheppen Dada, de wereld is Dada, namelijk $i = \text{Dada}$ ” (101)). Flarf daarentegen werkt van binnenuit. In een beweging die omgekeerd is aan de Schwitterse Dadaïsering van de banaliteit, benoemt Flarf-dichter Michael Magee zijn poëzie zelfs als *mainstream*.

As I say, the problem seems to me to have changed and so the solutions will be different. One can at least propose that Nixon and Kissinger were able to perpetrate their crimes because they were devious. George W. Bush is an utter dumbfucking fool achieving the same effect. Amazingly, everyone seems to understand this, even many of the people who vote for him. I feel compelled in the face of this to interrogate dumbness, ridiculousness, stupidity; to work undercover in the middle of it, to pretend *to be* it if necessary, all the while reporting back to the reader. (95)

Deze verandering van perspectief op het banale - buitenaf wordt binnenuit - hangt onder meer samen met de voortschrijdende ontwikkeling van de mediasamenleving: “If ‘younger people are unable to sustain utopian visions’ as [Lyn] Hejinian suggests, it’s because the language of utopian visions goes from our minds to our voices to the street and the magazine and finally to the advertisement [...] in the blink of an eye” (94).

Dat leidt naar het tweede belangrijke verschil tussen Dada en Flarf: de aard van de media zelf die gebruikt worden voor garing en verspreiding van banaliteiten. Belangrijk voor Dada zijn de geschreven en gedrukte teksten, periodieken zoals de krant - denk aan het beroemde recept voor een Dada-gedicht van Tzara dat bestaat uit willekeurig herschikte woorden die uit de krant geknipt zijn (Tzara 58). De krant is de plek waar totaal verschillende mededelingen (nieuws, opinies, advertenties) elkaar treffen op één pagina: een medium van botsende, elkaar interrumperende boodschappen. Bij Flarf is het centrale medium het web met zijn hyperlinks, dat gedecentraliseerde

geheel vol chatboxen en weblogs, waarover de zoekmachines presideren - een medium van gelinkte boodschappen. Dit contrast verklaart mede het verschil tussen veel Dada-geschriften en Flarf-gedichten in textuur, vorm, ritme, syntaxis. Schwitters begint een van zijn Merz-gedichten, “De Ui” (feitelijk een kort verhaal), als volgt:

Dedagwaaropikgeslachtzouwordenwas eenzeergebeurteniswaardige. (Vreesniet,geloofslechts!) De koningwas gereed, de beide secondanten wachtten. De slachter was om half zeven ontboden; het was kwart over zes, en ik trof zelf de nodige voorbereidingen. We hadden een ruime ontvangsthall uitgekozen, zodat vele toeschouwers zonder enig probleem getuige konden zijn. Er was telefoon in de buurt. De arts woonde in het belendende pand en stond klaar voor het geval een van de toeschouwers mocht flauwvallen. (Aandenken aan de belijdenis.) Twee enorme takels hingen aan het plafond om me straks omhoog te hijsen, ingeval men mijn ingewanden wilde verwijderen. Vier sterke knechten stonden klaar om een handje te helpen, Russische oud-krijgsgevangenen, brede, knokige verschijningen. (Tijdschrift voor Huis- en Grondbezit.) Twee schone dienstmeisjes waren eveneens ter plaatse, brandschone plattelandsmeisjes. Ik vond het een prettige gedachte dat deze twee knappe meisjes mijn bloed zouden kloppen en mijn innerlijke delen zouden wassen en toebereiden. (16)

Enzovoort. Dit zou een relatief gewoon expressionistisch kort verhaal zijn, verschenen er niet steeds allerhande irrelevante ‘ingezonden mededelingen’ tussen haakjes. Alsof Schwitters een verhaal vertelt, maar naast hem staat, met een megafoon, de maatschappelijke werkelijkheid er lukraak doorheen te brullen. Daarmee stelt Schwitters’ collagetechniek *disruptie* centraal: hinderlijke, zinloze onderbrekingen markeren het narratieve oppervlak.

Een vergelijkbare collagevorm bij Flarf kan anders uitwerken. Drew Gardners gedicht “Chicks Dig War” begint als volgt:

Story time: Trojan Oil War (part 2)
The Trojan War, chicks dig it
and such hits as “Chicks Dig War,”
“Wizards Have Landed on my Face,”
“God Made Girls Who Like War,”
and “Colin Powell’s the Lay of the Land.”

More women than men are enjoying the war
with two-fisted truth
before changing clothes
by portraying war as
chicks digging the phones of war.

Phallogentric chicks:
they dig guys with big wars.
I just cannot, you know, believe in a war
against chicks when they've got the anti-chick war
thing goin' on.
The women will be like "Ooh, what a cute war!" (20)

Net als Schwitters gebruikt Gardner een collagetechniek. Uiteenlopende stemmen en referenties worden naast elkaar gezet - waarschijnlijk is veel van de tekst gevonden via zoekopdrachten, en misschien daarna gemanipuleerd (het lijkt er op dat Gardner enkele seksueel geladen termen heeft vervangen door oorlogstermen). Maar waar bij Schwitters het effect van herhaalde nadrukkelijke disruptie op de voorgrond treedt, lijken hier de stemmen op te gaan in een redelijk gepolijst oppervlak. Twee formele keuzes zorgen voor deze continuïteit. Ten eerste is er een steeds aanwezig motivisch verband, dat gegeven wordt door de titel. Ten tweede is er permanente wisseling van onderwerp, perspectief, spreker in deze tekst. De overgangen zijn zo behendig dat die wisseling zelf een bindend textuelelement wordt. Waar er bij Schwitters nog een verhaal wordt verteld dat onderbroken kan worden, zijn hier de onderbrekingen - of liever: de wisselingen - zelf het verhaal. De verschillende stemmen gaan op in een amalgaam. De disrupties zijn naar hun limiet gevoerd, en trekken samen, trekken zich aaneen tot een nieuw, onontkoombaar solide, narratief oppervlak. We zouden kunnen zeggen: van onderbreking tot samenbreking; van *disruptie* van het oppervlak naar *corruptie* van het oppervlak.

II.

Men kan achter Flarf ook andere historische lijnen zien. Flarf staat in een specifiek Amerikaanse traditie die zich van Walt Whitman uitstrekt tot aan 20e-eeuwse verschijnselen als de New York School en de *Language*-dichters. Tegenover het impliciete elitarisme van de Dadaïsten, die zich presenteren als de eersten om Dada te herkennen in de banaliteit die

hen omringt, staat het Amerikaanse programma van de zoektocht naar een eigen Amerikaanse prosodie en thematiek, die de Democratie kan weerspiegelen. Beide programma's hebben een sterke egalitaristische kant, maar waar Dada egalitair is omdat Dada het dagelijkse leven gelijk wil stellen aan de kunst - of: aan Dada - daar zoekt de Amerikaanse Democratische kunst een vorm die alle verschijnselen (c.q. alle Amerikanen) kan tonen als gelijkwaardig. In beide programma's is een tweelagig systeem te zien. Dada gaat uit van een hiërarchie tussen (anti-)kunst en banaliteit, die bewust en met geweld doorbroken wordt; bij de Democratische kunst is er een verhouding tussen een gedecentraliseerd veld van verschijnselen en een perspectief óp dat veld, gegeven door de vorm van het kunstwerk.

Whitman is hierover bijzonder helder. Het eerste gedicht van de eerste afdeling van *Leaves of Grass* (1855) heet "One's-Self I Sing." Het begint als volgt:

One's-self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse. (1)

De tweede regel is dubbelzinnig. Whitman spreekt het woord 'Democratisch' uit, of hij spreekt het Democratische woord uit; hij bezingt het woord massa, of hij bezingt het woord massaal. De claim is dat hij door Democratisch te zingen de Democratie kan zingen, voorts, dat hij dit kan doen door 'One's-Self' te zingen. Ook dit allereerste woord van Whitmans hoofdwerk is subtiel gekozen: het gaat om het algemene zelf, niet hemzelf in het bijzonder. Maar het is wel de eigen persoon van Whitman die dit algemene zelf toegankelijk maakt, zoals blijkt uit de opening van "Song of Myself," het langste gedicht in dezelfde afdeling:

I celebrate myself, and sing myself,
and what I assume you shall assume
For every atom belonging to me as good belongs to you. (33)

Omdat ik en jij op precies gelijke wijze in de wereld zijn, kan ik door mijzelf te zingen ook jou zingen, en daarom kan ik Democratisch zingen, en de Democratie zingen. Hiermee is een knoop gelegd die typisch is voor de Democratische kunst: een verbinding van:

1. het egalitaire veld van verschijnselen of personages;
2. het centrale perspectief van waaruit dat veld wordt overzien, hier “I”;
3. een equivalentieprincipe, een valuta die de gelijkheid van de verschijnselen waarborgt en, in het verlengde daarvan, die van 2. met 1. - bij Whitman is dat het menselijke lichaam, hier “every atom”:³
4. de poëtische techniek, “song” hier, waarmee het Democratische woord wordt geuit, en waarmee 1. vanuit 2. toegankelijk wordt gemaakt voor het publiek.

Whitmans “Song” heeft opvallende nieuwe kenmerken in prosodie en vorm. Hij verlaat de vaste metrische vormen van de grote Engelse traditie, en schrijft vrije verzen, en schrijft daarin het gesproken Amerikaans, een subtiel andere taal: in het bijzonder schrijft hij retorisch Amerikaans. De “I” is een publieke redenaar. Hij spreekt het publiek toe dat hij, via zijn equivalentie er mee, vertegenwoordigt. De taal zelf is daarmee Democratisch, want het is de taal waarmee de Democratie zelf functioneert.

De vorm, vervolgens, is extensioneel: Whitman schrijft vaak tekst in lappen, meer dan in bogen; fragmenten kunnen naar believen worden uitgebreid en aan elkaar geplakt, waardoor enorme gedichten als “Song of Myself” kunnen ontstaan. Zelf maakt Whitman een programmatische vergelijking tussen zijn werk en de oceaan, als hij zich in een van de eerste gedichten voorstelt dat zeelieden zijn poëzie zullen lezen en de oceaan er in zullen herkennen:

We feel the long pulsation, ebb and flow of endless motion
[...]
The boundless vista and the horizon far and dim are all here,
And this is ocean’s poem (3)

3 Ik gebruik het woord valuta met in gedachten Borges’ verhaal “De Zahir” (1949), de spiegel van het meer aangehaalde “De Aleph” (1957). De Aleph verenigt op magische wijze alle bestaande dingen in het universum in een grote Democratische totaalindruk; de Zahir vernauwt het complete universum tot één muntje – dat evenwel staat voor alle muntjes, en dus ook voor alles wat er te koop is. De teneur is tegengesteld, maar structureel zijn de twee verhalen gelijk. Wat suggereert dat elke Democratische Aleph gekoppeld is aan een Zahir, een muntje. Ze zijn elkaars structurele voorwaarde.

Een opsomming is, net als de oceaan, potentieel eindeloos. Whitman gebruikt graag opsommingen. Het is voor hem het middel bij uitstek om en masse te zingen.

In me the caresser of life wherever moving, backward as well as
forward sluing
To niches aside and junior bending, not a person or object missing,
Absorbing all to myself and for this song. (48)

Om alles wat in de Democratie leeft in gelijkwaardig te representeren, somt Whitman alle leven dat hij kan zien op. Hoe langer de opsomming hoe Democratischer:

The pure contralto sings in the organ loft,
The carpenter dresses his plank, the tongue of his footplane whistles
its wild ascending lisp,
The married and unmarried children ride home to their
Thanksgiving dinner,
The pilot seizes the king-pin, he heaves down with a strong arm,
The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon are
ready, (50)

Zo begint een lange sequentie waar arm en rijk, squaws en connaisseurs, opiumverslaafden en de President naast elkaar gezet worden (de President komt op ongeveer driekwart van de passage, op de minst hiërarchische plek: niet aan het begin, niet in het midden, niet aan het eind).

De extensionele vorm van de opsomming laat de termen zien als gelijkwaardig. De onderliggende valuta die deze gelijkwaardigheid waarborgt, is hier “life wherever moving.” Zulke litanieachtige opsommingen blijven ook verder in de Amerikaanse poëzie geliefd. Beroemd is de lange reeks regels die met “who” beginnen in Ginsbergs “Howl” (1956) - het equivalente “best minds of my generation destroyed by madness” (9), een opsomming van outsiders. Het middel is ook zeer populair in de New York School, en werd uitgebreid gebruikt door Kenneth Koch, van wie veel gedichten bestaan uit opsommingen van variaties rond een thema. Zoals in het gedicht “One Train May Hide Another” (1994), waar een boodschap op een bordje dat Koch in Kenia

bij een spoorovergang zag als poëtisch equivalentieprincipe fungeert voor een opsomming van situaties:

[...]
One wish may hide another. And one person's reputation may hide
The reputation of another. One dog may conceal another
On a lawn, so if you escape the first one you're not necessarily safe;
One lilac may hide another and then a lot of lilacs and on the Appia
Antica one tomb
May hide a number of other tombs. In love, one reproach may hide
another,
One small complaint may hide a great one. [...] (441)

De formule “may hide another” functioneert zoals bij Whitman “life wherever moving,” en bij Gardner “chicks dig war”: een idee of frase treedt als valuta op voor een Democratiserende opsomming. Bij Whitman is dat een Democratie van levende inwoners van de VS, bij Koch één van situaties waarin dingen elkaar kunnen verstoppen, bij Gardner één van popcultuur en online gezwets.

III.

Na anderhalve eeuw is Whitmans vertrouwen in de mogelijkheid van zijn lichaam en zijn taal om de equivalentie van “I” en “you” te waarborgen nog immer aangrijpend, maar doet het naïef aan. Door zijn eigen lichaam als valuta op te werpen, laat hij de equivalentie van alle levende inwoners van de VS via hem gaan. Door zich in zijn tekst expliciet naar voren te schuiven als onderwerp én als spreker, als de opsommer zelf, slaagt hij er misschien in om iedereen te benoemen, maar niet om hun stemmen te laten horen. Pas na een verregaande bewustwording van de manier waarop taal zelf een materiaal is, voltrokken in het werk van auteurs als Gertrude Stein, Louis Zukofsky en William Carlos Williams, is de weg open voor een democratiserende visie op taal en op de verschillende talen die het Amerikaans omvat. De ontwikkeling van zo'n visie is al gaande bij de generaties avant-gardedichters die in de jaren '50 en '60 opkomen, zoals John Ashbery, die in zijn bundel *The Tennis Court Oath* (1962) experimenteerde met het aan elkaar plakken van overgeschreven fragmenten uit uiteenlopende tekstbronnen. Maar het meest rigoureuus wordt dit programma van democratisering van idiomem ter hand genomen in de generatie van de *Language*-dichters.

Zoals in het werk en de poëtica van de dichter en politicoloog Bruce Andrews.⁴ Whitmans centrale ik-figuur is voor Andrews onaanvaardbaar. Eén van de voornaamste punten van verschil dat hij ziet tussen zichzelf en zijn generatiegenoten enerzijds en zijn voorgangers anderzijds heeft precies te maken met het vermijden van persoonlijke perspectieven en de bijbehorende vooroordelen. Sprekend over zijn directe voorgangers in de poëzie, zegt hij: “To us, that work seemed limited by this romantic focus on the author as a personality, expressing her, or, actually at the time mostly or almost only his [...] personal sensitive feelings” (Andrews, “Interview”). Als alternatief richtte Andrews zich in zijn werk op de taal als zodanig. Dat betekende in de eerste plaats het materiële karakter van woorden, maar later ook in toenemende mate de manieren waarop betekenis ontstaat en sociaal bepaald wordt. Dit idee om taal zelf als uitgangspunt voor literaire teksten te nemen, noemt Andrews “language-centred writing.” Deze aanpak leidde vanzelf tot een nieuw poëtisch besef van Democratie:

SV: Now what I'm curious about is [...] I read your work and I see that it suggests this infinity of voices, some are hideous and some are funny and some are left-wing, some are right-wing, some are apolitical, all sorts of sexual orientations, etc.

BA: Well that's language-centered. You see language is that collective voice, it is that multiplicity of voices and not just me, the sensitive person. (Andrews, “Interview”)

In de democratie van de taal wordt niet langer elk waardig levend wezen benoemd in de taal van één centrale benoemer, maar blijkt taal zelf te bestaan uit de taal van alle benoemers. De woorden en frasen zelf zijn gelijkwaardig. De valuta is niet zozeer de woorden zelf, maar de plaats (op de pagina of in de tijd) waar ze kunnen verschijnen.⁵ Dan

4 Voor een introductie op zijn werk, zie: Andrews. Het betreft hier een onderdeel van het *Electronic Poetry Center* dat helaas slecht onderhouden wordt. Er is ook veel werk te vinden op *Eclipse*.

5 De manier waarop de categorie ‘Woord’ als equivalentieprincipe kan optreden, werd mij vooral duidelijk toen ik een repetitie bijwoonde van Andrews’ optreden in Perdu met danseres Sally Silvers en trombonist James Fulkerson. In dit optreden las Andrews bijna als een improviserend musicus flarden tekst voor uit een groot corpus. Op zeker moment oefenden ze een overgangspassage. Daar las Andrews niet de tekst

doet de pagina als vrij veld voor equivalente taaluitingen alle stemmen democratisch verschijnen.

Maar de taal bestaat niet alleen uit woorden en de daaruit opstijgende stemmen. De taal is ook de dieptestructuur die de polyfonie zelf van de stemmen organiseert. Dat is het totale systeem van de context. Andrews theoretiseert die context graag in termen van concentrische cirkels:

If you talk about language in terms of these same levels I was using to talk about society, first on the surface, you could talk about a set of differences, the production of meaning (as signification). Outside that, you can talk about the structure of discourses: the way in which those differences get organized into a polyphony – of different voices, different literary traditions – that goes beyond merely talking about language as a system of signs; [...] Finally, like society, there's this final concentric circle for language in which polyphony is embedded. The polyphony inside, or the proliferation of signs and discourse are embedded in, limited in certain ways by, or collusive with, or inscribed in different ways by: this outer horizon, this set of limits, this set of ideologies, this overall body of sense that makes language into an archive of social effects. (*Paradise & Method* 34-35)

Andrews is wat politiek betreft links. Zijn programma is gericht op verandering, en hij zoekt de verandering vooral op dit structureel diepe niveau. Dat leidt hem er toe om deze context zelf zo veel mogelijk te problematiseren.

Contextualizing as totalizing: as concentric encircling, sounding or noising, horizoning. To 'horizon' – as a verb, an infinitive – that is, to grasp what the animating pressures (or constructions & arrangements) of intention & desire are *given*, are *up against*, are faced with. [...] The scope of this embraces the overall social body, the contested hegemonies on the map, the whole that needs altering, a total which is close to the 'false.' (*Paradise & Method* 55)

De zeelui vinden in Whitmans gedichten de horizon. Voor Andrews is die horizon precies het probleem. Zijn horizon is nooit breed genoeg:

die hij die avond zou lezen, maar gebruikte als oefentekst "Word. Word. Word." – lege woordposities die in de uitvoering zelf zouden worden ingevuld.

DERCKSEN: So you haven't gotten to your own outer circle? You haven't imagined what it could be yet?

ANDREWS: Yeah. Some global discursivity, you know, and then some intergalactic constitution of the human, maybe, beyond that – (*Paradise & Method* 105)

Dus is Andrews' project gericht op het permanent verbreden van contexten. Hij probeert dat te doen door zo min mogelijk als auteur op te treden, door zoveel mogelijk al een lezer te zijn bij het schrijven. Schrijven wordt een vorm van lezen: "Writing can recognize its social ground by contesting its establishment, its institutionalization. [...] So it's politicizing: a radical *reading* embodied in writing. A writing that is itself a 'wild reading' *solicits* wild reading" (*Paradise & Method* 54). Deze opvatting bepaalt ook zijn schrijftechniek. Andrews maakt een strikt onderscheid tussen schrijven als het genereren van materiaal, en schrijven als redigeren. Bij het genereren van materiaal schrijft hij systeemkaarten vol met alles wat hem invalt: woorden, frasen, zinnnetjes. Deze fiches stopt hij in dozen, die hij lange tijd laat staan. Als hij later die kaartjes weer gebruikt, is hij de oorsprong van de teksten die er op staan vergeten: zijn houding tegenover zijn eigen woorden is neutraal geworden, en hij kan ze benaderen als een lezer. Uit zulk materiaal redigeert hij zijn teksten.

Met deze methode blijft Andrews uiteindelijk afhankelijk van zijn eigen vermogen om taal te genereren. De generatieve context blijft specifiek. Niemand beschikt over het neutrale perspectief dat alle taalverschijnselen volgens volstreekte gelijkwaardigheid kan inventariseren. Hier lijkt het internet een uitkomst te bieden. Nooit eerder bestond er zulk een goed toegankelijk en breed archief van de taal zoals die in het wild voorkomt. Van dit archief maken Flarf-dichters dankbaar gebruik.

IV.

In *Logiques des Mondes* (2006) poneert Alain Badiou een verband tussen de totale connectiviteit van de mediasamenleving en het verschijnsel van de futloze wereld (*monde atone*) –Badiou's term voor een wereld waarin scherpe stellingnames ondenkbaar zijn geworden:

On peut lier la notion d'atonie à celle d'isolat, et donc produire la vérité formelle d'une évidence contemporaine: l'obsession de la communication, l'horreur de la solitude, impliquent l'atonie. Le théorème de base est en effet le suivant: si le transcendantal d'un monde classique n'a aucun isolat, ce monde est atone.⁶ (466)

Een wereld die geen 'isolaten' kent is futloos. Een isolaat is bij Badiou een minimale graad van verschijning, een verschijningsvorm die niet gereduceerd kan worden tot andere verschijningsvormen. Volgens Badiou komen in een wereld waar alle dingen in contact staan met andere dingen zulke minimale verschijningen niet voor, en zijn stellingnames en dus wezenlijke veranderingen niet denkbaar. Internet is bij uitstek zo'n wereld. Alle taalverschijnselen doen zich voor, maar ze staan in een verband waarvan de grondstructuur wordt gegeven door de hyperlink, de technologische formalisering van de vrije associatie, die weer het vormmiddel bij uitstek is van de moderne lyrische *sensitive person*-poëzie. En met deze weinig beloftevolle omgeving als vertrekpunt wil Flarf subversief schrijven. Wie zich als dichter overlevert aan de mogelijkheden van internet zal in zijn gedicht onvermijdelijk ook iets van de beperkingen van internet reproduceren.⁷ Misschien is wat er bij Flarf op het spel staat dan deze vraag: wat zijn de mogelijkheden voor verandering van perspectief in een totaal verbonden wereld? In de vele Flarf-experimenten dienen zich hopelijk enkele antwoorden aan.

Treurig aan internet is dat je meestal kunt vinden wat je zoekt. Moeilijker is om te vinden wat je niet zoekt. Bij de meeste Google-zoekacties kun je wel ongeveer voorspellen wat voor soort resultaat je gaat krijgen. De zoektermen definiëren een discursieve context, een

6 In eigen vertaling: "Men kan dit idee van futloosheid verbinden aan dat van isolaat, en op die wijze de formele waarheid laten zien van een hedendaagse evidentie: dat de obsessie met de communicatie en de angst voor eenzaamheid tot futloosheid leiden. De onderliggende stelling zegt in feite dit: als de transcendentiaal van een klassieke wereld geen isolaten heeft, is die wereld futloos." De passage leidt een technisch argument in van buitengewone abstractie; om eerlijk te zijn weet ik niet zeker of dit technische argument zich zo duidelijk laat vertalen naar het cultuurkritische punt als Badiou doet voorkomen.

7 In zijn artikel over Flarf in *Jacket* 29 verwijt Dan Hoy de Flarf-dichters een te kritiekloos volgen van de structuur van Google. Een dichter als Jeroen van Rooij wil daartegenover juist de ideologische vertekeningen door Google tonen.

horizon: iets wat je voor een werkzame sociale kritiek van de Andrews-soort dus op een of andere manier te buiten zou moeten gaan. Flarf heeft verschillende strategieën om met dit probleem van de horizon op zoektermen-niveau om te gaan. Zo kun je die horizon proberen te maskeren door de zoektermen zelf te verstoppen in de uiteindelijke tekst. Je hoeft natuurlijk niet van de zoekresultaten de frasen te gebruiken waar de zoektermen zelf in voorkomen. Het is mogelijk om woorden in de gevonden resultaten te veranderen, bijvoorbeeld. Of het is mogelijk om tekst te gebruiken die op een pagina staat waar de zoekresultaten naar verwijzen, zonder specifiek de zinnen te gebruiken die de Google-hit heeft gegenereerd. Met zulke methodes kan een rijker ogend resultaat verkregen worden.

Mijn voorkeur gaat uit naar de gedichten waarin de werkwijze of de zoektermen nog leesbaar zijn. Juist de gedichten, die hun beperktheid etaleren, hebben kans om verder weg te komen van de natuurlijke expressieve vrije versvorm die internet van zichzelf is, en hun technische transparantie kan de leeservaring juist rijker maken, omdat je niet alleen de tekst op zich leest, maar hem ook steeds leest in het perspectief van een achterliggend technisch concept, en vice versa. Simpel maar effectief is Ton van 't Hof's gedicht "Nederland is groot," waarin geen twijfel kan bestaan over de gebruikte techniek:

[...]
nederland is groot als het gaat om de andere kant uit kijken
nederland is groot onder de kleine landen van de eu
nederland is groot en amsterdam dus belangrijk
nederland is groot zat, er liggen hectaren nagenoeg onbenut grasland
voor het oprapen
nederland is groot als je stilstaat met de trein in een weiland
nederland is groot en mijn tijd is schaars
[...]
de invloed van calvijn in nederland is groot
de financiële nood in de sport in nederland is groot
de bereikbaarheidsproblematiek van nederland is groot
de leegstand in kantoren in nederland is groot
de arbeidsethos in nederland is groot
de solidariteit onder de tweehonderd nertsenfokkers in nederland is
groot
[...] (*Je komt er wel bovenop* 44-47)

De obsessie met de maat van Nederland (zoals dat heet, een ‘typisch Nederlandse’ obsessie) genereert een portret van het land en zijn inwoners. Van ’t Hof gaat ondubbelzinnig uit van één zoekfrase, om de betekenis van die frase op te blazen en de complexe sociale structuur van dat ene idee uit te vergroten. Op vergelijkbare wijze fungeren de zoektermen in “The Anger Scale” (2006) van Katie Degentesh: vragen uit een psychologische test (de *Minnesota Multiphasic Personality Inventory*) worden als zoekterm gebruikt, om de complete psychologie van de VS in kaart te brengen.

Maar zoekstrings kunnen ook gebruikt worden om te knutselen met contexten. Polemisch zelfs, zoals in het gedicht “Mars Needs Terrorists” van K. Silem Mohammad, dat is opgenomen in *The Best of American Poetry 2004*. In een toelichting bij het gedicht zegt Mohammad: “‘Mars Needs Terrorists’ resulted from a search for the string *terrorists, teenagers, wet, republican, sex, and slave*” (Hejinian 262). Dit is een spel met het forceren van contexten, bedoeld onder meer om de Republikeinse partij zo ranzig mogelijk te kunnen afschilderen:

::::: alien parasites
 ::::: alien slave ship survivors,
 ::::: alien teenagers in 1950s Florida, sex
 ::::: terror and destruction, terror
 ::::: designed to part dumbass teenagers
 ::::: some now very wet
 ::::: romantic, the republican
 ::::: told me of their terror
 ::::: outfit for ?I?ma slave
 ::::: a fundraiser for republican
 ::::: and wet buns contest
 ::::: parents talking about sex
 ::::: of here 7.battle him republica 8
 ::::: 8,we are 138 9.teenagers (Hejinian 165)⁸

Mysterieuzer zijn de gedichten waarin Mohammad minder duidelijke referenten een obsessieve context laat opspannen, zoals in de vijftig pagina’s van “Deer Head Suite” (2003), vol ‘spooky’ dingen, ‘hovering girls,’ en overall hertenkoppen en andere dieren. Deze combinatie van

8 Zie ook: Mohammad (*Dear Head Nation* 27).

enigszins morbide beelden die vaak herhaald worden, roept enerzijds een nachtmerriesfeer op en is anderzijds open genoeg om een zeer complexe context op te spannen.

De zoektermen vormen een algebra van horizonten, de keuze ervan een centraal moment in het schrijven van Flarf. Een tweede strategische moment is het uiteindelijke samenstellen van het gedicht uit het gevonden materiaal, vergelijkbaar met het redigerende schrijven van Andrews: het aan elkaar naaien van tekstflarden. Mohammad spreekt over zijn opvatting van Flarf als een verkeerd hechten, “the idea of things wrongly sutured together, like the pathos of a badly taxidermied funny animal or a world falling to pieces being stacked back up in clumsily re-ordered columns” (30). Ook Ton van ’t Hof signaleert, in een notitie over een boek van Susan M. Schultz, het belang van de “naad” in recente experimentele poëzie uit de VS (“Writing after 9/11”). Hij citeert een aantal dichters, onder wie Mohammad, voor wie het werken aan naden tussen de tekstflarden een van de voornaamste delen wordt van het schrijfproces.

Dit komt overeen met mijn lezerservaring van veel Flarf-gedichten als zeer consistent van oppervlakte, als ‘lekker lopend’ - hoe onprettig hun taal ook kan zijn soms. Het is wat ik eerder een gecorrumpeerd tekstoppervlak noemde, in tegenstelling tot Schwitters’ disruptieve oppervlak. Ook in vergelijking met de ritmische gejaagdheid van de teksten van Andrews komen Flarf-teksten bijna gladjes over. Obsessief herhaalde zoektermen, die verantwoordelijk zijn voor conceptuele helderheid, fungeren tegelijk als de valuta, en ook als extra smeermiddel, als link tussen de verschillende dichtregels: zo parodiëren ze de hyperlinks van het internet. Het schrijfproces van veel Flarf-gedichten lijkt te bestaan uit het scheppen van een nieuwe, continue, *monde atone* uit de fragmenten van de bestaande *mondes atones* die het internet te bieden heeft. Een Frankensteinachtig opstellen van een contra-ideologie voor de verborgen ideologieën in onze dagelijksheid.

Deze nieuwe, zelfgemaakte gladheid van de tekst maakt, anders dan in Andrews’ ideaal, de ervaring voor lezer en schrijver niet vergelijkbaar. De schrijver, die veel moeite heeft gedaan om de naden mooi vorm te geven en zo zijn eigen leugenachtige cocktail samen te stellen, heeft in het proces waarschijnlijk iets geleerd over hoe de manier waarop een ideologie in het geniep kan functioneren. Maar voor de lezer blijft dat werk aan de naden juist vaak verborgen. Misschien is Flarf iets

wat iedereen zelf zou moeten maken en met vrienden bespreken om er maximaal van te leren. Ongeveer zoals Flarf is begonnen, dus.

Bibliografie

Andrews, Bruce. "Bruce Andrews Home Page." *Electronic Poetry Center*. State University of New York. 4 feb. 2008 <<http://epc.buffalo.edu/authors/andrews/>>.

Andrews, Bruce. "Interview." Interview met Samuel Vriezen. Samuel Vriezen. Home page. 4 feb. 2008 <<http://www.xs4all.nl/~sqv/Andrews.html>>.

Andrews, Bruce. *Paradise & Method: Poetics and Praxis*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.

Badiou, Alain. *Logiques des mondes: L'être et l'événement 2*. Parijs: Éditions du Seuil, 2006.

Bernstein, Charles. "The Flarf Files." *Electronic Poetry Center*. State University of New York. 4 feb. 2008 <<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html>>.

Degentesh, Katie. *The Anger Scale*. Cumberland: Combo Books, 2006.

Eclipse. Ed. Craig Dworkin. College of Humanities and Department of English, University of Utah. 4 feb 2008 <<http://english.utah.edu/eclipse/authors.html>>.

Gardner, Drew. *Petroleum Hat*. New York: Roof Books, 2005.

Ginsberg, Allen. *Howl, and Other Poems*. San Francisco: City Light Books, 1996.

Gottlieb, Michael. "Googling Flarf." *Jacket* 31 (2006). 4 feb. 2008 <<http://jacketmagazine.com/31/gottlieb-flarf.html>>.

Hejinian, Lyn en David Lehman (Eds.). *The Best of American Poetry 2004*. New York: Scribner Poetry, 2004.

Hoy, Dan. "The Virtual Dependency of the Post-Avant and the Problematics of Flarf: What Happens when Poets Spend Too Much Time Fucking Around on the Internet." *Jacket* 29 (2006). 4 feb. 2008 <<http://jacketmagazine.com/29/hoy-flarf.html>>.

Kenneth Koch, Kenneth. *The Collected Poems of Kenneth Koch*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.

Magee, Michael. "Afterword." *Mainstream*. Buffalo: BlazeVOX [books], 2006.

Mohammad, K. Silem. *Deer Head Nation*. Oakland: Tougher Disguises PR, 2003.

Mohammad, K. Silem. Interview met Tom Beckett. Tom Beckett. *e-x-c-h-a-n-g-e-v-a-l-u-e-s*. 4 feb. 2008 <<http://willtoexchange.blogspot.com/2005/06/interview-with-k-silem-mohammad.html>>.

Schwitters, Kurt. *Merz; Teksten uit de jaren 1919-1923*. Vert. Jan Oegema. Amsterdam: Uitgeverij Perdu, 1995.

Snyder, Rick. "The New Pandemonium: A Brief Overview of Flarf." *Jacket* 31 (2006). 4 feb. 2008 <<http://jacketmagazine.com/31/snyder-flarf.html>>.

Sullivan, Gary. "Jacket Flarf feature: Introduction." *Jacket* 30 (2006). 4 feb. 2008 <<http://jacketmagazine.com/30/fl-intro.html>>.

Tzara, Tristan. "Zevende Dada-manifest: Dadamanifest over zwakke liefde en bittere liefde." 7 *Dada-manifesten*. Vert. Jan H. Mysjkin. Nijmegen: Vantilt, 1998.

Van Rooij, Jeroen. Interview met Willem Bongers en Dennis Dams. "Dichten als doctor Frankenstein: getuigenissen van een polyfonisch stukschrijver." *Vooy's* 25.3 (2007).

Van 't Hof, Ton. *Je komt er wel bovenop*. Apeldoorn: Uitgeverij Stanza, 2007.

Van 't Hof, Ton. "Poëzie voor klootzakken? Een inleiding tot flarf – pffffffffffffffffffffffffffffffffff! Hey!" *de Contrabas*. Ed. Chrétien Breukers en Ton van 't Hof. 4 feb. 2008 <http://decontrabas.typepad.com/de_contrabas/Flarf_lezing.pdf>.

Van 't Hof, Ton. "Writing after 9/11." *de Contrabas*. Ed. Chrétien Breukers en Ton van 't Hof. 4 feb. 2008 <http://decontrabas.typepad.com/dekleinezaal/2006/09/writing_after_9.html>.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. New York: The Modern Library, 2001.

Summary

Flarf is a recent form of American experimental poetry. It takes collages of Internet search results as a starting point to create texts constructed out of banalities. In its procedures Flarf seems to be an heir of Dada, but it can also be interpreted within a American poetic tradition of democratic representation that starts with Whitman and runs through Language Poetry. The different poetics result in diverse strategies – disruptive or connective – to determine the character of the surface of the text. Flarf, as subversive poetry, poses the question as to what possibilities for disruptions are feasible within the connective medium par excellence: the Internet.

Samuel Vriezen (1973) studeerde wiskunde aan de UvA en klassieke compositie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij publiceerde poëzie en beschouwingen in onder andere Yang, DWB, Streven en Vrij Nederland. Zijn debuutbundel *4 Zinnen is afgelopen maart verschenen bij De Wereldbibliotheek*. Hij onderhoudt een weblog onder de naam Vriezen Vindt... op <<http://blogger.xs4all.nl/sqv>>.