

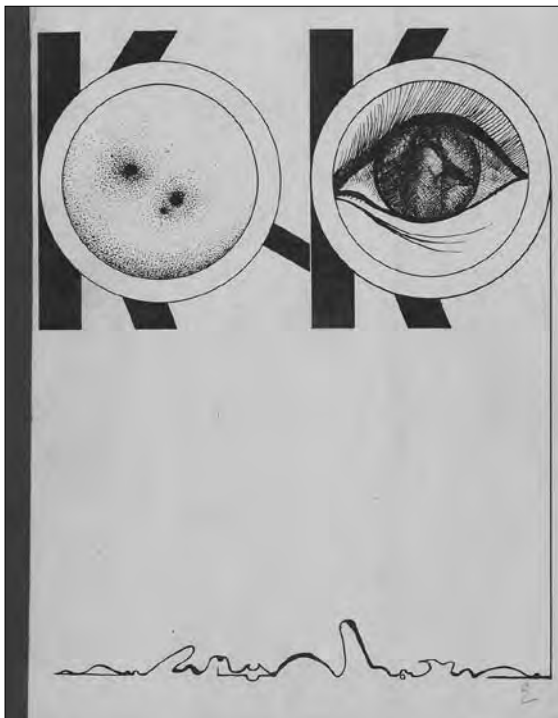
Renaat Ramon

Een mythe in de marge van het maniërisme

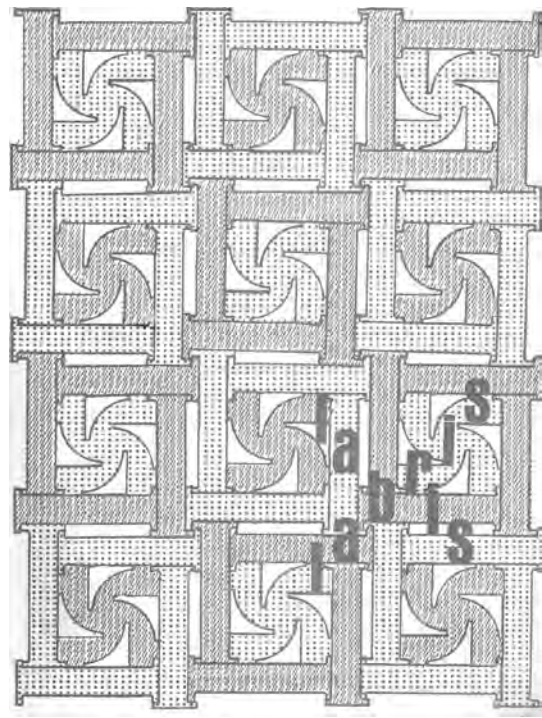
Labris 1962-1973 *Ko-Ko* 1975-1979 *Tempus Fugit* 1984-2000

Het Antwerpse maar zeer internationaal georiënteerde tijdschrift *Labris* dat in de jaren 1960 een toonaangevende rol speelde in de alternatieve en experimentele literatuur, werd in november van dit jaar opnieuw onder de aandacht gebracht met twee tentoonstellingen 'konkrete powezie': Ian Hamilton Finlay en Leon van Essche in *Arts & Books Gallery Draulans* in Tongerlo en 'expo & woordbeeld k-m' in het atelier van Wilfried Wynants/kadmos in Boischot.

Wij brengen een essay over *Labris* en zijn opvolgers *Ko-Ko* en *Tempus Fugit*.



Cover van *Ko-Ko*



Cover van *Labris*

LABRIS

Max Kazan, Hugo Neefs, Leon van Essche, Marcel van Maele en redactiesecretaris Ivo Vroom doopten hun tijdschrift *Labris* en voorzagen het van een programmatisch op te vatten bijschrift: *Literaris tijdschrift der 60 ers*. Het is de zich kennelijk als woordvoerder profilerende Neefs die in nummer 1, oktober 1962, de bedoeling toelicht en *Labris* als 'tijdschrift der zgn. neo-experimentelen, kleinkinderen der vijftiger goden en godjes' presenteert.

Vele zestigers waren, zo blijkt uit *Labris*, neo-experimentelen waarvan de poëzie vaak door jazz werd geïnspireerd en een aantal typo-visuele kenmerken vertoont: het door verticaal of hellend zetten, spatiëren, isoleren en dergelijke, benadrukken van woorden.

Maar het doel was wel 'in het niemandsland van het reddeloos, roekeloos, radeloos en zinloos na-experimenteren' de nieuwe generatie een gelaat te geven en op te komen voor de autonomie van het gedicht als 'schepping "uit" een niets van een taalWERKELIJKHEID'.

TÊE-A-TÊE-A-TÊE-A-TÊE

Tot de middelen: 'meervoudige ritmiek, doorsnijden van associatieve verbanden, typografie, inkapselen van het woord in etimologische dubbel- en meezinnigheid, abstraktie van het beeld, demonisatie der klassieke temata', behoren dus ook methodes die kenmerkend zijn voor de iconische poëzie. Tegelijk wil men het gedicht inschakelen in de 'labirintische traditie der manieristen, vernuft-kunstenaars, die een hallucinerende, uiterlijk geheime, getuigenis afleggen van een ars anti-poetica met als bronnen: het ongelooflijke, het tegengestelde, het dubbelzinnige, de metafoor, het sofisme, de toespeling' – in een traditie dus die de Vijftigers niet geheel ongenegen was.

Meteen mat *Labris* zich ook een verleden aan, al gaat dat slechts terug tot 1960, het jaar waarin *Blues onderzee* van Max Kazan en *XIII kankerremedies* van Leon van Essche verschenen; in 1961 volgde *Ik ben een kannibaal* van Marcel van Maele – drie gedichtenbundels waarin volgens Neefs de grondslag werd gelegd van 'de zestigerbeweging, die niet minder dan een revolutie in de evolutie van het dichterlijk scheppen daarstelt' en exemplarisch zijn voor de diverse poëtica's die naderhand in *Labris* aan bod kwamen.

Voor de geschiedenis van de concrete poëzie is de bundel van Van Essche van belang, omdat daarin, stelt Neefs, nieuwe technische mogelijkheden worden verkend en 'voor het eerst sinds van ostaijens experimenten in die zin, een zinvolle typografische integratie wordt bereikt'. Paul de Vree zag dit 'letteristische spetwerk' als 'woordmagnetisme' en 'typografisch kubisme gepaard aan surreële inhoudscollage.'

De Labristen hadden weinig affiniteit met de klassieke oudheid maar de naam *Labris* was wel een goed gekozen beeld voor het samengaan van twee door hen zelf als oppositioneel aangevoelde poëziepraktijken die van meet af aan in het blad naast elkaar evolueerden: de 'subjectieve' (experimentele) en de 'objectieve', concrete waarvan Vroom en Van Essche de vertegenwoordigers waren.

Ivo Vroom – *Paaseilanden*

IVO VROOM

Ivo Vroom (Diest 1935– Brussel 1987) debuteerde met (niet concrete) gedichten in *Kontrast* (nr. 1, febr. 1961) waarvan hij, met o.m. Hugo Neefs, redacteur was. Ook in oktober 1961 en september 1962 leverde hij gedichten aan dit *tijdschrift voor kunst en cultuur* waaraan ook Leon van Essche en Mark Insingel meewerkten.

Vroom plaatste in het debuutnummer van *Labris* tien vertikaal geordende woordreeksen onder de titel *Autonoom*; de tien gedichten die hij in het volgende nummer liet verschijnen zijn eveneens opsommingen, maar in jg. 2, nr. 3 zijn er blues voor thesy die niet van de tekstconcrete gedichten die Van Essche in het startnummer publiceerde te onderscheiden zijn.

Vroom dwingt daarna realia en abstracta in meetkundige vormen en ideogrammen; *Paaseilanden* is daarvan een mooi voorbeeld.

Hij brengt een geometrische hommage aan Guillaume Apollinaire, creëert figuurgedichten en letterbeelden; ook de man-vrouwrelatie wordt gevisualiseerd. Daarnaast is er ook repetitieve stapeling en variatie van woorden en zinnen, constellaties in de geest van Ernst Jandl, Eugen Gomringer en Franz Mon.

In het laatste nummer van jg. 5 interviewde Jef Bierkens (alias Max Kazan) zijn mederedacteur Vroom. Hij zag in Vrooms poëtische ontwikkeling drie periodes: 'kortige, puntige gedichtjes', geïnspireerd op jazz en beeldende kunst zoals ze in *Kontrast* en in de eerste aflevering van *Labris* verschenen, 'popartachtige, humorrijke, breder uitgedeelde gedichten' en concrete poëzie. Vroom kan daarin komen, hij stelt wel dat de typografie 'van in den beginne' een grote rol heeft gespeeld in zijn werk en wijst de constanten aan: qua vorm het (typografische) spel, qua inhoud de humor. Dat er – in 1967 – geen contact is met De Vree en Vanderlinde, nochtans twee protagonisten van de concrete poëzie, vindt hij 'vanzelfsprekend', gezien de autonomie van de Labrisgroep; hij voelt zich overigens meer verwant met Pierre Garnier, Timm Ulrichs, Ernst

Jandl, Ian Hamilton Finlay en John Furnival. Hij vindt het spijtig dat er geen tijdschrift met een internationale redactie bestaat. Zijns inziens moet de concrete poëzie niet beperkt blijven tot het 'visueel – statische stadium', maar kunnen evolueren door er 'het element mobiliteit' aan toe te voegen.

Na de ondergang van *Labris* publiceerde Vroom nog slechts sporadisch. Aan *Tempus Fugit* 1 leverde hij in 1983 nog vijf gedichten, waaronder het visuele no man's land.

Vroom heeft nooit werk in een bundel samengebracht. De vzw Stichting Labris heeft in 1997, tien jaar na de dood van de dichter, zijn *Verzamelde gedichten* op royale wijze uitgegeven.



Leon Van Essche – *Puntmetapunt*

LEON VAN ESSCHE

Leon van Essche (Antwerpen 1919-1993) die, net als Vroom, experimentele gedichten aan *Kontrast* had bijgedragen, publiceerde, net als Vroom, in vele afleveringen van *Labris*; beiden bleven steeds met het blad verbonden.

De 'ruimtelijke' gedichten die Van Essche in de eerste nummers liet opnemen, sluiten aan bij zijn bundel *XIII kankerremedies*. Naderhand leverde hij onleesbare, palimpsestachtige 'teksten', een soort

op een sleutelvorm geïnspireerd alfabet en *KWINT-ADEEN voor rosalinde* waarvan de lettertekens in patronen zijn geordend.

Trok Vroom de concrete lijn vrij consequent door, Van Essche, tevens beeldend kunstenaar en experimentele natuur gevoed door Fluxus, publiceerde in het tijdschrift ook (meestal geometrische) lijnen punttekeningen en abstracte composities, maar ook psychedelische variaties en de reeks voor een *kretenzeralbum*, tekeningen die doen denken aan gothic tags, die niet behoren tot de concrete poëzie, maar wel passen in het 'hermetische' imago dat Labris zich graag aanmat.

Ook de dactylografische reeks *sirekoras*, tien gespatieerde, min of meer meetkundig vormgegeven 'teksten', verschenen in jg. 2, nr. 4, 1964, kon als hermetisch geklasseerd en geduid worden. Volgens M. Schuurmans (alias Georges Adé) suggereren tekst en vormgeving, verwant aan rituele formules, een esoterische betekenis bestemd voor enkele ingewijden. Naast het intellectuele genoeg dat de cyclus verschaft, is er ook de ontmoeting met het mysterie. Dit mysterie – 'fictif, artificiel' – is er enkel voor de lezer die de aangeboden tekst, dit 'oracle du solipsisme' voor zichzelf interpreteert. Hij suggereert wel mogelijke interpretaties – zo zou de min of meer meetkundige regelverdeling een stadsplan kunnen verbeelden – maar hij besluit wel dat er voor hem geen verborgen betekenis in *sirekoras* is: er is enkel een structuur. Een gelijkaardige reeks, *Sapavola*, verscheen in jg. 3, nr. 3, april 1965.

Van Essche, zo getuigt Neefs, 'was in de eerste plaats een esoterisch kunstenaar, een gnosticus, een kabbalist, een tijdlang een actief Rozenkruiser', geboeid door 'geheime boodschappen, homonimen, woordnetten, getallen-symboliek, magische sofismen, wereldsleutels', voor wie taal sacraal is, de 'spraakmantel van god'. Hij kende blijkbaar ook de cryptografische code van Giovanni Battista della Porta. Een en ander leidde wel tot een vrij heterogeen oeuvre. Wat Neefs niet belette Van Essche ietwat geëxalteerd uit te roepen tot 'de belangrijkste experimentator in de powezie van de voorbije eeuw'.

Een bijzonder boeiende audio-concrete compositie is *Tondel vrouw* van Hugo Neefs (jg. 2, nr. 3, april 1964). Dit fragment uit *een session voor 3 stemmen* kan op meerdere manieren gelezen en ten gehore gebracht worden. Ook a capella.

De tekst/partituur telt 107 strofen van telkens 3

regels van uiteenlopende lengte – enkele tellen slechts één woord – en bestaat uit een doorlopende reeks binnen het geheel zinvolle klank- en betekenis associaties. Daarmee wordt – tondel (o.m.) een licht ontvlambare stof zijnde – meteen een vurig verhaal verteld. De typografie die overigens ook hier in functie van de klankbeweging staat (o.m. de afwisseling van onder- en bovenkast, de variërende afstand tussen woorden) is ook visueel geraffineerd. Ook Jef Bierkens gaf fonische poëzie ten beste, o.m., vooruitlopend op de geschiedenis, *Koko Poems* (jg. 3, nr. 2, jan. 1965).

De dubbele aflevering die de vierde jaargang voltooit (nr. 3-4, juli 1966) is een omvangrijke internationale bloemlezing van de twee hoofdstromingen die de redactie in de avant-gardepoëzie onderkent: 'de objectieve, zo genaamde konkrete, kinetise, spatiale, fonetise' en 'de subjectieve, veelal (after-) beat powezie'. Het redactionele voorwoord wordt gevolgd door een essay van Dom Sylvester Houédard OSB, *The wider Ecumenism* waarvan de redactie zelf vindt dat het 'slechts zijdelings wat met powezie te maken heeft, maar in feite beide uitingen objectief-subjectief poogt te overkoepelen.'

De gedichten worden overigens niet in aparte afdelingen opgesplitst, maar beide strekkingen worden afzonderlijk toegelicht, de subjectieve door Max Kazan, de objectieve door Hugo Neefs. Kazan erkent dat 'de konkreten' meer aanspraak kunnen maken op het etiket avant-garde en wijst de mening af van 'vernuftige critici die de powezie, authentieke expressie van een authentiek individu, willen aanpassen aan de evolutie van wetenschap en techniek'. De subjectieve poëzie die hij verdedigt staat in wezen niet zo heel ver af van de traditionele poëzieopvatting: hij verkiest gedichten die 'een psychologische background hebben, geworteld zijn in de soul van de dichter die een 'memento' () scheidt van wat hij op een bepaald ogenblik gevoelt en dat hij uitdrukt met zijn geest & lichaam in taal'. Nochtans demonstreren de geselecteerde gedichten 'een totaal anti-akademisme', terwijl de konkreten 'naar een nieuw akademisme streven'.

Tegenover de 'mi-retorise, mi-erotise powezie' (Kazan) staat volgens Neefs 'de objectiviteitslied van de dichter-ingenieur'. Neefs verwijst naar de bronnen van de moderne concrete poëzie (o.m. de groep Noigrandes) en beroept zich verder vooral op Max Bense van wie overigens onvertaald twee theoretische teksten zijn opgenomen: *Projekte generativer Ästhetik* en *Konkrete Poesie*. Door het adagium van

Bense 'Man macht etwas in der Sprache, aber man sollte etwas mit der Sprache machen' als motto te gebruiken, maakte Neefs het ook tot het zijne.

De belangrijkste auteurs van de contemporaine concrete richting zijn vertegenwoordigd: o.a. Henri Chopin, Eugen Gomringer, Jiri Kolar, Ernst Jandl, John Furnival, Ilse en Pierre Garnier. Vroom en Van Essche zijn niet opgenomen; de enige Nederlandstalige auteur is Frans Vanderlinde. Opvallend afwezig hier is Paul de Vree.

Bij het ingaan van de zesde jaargang trad een nieuwe redactie aan. De 'jongere medewerkers' Edmond Devoghelaere, Pierre Anthonissen, Dani de Vreese (alias Frans Denissen) en Paul Lambrechts kregen de kans 'hun eigen weg te bepalen. en die van labris'. De nieuwe redactie moest 'nieuwe elementen aantrekken om zodoende de literaire avantgardebeweging verder te stimuleren.'

In de praktijk veranderde er weinig: Anthonissen en jazzman Devoghelaere (die nu redactiesecretaris werd) waren reeds eerder redacteur, beide anderen vast medewerker; de vier oudgedienden kregen de titel 'liktoren' toebedeeld. Via deze functie behielden de concrete dichters Vroom en Van Essche hun impact; ze publiceerden in hun blad ook niet minder dan voorheen.

De *4 ragas voor n herfstdag* van Edmond Devoghelaere, vier soundpoems voor sitar, tabla en tangoera, geïnspireerd op traditionele Indische muziek, zijn afgedrukt in jg. 7, nr. 3, zomer 1969.

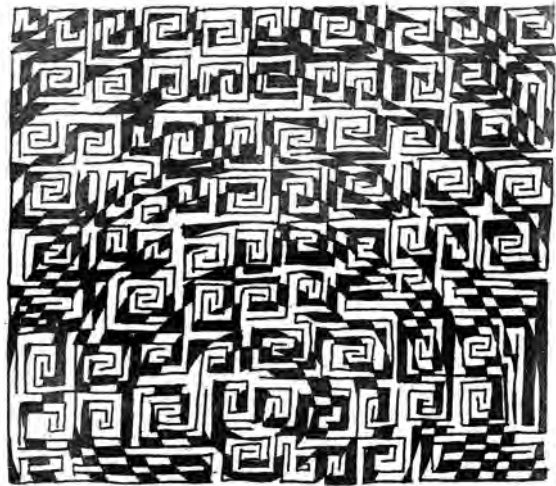
Labris publiceerde ook enkele anthologieën. Het 'buitenlands nummer', jg. 7, nr. 2, april 1969, bevat hoofdzakelijk Engels- en Duitstalige teksten: proza, concrete en – van de Italianen – ook visuele poëzie, een zeldzaamheid in het tijdschrift. Ook jg. 8, nr. 3, 'buitenlands nummer zeventig', is een bloemlezing met uitsluitend anderstalige teksten. Het is tevens de tegenhanger van het 'dubbelnummer zeventig', jg. 8, nr. 1-2, met enkel 'binnenlandse poëtische teksten' die de neiging demonstreren van de Labrisauteurs om diverse tekstvormen (soms ook met tekeningen) te mengen. Van Mark Insingel zijn hier zes *Modellen* uit zijn gelijknamige in 1970 verschenen bundel opgenomen.

De internationale nummers waren volgens Neefs, die bij het ingaan van de negende jaargang terugblijkt op het 'underground bestaan' van het blad, 'antologisch pionierswerk'. 'Gestart vanuit de optiek om het eng-nederlandstalig experiment van de

vijftiger jaren voort te zetten, kregen we aansluiting met de internationale avantgarde en haar twee belangrijkste literaire strekkingen: de concrete – en de beatpoezie.' Hij verwijst naar de contestataire bewegingen en studentenrevoltes van de jaren zestig en meent dat het voor insiders duidelijk was dat 'veel ideeën van jonge bewegingen een massificatie van artistieke bewegingen zijn.' *Labris* neemt zich voor meer plaats in te ruimen voor literatuur die 'de officiële kanalen niet willen, durven of kunnen publiceren'; Neefs ziet de eigen inbreng van de groep als een 'onderzoek van de poëtische mogelijkheden (met mogelijk maatschappelijk gevolg) buiten de traditionele verbaal-kognitieve esthetika- en taalsjablonen.'

Een korte *werktekst 1 voor een hernieuwde bezinning*, getekend Frans Denissen en Leon Nolens, sluit aan bij het voornemen van de redactie om zich meer maatschappij- en mediakritisch op te stellen. Betoogd wordt, geheel in de geest van de tijd waarin 'aliënatie' als sociaal en communicatieprobleem aan de orde was, dat de taalproducent vervreemd is van zijn product, en dat de taal, 'die als middel in de machtsstrijd misbruikt wordt', moet bevrijd worden uit 'de handen van de politieke en economische (ver)drukkingsgroepen'.

Het volgende nummer, jg. 9, nr. 2, april 1972, herneemt *werktekst 1* die nu door Neefs uitvoerig wordt gekritiseerd. Zijn discours lijkt een episode uit de constante controverse tussen existentieel engagement en de l'art pour l'art attitude. Dat 'alle omgangstaal zonder communicatieve waarde is' gaat hem te ver en de 'literaire taal' – die 'geen transparante vorm is, maar een aparte wereld waarin "zeden en gebruiken" heersen' – ziet hij niet als de 'ware communicatietaal'. De literaire taal kan bovendien, net als 'revolutionaire' teksten, geïdeologiseerd worden. In principe, zegt hij, 'is de functie van poëzie onafhankelijk van haar communicatiegehalte'. Maar hij verkiest wel 'een dichter die in zijn werk overkomt met zijn menselijk tekort of teveel' boven de 'objektiviteitslirikus' 'die zich achter zijn werk verschuilt () omdat hij het verslag van zijn "petite histoire" te onbelangrijk vindt' en boven 'een dichter die op een taaltechnische vondst roofoverval pleegt'. En boven de concrete dichter die 'naast de reële buitenwereld een parallelle autonome taalwereld plaatst'.



Leon Van Essche - *Vrienden*

Het probleem is hier, volgens Neefs: 'wil de dichter ZICHZELF tot communicatiemiddel verklaren, of niet. Dit is 'een primaire en niet louter theoretische keuze tussen "vrijblijvend" en "geëngageerd" dichten'. Hij onderkent dus in de concrete poëzie noch een existentieel element, noch de mogelijkheid tot socio-politiek engagement. Impliciet kritiseert hij meteen zijn kompanen Van Essche en Vroom, taalformalisten in wier werk, inderdaad, 'personale expressie' niet expliciet en engagement zeker niet dominant is.

In een beknopt en 'voorlopig reactief' stelt Van Essche de vraag 'Waarom schrijftaalfrekwenten alleen de tekentaal vraaglaten'; hij persifleert de in *Labris* gebruikelijke compactstijl zowel als het cryptisch-kritische jargon.

Enkele interessante beschouwingen over literatuur werden samengebracht in jg. 7, nr. 4, winter 1969, onder meer *über concrete poësie* waarin Franz Mon stelt dat 'de concrete poëzie door een wereld gescheiden (is) zowel van de mistiek van het surrealisme als van de groteske nonsens van het dadaïsme of het technofiele entoeziasme van het futurisme.'

In 1973, na twee afleveringen van de tiende jaargang, hield *Labris* op te verschijnen. De laatste jaargang werd pas in september 1977 volgemaakt. Onder een omslag van *Ko-Ko* werd de erfenis van ongepubliceerde teksten bestemd voor *Labris*, waaronder vijftien concrete gedichten van Vroom, als dubbelnummer 3-4 (ten dele) gepubliceerd. Zoals Neefs in *Labris* het eerste woord had, zo nam hij ook het laatste. In retrospectief valt nu de nadruk op het socio-kritische, zonet 'revolutionaire' engagement. 'Net zoals bij de 50'ers en 55'ers', zegt hij

in zijn 'uitgeleide', 'lag bij *Labris* de diepste reden van het experiment in de onvrede met het maatschappelijk (en ook gangbaar-literaire) bestel.' En ook: 'het schokken en revolutioneren van "geesten" is het primaire doel van het experiment'; taal kan daarbij als 'sabotagemiddel' dienen.

Labris houdt op te bestaan omdat er geen derde generatie vernieuwers is opgestaan, waardoor de poëzie 'in een regressief sukkelstraatje is verzeild geraakt met alle nefaste, inderdaad negentiende-eeuwse, neo-stijlen vandien (neorealisme zoals *Revolver*, neo-intellektualisme of -metafysisme zoals gepredikt door Impuls)'. De experimenteel 'wil niet doorgaan voor de uitzondering die de regels van klassiekers bevestigt, hij beoogt het tegengestelde: het ondergraven en vernietigen ervan.

Vandaar dat *labris* zich steeds heeft aangetrokken gevoeld tot de labirintisch-maniëristische traditie, tot auto-destructieve richtingen (Dada), tot de poètes maudits, waarvan ze zelf ook enkele fraaie exemplaren heeft geleverd (Jef Bierkens o.m.).'

Niet ten onrechte besluit Neefs dat *Labris* ook internationaal het getuigenis is geweest van de 'poezieteknische () vernieuwing' en de 'uitbarsting van creatief geweld' dat de jaren 60 kenmerkte.

Ook niet ongegrond is zijn bewering dat *Labris* intussen tot een mythe was uitgegroeid. Een mythe in de marge van het maniërisme.

KO-KO

Na de ondergang van *Labris* richtte Jef Bierkens in 1975 *Ko-Ko* op, een viermaandelijks *suprakultureel tijdschrift*. In zijn intro bij nr. 1 verklaart hij dat *Ko-Ko* o.m. te maken heeft met Charlie Parker en met 'blowing (Kerouac)'. Hij besluit in kapitalen: 'KO-KO BETEKENT HELEMAAL NIKS' – zoals DADA dus.

Daarmee was de toon gezet: geheel in de geest van *Labris* toonde *Ko-Ko* vooral belangstelling voor jazz, de beatgeneration en de neo-experimentele poëzie. Bierkens stond voor de autonomie van het gedicht en was geen voorstander van politiek engagement. Het aandeel van de visuele poëzie in de 13 afleveringen die tussen november 1975 en eind 1979 verschenen, is eerder gering en hoofdzakelijk afkomstig uit de nagelaten portefeuille van *Labris*. Pierre Anthonissen, eveneens een oudgediende van *Labris*, publiceert in jg. 1, okt. 1976 een reeks collages en laat ook in volgende afleveringen diverse aspecten van zijn visuele mogelijkheden zien. In jg. 2, nr. 1, febr. 1977, vinden we naast een merkbaar-

dige *Litanie der poëzie* van Marc Bruynseraede, vijf 'teksten', in casu klankbeelden van Ben Klein. Veel gedichten van Klein, die graag (en terecht) het epitheton 'experimenteel' aan zijn naam toevoegt, zijn te lezen als klankpoëzie, zo o.m. het naamloze gedicht in jg. 2, nr. 4. Het nr. 3 van jg. 2, sept. 1977, (dat meteen het postume nr. 3-4 van *Labris* jg. 10 is) bevat een reeks concrete gedichten van Ivo Vroom, een ritmische man-vrouwdialoog van Leon van Essche, 'bewegend dichtend of orgasties hartslagritueel voor paar', een fonisch gedicht waarin de klankreeksen, gebaseerd op de cijfers 1 t/m 10 door middel van herhaling en omkering, geraffineerd worden gemanipuleerd.

De animositeit die tussen *De Tafelronde* en *Labris* heerste, zette zich in *Ko-Ko* door. In *Labris* en *Ko-Ko* geen teksten van Tafelrondedichters en in *De Tafelronde* geen Labristen, heel enkele uitzonderingen niet te na gesproken. De Vree werd in *Ko-Ko* en ook later in *Tempus Fugit* herhaaldelijk geattaqueerd.

Naar aanleiding van *De Tafelronde*, jg. 21, nr. 1-2, nov. 1976, waarin een reeks visuele gedichten een artikel van Erik Slagter over poesia visiva illustreren, haalt Bierkens uit: 'De naam [*De Tafelronde*] is een eufemisme voor het kathedraal van waarop Paul de Vree onvermoeibaar nieuwe powezierichtingen propageert, vooral dan die hijzelf uitvond of nog bezig is uit te vinden.

Of zijn gedichten er in slagen gelijke tred te houden met de theorieën die mekaar in verbijsterend tempo blijven opvolgen, is erg problematisch, je hebt de indruk dat ze bezig zijn school te lopen in lokalen die men bezig is af te breken.' Bierkens vervolgt: 'Uit de praktijk van de samenstelling van nummer XXI 1-2 blijkt dat Pauls theorieën ook weer niet die bloederige draagkracht hebben als je op het eerste gezicht zou veronderstellen.

Bloederig zoals we nu weer vernemen dat het overstapje van De Vree van "visueel" naar "vizeve" poezie heel wat meer inhoudt dan de verschuiving van een paar lettertjes, nee, ditmaal gaat het om de "realisatie van een wereldbewustzijn", De Vrees muurgedichten beogen de "revolutie zonder meer" te doen uitbreken en dit soort poezie zal historisch net zo belangrijk blijken als de pamfletteksten tussen de wereldoorlogen.' (*Ko-Ko*, jg. 2, nr. 2, juni 1977).

Anderzijds vonden de collages van Anthonissen en Bruynseraede geen genade in de ogen van Paul de Vree: 'Plakwerk met gazetteknipsels'. Hij verweet hen gebrek aan oorspronkelijkheid, herinnerde aan

de bundel *Gazettepraat* (1975) van Daniel van Rysel en aan het werk van de Italianen uit de jaren 1960 om te besluiten 'Van avant-gardekunst gesproken!'

Een 'doodsbrief' kondigde *Ko-Ko's* einde aan in een 'aanhangel' bij het laatste nummer van jg. 4, nov.-dec. 1979.

TEMPUS FUGIT

Niet verdeemoedigd en opnieuw alleen, maar wel verzekerd van de medewerking van Pierre Anthonsen en Hugo Neefs, richt Jef Bierkens in 1984 een nieuw blad op: *Tempus Fugit*, *flemish-international magazine of the ar(t)s(e)*, waarvan hij 'editor and secretary' was.

In wat hij zelf een 'slappe poging tot introductie' noemt, stelt Bierkens dat 'vóór alles de creatieve powetiese ekstase' van belang is.

Neefs verdedigt in een van de weinige poëtische opstellen die in het blad te vinden zijn (afl. 4), expliciet het modernisme en daarmee impliciet de preoccupaties van de (ex)Labristen: 'Powezie is geen oefening in persoonlijke uitmuntendheid – the poet as a champ – maar een verwijzing naar een totaal zintuiglijk systeem. In dit teken is het gebekvecht over engagement irrelevant.' Modernistische poëzie is per definitie geëngageerd want 'powetische verbeelding die open staat voor het linguïstisch experiment wordt de basis van een politieke verbeelding die een akapitalistische maatschappij en mythologie voorstaat'; het recht op een eigen poëziepraktijk is tevens het equivalent van het recht op een persoonlijke politieke keuze.

Neefs beklemtoont dat poëzie wordt 'gemaakt vanuit een marginale positie', maar de verleiding is groot om, zoals neorealisten, een veilig onderkomen te zoeken binnen een maatschappelijke groep. Het blad is er dan ook, dixit Bierkens, 'om bewuste outsiders als Klein een podium te verschaffen'.

Net als zijn voorgangers focuste *Tempus Fugit* vooral op de Angelsaksische scène, op jazz, underground art en de beats. Het is vooral Bierkens die o.m. in zijn rubriek 'notes & tones' bericht over kerouaciaans 'bopproza' en 'bopping taalgevoel'. Er is een overvloed aan Engelstalige teksten en het literaire werk is vaak verwant aan dat van auteurs die als The New York School of Poets werden gecatalogeerd.



Jef Bierkens in *Tempus Fugit*

Op enkele bijdragen van Harry Polkinhorn en Giovanni Tovit na, zijn vrijwel alle visuele bijdragen door Vlamingen geleverd. De eerste bijdrage is van Mark Meekers (pseudoniem van Marcel Rademakers) (afl. 1): 12 bladzijden 'affichages', een amalgaam van woorden in diverse korpsen en beeldfragmenten dat begint met 'Pig brother dat is de dolle stad der pijn', wat ongetwijfeld als een referentie aan Van Ostaijen is bedoeld. Dit is de enige visuele bijdrage van Meekers, een man die niet tot de incrowd behoorde en in een latere aflevering door Bierkens werd gekraakt. Bierkens kraakte trouwens vrijwel alle Vlaamse 'oteurs' die niet behoorden tot de inner circle waarvan hij het middelpunt was. Zijn bête-noir par excellence was Kristien Hemmerechts die hij (in afl. 23) ook met een paar collages op de grove korrel nam.

Tempus Fugit experimenteert in de geest van *Labris* en *Ko-Ko*. In de vier gedichten, getekend Kazan, die de cyclus 'Au nom du père III' vormen, zijn alle woorden, op een paar weloverwogen uitzonderingen na, gesplitst (afl. 7) en Johan de Wit maakt van zijn verhaal *Kruisverhoor* een syllabische tekst: alle woorden zijn in lettergrepen gesplitst (afl. 6). Veel (neo)experimentelen waren dubbeltalenten. Behalve van Meekers is er werk van Raul: naast tekenwerk een reeks klankgedichten (afl. 3) en drie collages (afl. 6) van Wilfried Wynants. Onder de schuilnaam

KAD-MOS draagt Wynants ook nog een reeks audiovisuele gedichten bij, *het jaar van de slang*, en enkele handgeschreven figuurgedichten (beide afl. 21). Van Anthonissen, die ook regelmatig (foto)grafisch werk toont, al dan niet in samenhang met zijn leesgedichten, zijn er enkele chaotische collages (afl. 15) en optisch gemanipuleerde teksten (afl. 23). Neefs, eveneens een dubbeltalent, combineerde allerlei beeldfragmenten met handschrift in *18 poweplastriks* (afl. 25, 2000).

Ook Ivo Vroom behoorde tot de groep, maar veel nieuw werk heeft hij in *Tempus Fugit* niet gepubliceerd: alleen aan afl. 1 leverde hij een bijdrage. Hij overleed net voor het verschijnen van afl. 6, op 14 december 1987. Neefs eerde hem met een *Memorial*: een beknopte biografie, een biblio- en expografie, een 'summier schets van zijn powezie' en 32 bladzijden bloemlezing (afl. 10). Enkele brieven van Vroom (aan Bierkens en aan Wim Zaal) werden in afl. 12 afgedrukt en Neefs' *Toespraak bij het verschijnen van Vrooms Verzamelde Gedichten* (1979) verscheen in afl. 20.

De Labrist Mon Devoghelaere (1943-1995), heeft niet aan *Tempus Fugit* meegewerkt maar werd met een *special Mon-issue* bedacht (afl. 16) en Bierkens verzamelde zijn poëzie: eerder in *Labris* (o.m. de soundpoems) en *Ko-Ko* verschenen werk en een 50-tal gedichten uit zijn nalatenschap (afl. 17, 1996). Postuum werden ook nog zijn teksten over jazz gepubliceerd (afl. 19).

Afl. 15 heet op de titelbladzijde 'the last issue' en werd 'gratis verzonden naar de regelmatige lezers als blijk van dank voor hun toegewijde steun.' In een korte ludieke tekst lezen we dat Bierkens 'zijn orfiese lier aan de wilgen hangt en de literaire pijp aan maarten geeft'. Maar het blad bleef gewoon verschijnen en Bierkens bleef in zijn rubriek *vonken en spatten* tot hij in 2000 na 25 volumes er daadwerkelijk mee ophield.

Hilde Decrem concludeerde in haar studie over *Labris*, gepubliceerd in afl. 13, dat 'de autonomie van het gedicht de draad van Ariadne' was doorheen de tien jaargangen van dit blad. Dat geldt ook voor *Tempus Fugit*.

In de eerste helft van de jaren 1960 verscheen in Antwerpen een reeks alternatieve tijdschriftjes zoals *Lepel* (1963-1965) van Adriaan Peel en *Het Kahier X* waarvan Ben Klein zowat de ideoloog was. Zij zijn voor de visuele poëzie niet van belang, maar hun gangmakers brachten de 'nieuwe pohesie' soms met verve op het podium, meestal het bescheiden podium van een jazzcafé.



Ben Klein, *de experimenteel*

Met name Ben Klein ontpopte zich als geducht performer. Tijdens de Tension Evening Night in de muziekkroeg Sibemol smeedt hij witte letters in het publiek; Adriaan Peel knipte uit een kledingstuk letters waarmee een gedicht kon worden gepuzzeld. Klein en Gerd Segers, redacteur en uitgever van *Revolver*, verkleed als lijkbidder, droegen tijdens de alternatieve boekenbeurs in november 1966 de traditionele poëzie ten grave in een (kleine) zwarte kist met boeken van overleefde auteurs. Samen gingen ze in 1967 nog een stap verder: ze lieten affiches verspreiden met hun beider beeltenis en de tekst 'Stop, genoeg literatuur'. Dat weerhield Klein, niet afkerig van enige mystificatie, er niet van (ook) onder diverse pseudoniemen te blijven publiceren, op te treden met The Famous Group (waartoe ook Werner Spillemaeckers behoorde en, samen met o.m. Frans Vanderlinde, deel te nemen aan de Pohesie exhibition op 6 april 1968 in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

Op zeer onregelmatige tijdstippen verstuurt Klein thans aan een beperkt aantal amateurs zijn brieftijdschrift *ha* waarin ook tekeningen en beeldgedichten, voornamelijk fotocollages, zijn opgenomen. ■