



Gouaches découpés: over *Nu is al te laat* van Erik Spinoy

Jeroen Dera

In de openingsregel van het gedicht 'De geest is dus een bot' van zijn jongste bundel *Nu is al te laat* (2015) citeert Erik Spinoy Blaise Pascal: 'De draak steken met de filosofie, dat is waarlijk filosoferen' ('Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher'). De dichter zet daar een eigen aforisme tegenover: 'De poëzie uitlachen: dat is pas poëzie.' Wie het oeuvre van Spinoy een beetje kent, hoeft zich over die uitlating niet te verbazen. Parodie en pastiche vormen immers vertrouwde procedés in dit werk, waarin het verlangen naar het verhevene nooit losstaat van de ironisering daarvan. En toch: in *Nu is al te laat* wordt de troon van de poëzie soms tamelijk rigoreus omgestoten. Neem de openingsstrofe van 'Wanneer ik nee zeg is het nee':

Attika gevallen: naar de maan, om zeep, *kaputt*.

Waar de godenzonen sliepen in hun marmeren hallen
waar hij boven Tina eens met valken eksters vloog

staat op hoge poten nu, Adamas, stom en roerloos
onze kraan alleen.

(Ha-Ha-Hölderlin)

In deze regels creëert Spinoy zijn eigen Hölderlin. In eerste instantie alludeert hij op diens gedicht 'Griechenland' (1794): 'Attika, die Riesin, ist gefallen, / Wo die alten Göttersöhne ruh'n, / Im Ruin gestürzter Marmorhallen / Brütet ew'ge Todesstille nun'. Het hier verwoorde verval – de eeuwige doodstilte, zogezegd – projecteert Spinoy vervolgens op Adamas, de leermeester die Hölderlins beroemde held Hyperion inwijdde in de klassieken. Hij staat weliswaar nog altijd op spreekwoordelijke hoge poten, maar hij is toch ook 'stom en roerloos' (en bovenal 'alleen') geworden: de romantische ankerpunten van deze 'kraan' of 'bolleboos' behoren tot het verleden. Attika is gevallen en Hölderlin een schim van vroeger, bijna een grap. Hier regeert dan ook een 'Ha-Ha-Hölderlin' – de poëzie uitlachen, dat is pas poëzie.

En toch: je kunt moeilijk de stelling verdedigen dat Spinoy zich in *Nu is al te laat* vrolijk maakt om Hölderlin. De dichter is namelijk geen duivelse grijnzer, maar een boer met kiespijn. Neem de vraag waarmee Spinoy het gedicht 'Zo is het niet moeilijk' begint: 'Wat brandt er in die klare bleke kaarsen van de hoge / romantiek nog na?' En, meteen daarna: 'Waar woont iets wat bevrijdt, verheft of in een lauwwarm bad / van geest ons glijden doet?' Als Hölderlin, samen met Novalis de representant van de hoge romantiek *pur sang*, in *Nu is al te laat* al uitgelachen wordt, dan is het met grote weemoed om de dovende kaarsen die hij achterliet. Een van de motieven in de bundel is dan ook de verstillende stem, het 'lang magere adamsappelkeelgeschraap'

waarvan de houdbaarheidsdatum in zicht komt: 'Waar school die kracht eens in die dunne schorre keel?'

Een melancholische nostalgicus is Erik Spinoy echter allerm minst. Hij mag dan wel constateren dat het dichtelijke uitdrukkinginstrument zijn romantische glans verloren heeft, hij komt ook tegen die situatie in verzet. Net zo gemakkelijk als haar dood te verklaren vermeldt de dichter in zijn poëzie hoe 'de afgeknepen smalste stem weerklonk', terwijl zijn vragen over de hoge romantiek minder retorisch zijn dan ze aanvankelijk lijken. Want zijn 'klare bleke kaarsen' klaar met branden, of zijn ze – in lijn met het Middelnederlandse 'clare' – juist helder? De volgende regels uit 'Zo is het niet moeilijk' maken het er niet eenduidiger op:

Zo beschamend, zo riskant onblusbaar branden na het
Zeppelinveld het urinoir de blikken soep

twee bleke kaarsen duurzaam na.

Wat representeren de 'twee bleke kaarsen' die hier 'duurzaam' branden – en dus voorlopig nog niet afgeschreven zijn? Gesteld dat de individualistische vlam van de hoge romantiek gedoofd is, dan staan deze kaarsen voor kunst die allesbehalve bevrijdend of verheffend is: het toilet van Marcel Duchamp, de soepblikken van Andy Warhol en – een curieuze aanwezigheid in de drieslag van het gebruiksartikel als kunst – de nationaalsocialistische architectuur van Albert Speer. Een pessimistische lezing ligt hier voor de hand: in een wereld die in de nasleep van massavernietiging het verhevende de nek omdraait door het banale te vieren, heeft een hoogromantische kaars nog weinig te zoeken. De lont blijkt echter weerbarstig, want de 'twee bleke kaarsen' kunnen ook verwijzen naar 'die klare bleke kaarsen van de hoge / romantiek'. Speers Zeppelinveld wordt er in dat geval niet minder weerzinwekkend op, maar de duurzaam brandende kaarsen bieden tenminste perspectief. Hoe bleek ze ook zijn, te midden van de as resteert altijd nog wat schoonheid.

Boenwasgladde boeienkoning?

Ik geloof dan ook niet dat Spinoy de poëzie werkelijk wil uitlachen. Evenmin denk ik dat hij haar terug wil manoeuvreren naar de plaats waar ze voor Hölderlins Adamas stond. Maar waar is het de dichter dan wel om te doen? Laat ons eerst een volledig gedicht uit *Nu is al te laat* onder de loep nemen:

Meer, meer, meer!

Wat het is klassiek te zijn:

niet om hautain ironisch zielloos te hernemen

niet om van geen breuk of eelt of sleet te willen weten

maar om het zacht en dwingend te verwringen tot het
hier en nu, historisch weer doorleefd

herleeft.

In kanalen brandde soms het water, vlammen kolkten
koersten door de straten.

Sommigen zakten weg in het gesmolten asfalt.
Sommigen kookten in het water van gesprongen ketels.
Sommigen lagen in de plassen van hun half gestolde vet.

Moeders namen kleiner kroost mee in kartonnen koffers.

Anne Vegter is eens heel erg ziek geweest. Sterk hoe ze

sterfelijkheid verwenste losse botten weer verknoopte
en het gapen van de kaken dichtsloeg.

Wat alleen wanneer de hemel zo'n madonnablauw
zuidwestenwind aflijvig bliksem flitsloos als

een moker ingeslagen was?

Afgezien van enkele gedichten aan het slot van de bundel – het zal geen toeval zijn dat uitgerekend daar het gehanteerde patroon desintegreert – volgt de poëzie in *Nu is al te laat* consequent de structuur van 'Meer, meer, meer!' Het gedicht bestaat dus in de basis uit drie delen die met enige goede wil als 'strofen' omschreven zouden kunnen worden, ware het niet dat er binnen die stanza's steeds sprake is van minimaal twee (maar meestal meer) witregels. Het tweede deel wordt daarbij gemarkeerd door de *tabs* aan het begin van elke regel, waardoor de suggestie wordt gewekt dat dit gedeelte vanaf rechts in de tekst wordt ingevoegd. In de meeste gedichten wordt die indruk versterkt door een gebrek aan logische coherentie tussen de drie delen van het geheel (en tussen het geheel en de titel). Zo is er heel wat fantasie voor nodig om de reflectie op klassiek zijn in 'Meer, meer, meer!' te koppelen aan het afschuwwekkende scenario in het tweede deel van het gedicht. Misschien 'herleeft' daar een historische oorlogssituatie in het 'hier en nu' van de poëzie, maar bij die interpretatie baseer ik me niet zozeer op een *close reading* van het gedicht, als wel op de vele verbanden die Spinoy in *Nu is al te laat* legt tussen oorlog en kunst. Als ik vervolgens Vegter in mijn lectuur wil onderbrengen, begeef ik me definitief op glad ijs. Spinoy lijkt haar (poëtische) vechtlust in tijden van ziekte te bewonderen, maar onmaskert haar strijdkracht tegelijkertijd als iets naïefs: waar sta je nu helemaal als je sterfelijkheid 'verwenst', maar intussen toch murw geslagen wordt door een flitsloze bliksem? Het is een prangende vraag, met name mocht je een dichter zijn die op zoek is naar een klassieke status (ik denk nu spontaan aan Hans Faverey, aan wie Spinoy in *Nu is al te laat* eveneens een strofe wijdt). Tegelijkertijd is het een vraag die het gedicht opnieuw een heel andere richting doet inslaan – het enige wat rest, is de doodsdreiging uit strofe twee.

Dit probleem van de coherentie maakt het echter niet onmogelijk iets zinnigs over 'Meer, meer, meer!' te zeggen. Het invliegende tweede gedeelte interrumpeert namelijk letterlijk de privaat-poëtische overwegingen in de eerste en derde 'strofe'. Preganter geformuleerd: in *Nu is al te laat* kan niet over kunstenaar- of dichterschap worden gesproken, zonder dat tegelijkertijd een stem meeklinkt die die particuliere reflecties op losse schroeven zet. In dit geval is dat de stem van (ongemotiveerd want niet nader gespecificeerd) geweld; in andere gedichten wordt de lyriek opgeschort door passages over de porno-industrie of de modellenwereld, door ready-mades over kerstvieringen op het Vlaamse platteland of door verwijzingen naar bloederige actiefilms als *Drive*.

De consequentie daarvan lijkt dat de poëzie in *Nu is al te laat* fundamenteel open is, zowel vormelijk (getuige de vele witregels) als inhoudelijk. Spinoy plaatst bijvoor-

beeld niet voor niets een structuralistisch georiënteerd adagium over de dichtkunst tussen aanhalingstekens: 'Verzen, boenwasgladde boeienkoningen van betekenis'. Bij hem kan de interpreter nooit ontsnappen uit de zorgvuldig vastgeketende boeien van het gedicht: de kettingen zitten principieel los, zodat het water vrijelijk kan stromen en de verschillende gedichtelementen onverwachte verbindingen met elkaar kunnen aangaan. Als er al sprake is van oorspronkelijkheid, dan ligt die in de verbanden die de lezer tussen woorden, regels en gedichten legt; niet in de originaliteit van het gezegde. In dat verband schrijft Spinoy enigszins spottend:

'ik ben de stem die geen stem geeft, aan wat al reeds stem heeft' (Lucebert)
stem die het weer een keer probeert
stem die het weer een keer probeert

Luceberts streven naar authenticiteit en oorspronkelijkheid wordt hier ontmaskerd als niet meer dan een onophoudelijk *streven*: het blijft bij proberen. Daarachter gaat een taalopvatting schuil waarin spreken en schrijven worden beschouwd als een voortdurend echoën van eerdere uitingen. Op basis daarvan hoeft het niet te verbazen dat *Nu is al te laat* grossiert in citaten en intertekstuele verwijzingen. Wat dat betreft is de bundel een grenzeloze echokamer, waarin betekenisverbanden zich voortdurend blijven vertakken.

Gestileerde uitwaaiering

Nu zou ik de balans kunnen opmaken dat *Nu is al te laat* een typisch postmoderne poëziebundel is, waarin de dichter openheid verkiest boven coherentie, polyfonie boven eenstemmigheid, intertekstualiteit boven oorspronkelijkheid. Toch bevredigt dat me niet. De 'postmoderne lectuur' is er immers ook maar een van vele, en in zekere zin is ze de dood in de pot: wat heeft Spinoy immers nog te zeggen, als hij betekenisvertakking op betekenisvertakking laat volgen? Ik heb de indruk dat Spinoy de postmoderne verworvenheden met evenveel ambiguïteit bezielt als de hoge romantiek van Hölderlin. Zo botst de polyfone openheid van deze poëzie op het toch ook duidelijk voelbare verlangen naar verheffing. 'Verheven worden' impliceert namelijk dat er een morele hiërarchie bestaat waarin het één boven het ander uitgetild kan worden, terwijl een polyfone openheid zo'n hiërarchie nu juist problematiseert.

Nog belangrijker lijkt me dat de poëzie in *Nu is al te laat* in termen van 'gestileerde uitwaaiering' omschreven zou kunnen worden. Anders gesteld: Spinoy viert dan wel een 'open' poëzie, maar tegelijkertijd is zijn bundel bijzonder strak gecomponeerd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de talrijke leidmotieven: van handen tot kranen, van camionettes tot de seizoenen (met name winter en zomer), van rock-'n-roll tot – iconisch genoeg – een woordcluster dat op herhaling wijst ('weer', 'opnieuw', 'herhaald'). Het opvallendst zijn misschien wel de vele verwijzingen naar kleuren, meestal in combinatie met een zelfstandig naamwoord ('al die grijze fijne / ijzige regen', 'zo'n buxusgroene biljartbal'). In al hun concreetheid geven ze de openheid van deze poëzie een opvallend tegengewicht, waarbij met name de grote specificiteit van Spinoy's kleurenpalet in het oog springt: hij benoemt onder meer 'petroleumblauw', 'melkbroodgeel', 'salamandergroen', 'sparrengroen', 'onweerswolken grijs', 'blauwzuurblauw' en 'noordpoolblauw'.

Het is in dat verband interessant dat het gedicht 'Das Glück wird nicht vergehen' begint met een verwijzing naar Henri Matisse: 'Nog wil Matisse méer / nu via (onder meer) de mooie Lydia Delectorskaya: // algen bladeren en koraal ze komen aarzelend maar / onfeilbaar in dat krachtenveld terecht'. Waarschijnlijk refereert Spinoy hier aan Matisse's *gouaches découpés*, collages die hij verkreeg door vormen te knippen uit met

watervarf behandeld papier en die in een compositie te arrangeren. Veel van die composities, die Matisse maakte met behulp van zijn laatste muze Delectorskaya, representeerden een paradijselijke natuurwereld vol 'algen bladeren en koraal' waarvan Spinoy de intense kleurenpracht benoemt:

Nu springen daar Smaragd, Licht Japans Groen
Diep Cadmiumgeel
Diep Cadmiumrood
Diep Perzisch Rood
Okergeel en Perzisch Paars

van onuitroeibaar leven heen en weer.

Het is mogelijk dat Spinoy simpelweg naar de *gouaches découpés* verwijst om reken-schap te geven van zijn bewondering voor Matisses kunst. De verwijzing kan echter ook op poëticaal niveau worden gelezen. In dat geval engageert Spinoy zich met de fauvistische traditie in de schilderkunst, inclusief haar invloedrijke bijdrage aan de emancipatie van kleur als een autonoom beeldend middel dat niet natuurgetrouw hoeft te corresponderen met een afgebeelde vorm. Soms neemt kleur in *Nu is al te laat* inderdaad autonome trekken aan, bijvoorbeeld in de frases 'Vuilgrijze vlek / in meest verschoten kleuren' en 'sterke bruine witte armen' of in de aanduiding van een kruin als 'asgrijs besneeuwd'. Nog meer dan Matisses fascinatie voor de werking van kleur geeft de techniek van zijn *gouaches découpés* wat mij betreft aanleiding om van verwantschap met Spinoy te spreken. Ook de dichter van *Nu is al te laat* doet immers aan decoupage: in zijn gedichten betreft hij verschillende stemmen en registers op elkaar, als heeft hij ze weggeknipt uit eerder behandeld materiaal om ze vervolgens in een ander arrangement onder te brengen.

Een dichter die decoupeert, bewaakt – alle openheid ten spijt – uitdrukkelijk de orde van zijn gedichten. Daarmee keer ik terug naar de karakteristiek van Spinoy's poëzie als gestileerde uitwaaiering. De stilering blijkt niet alleen uit de leidmotieven en de steeds hernomen basisstructuur van de gedichten, maar ook uit de hoge dichtheid van eigennamen, die in 49 van de 55 gedichten voorkomen. Evenals de kleuren geven ze de poëzie in *Nu is al te laat* een zekere concreetheid, al lijken sommige namen zo willekeurig gekozen dat het eerder om de *schijn* van concreetheid gaat: 'Waarom Sabine en de kinderen? Waarom meermalen Betty? / Waarom ook de baby?' In zijn referenties legt Spinoy een getuigenis af van cultureel omnivorisme, in die zin dat hij hoogculturele namen als Carlo Gesualdo en Thyestes afwisselt met verwijzingen naar acteur-idool Ryan Gosling, voetballer Johnny Thio of simpelweg Jennifer, 'een ongecompliceerde kapster uit Arras'.

Spinoy's bonte stoet van personages versterkt de indruk dat *Nu is al te laat* een meerstemmige *gouache découpé* is. De referenties onderstrepen in vele gevallen ook het uitwaaierende karakter van deze poëzie, waarin de betekenis onmogelijk gekooid kan worden. Spinoy brengt zo'n grote dichtheid aan eigennamen aan dat de lezer voortdurend in de verleiding komt buiten de tekst te treden om de referenties op te zoeken – bij een zoveelste herlezing van de bundel zat ik voortdurend met een smartphone in mijn hand. De dichter laat zijn poëzie echter niet tot een Google-invul oefening degraderen. Soms speelt hij een kat-en-muisspelletje met de intertekstuele reflexen van de lezer, bijvoorbeeld als hij slechts verwijzingen suggereert (Van Ostaijen in 'Naar de plooiën holtes lege plekken waar het loont / zoals bij hem, Van O-' en Dickinson in 'Daar staat Emily's zilveren ijsbloem op de ruit'). Hier en daar veroorlooft Spinoy zich

zelfs een intertekstueel grapje. Zo schrijft hij in 'Driemaal woordwaarde' in de context van een oorlogssituatie: "Helios voor Schorpioen.' (Kapitein Gómes roept geagiteerd zijn basis op.)' In deze regel echoot de naam van de beeldend kunstenaar en dichter Helios Gómez mee, die in de jaren 1930 aan het front van de Spaanse Burgeroorlog vocht. Misschien is het niet meer dan een knipoogje, maar tegelijkertijd boort de verwijzing naar Gómez een betekeniscluster aan waarrond Spinoy's gedichten voortdurend cirkelen: de koppeling tussen geweldadigheid en kunst. Aan de hand van de intertekstualiteit in *Nu is al te laat* zal ik die relatie verder uitwerken, als ingang tot de vraag waarmee ik dit essay begon: wat staat er bij Spinoy nu eigenlijk op het spel?

Wat er viraal gaat

Er is in *Nu is al te laat* één figuur die in liefst drie gedichten figureren mag: Guillaume Apollinaire. Spinoy schrijft bewonderend over zijn gedicht 'Zone' uit de canonieke doorbraakbundel *Alcools* (1913), omdat het in al zijn ongrijpbaarheid iets weet op te roepen 'dat buiten beeld toch altijd al de rest verbeeldt' – wellicht de verbeelding zelf. In 'Met mijn zuiderse looks' dicht Spinoy daarnaast:

Apollinaire, in *Calligrammes*:

Honden blaften naar de verre grenzen.
Heen ging ik met een leger in mijn borst
al slingerend en zich ordenend voor de slag
het leven voor het laatst begroetend

denkend aan het vredige Francorchamps: zwarte wouden
rode bronnen met hun ijzerhoudend water.

Spinoy toont zich hier geïnteresseerd in Apollinaires herinneringen aan zijn jaren als militair in de Eerste Wereldoorlog – de koppeling tussen oorlog en kunst kan moeilijker explicieter worden. Meer specifiek verwijst hij naar een passage uit het gedicht 'La Petite Auto', waarin de Franse dichter terugblijkt op 'Le 31 du mois d'Août 1914'. De vertaling van Apollinaires regels is echter weinig accuraat. De eerste twee regels zijn nog vrij vertaald ('Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières / Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient'), maar daarna is Spinoy weinig trouw aan de Franse brontekst. De regel 'het leven voor het laatst begroetend' lijkt ontleend aan een frase die bij Apollinaire pas veel later voorkomt: 'Saluaient encore une fois la vie colorée'. De passage over Francorchamps herschikt vervolgens allerlei elementen uit het origineel tot een nieuwe compositie: 'Avec les forêts les villages heureux de la Belgique / Francorchamps avec l'Eau Rouge et les pouhons / Région par où se font toujours les invasions'.

Vanwaar die ingreep? Gezien de polyfonie van Spinoy's teksten hoeft het alleen al in poëticaal opzicht niet te verbazen dat hij zijn eigen Apollinaire creëert, zoals hij ook zijn eigen Hölderlin construeerde. In de context van culturele herinnering is hier echter meer aan de hand. Dat Spinoy nu juist 'les villages heureux de la Belgique' uit zijn 'vertaling' weglaat, onderstreept het onbenoembare leed dat de Eerste Wereldoorlog in België heeft berokkend. Intussen linkt de dichter 'La Petite Auto' in 'Met mijn zuiderse looks' ook aan de hedendaagse samenleving. Het tweede gedeelte van Spinoy's gedicht volgt direct op de Apollinaire-'vertaling' en luidt als volgt:

Viraal kan werkelijk om het even wat gaan.

Ryan Gosling can drive me all night
Ryan Gosling can drive me all night
Ryan Gosling can drive me all night

pulseert een opdruk in de T-shirtshop.

Of de dichter Apollinaire nu recht doet met zijn vertaling of niet: vergeleken met de T-shirtopdruk is zijn versie van het *Calligrammes*-gedicht hoogromantische lyriek. De botsing tussen Apollinaire en de vercommercialiseerde taal roept wellicht vragen op over culturele hiërarchie, maar mijn interesse wordt hier vooral gewekt door Spinoy's aandacht voor het 'virale'. In het hedendaagse België, suggereert de confrontatie tussen beide tekstgedeeltes, krijgt het begrip 'invasie' niet zozeer een militaire invulling (zoals destijds in Francorchamps), maar wordt de samenleving geïnfiltrerd door virussen die zowel de esthetiek als de moraal ondermijnen.

'Région par où se font toujours les invasions', schreef Apollinaire. In *Nu is al te laat* zie ik die karakterisering bevestigd. Er zijn, zo lijkt Spinoy te willen zeggen, geen gifgas en grof geschut voor nodig om van invasies te spreken. Tweemaal opent hij een gedicht met de regel 'Rossellini's Duitsland, in het nulde jaar', verwijzend naar Roberto Rossellini's klassieke film *Germania anno zero* (1948), waarin een ontluisterend beeld wordt geschetst van het verwoeste Berlijn van na de Tweede Wereldoorlog. In het gedicht 'Zie ik je nog?' confronteert Spinoy een reflectie op deze film met het verhaal van 'Iemand van het befaamde Margiela', die zich in een dronken bui op het terras van een Parijse bar schuldig maakte aan antisemitisme: 'Vuile jood, was jij maar dood'. Met die 'iemand' doelt Spinoy op John Galliano, die in 2011 bij Dior ontslagen werd om zijn haatdragende opmerking en inmiddels gewoon weer aan de slag is in de mode-industrie. De implicatie is duidelijk: Berlijn mag zich dan wel herpakt hebben, maar de waarden van 'Germania ante zero' zijn allerminst weggevaagd. Ze worden in de wereld van het grote geld zelfs weggemasseerd.

Wat betekent dat voor de poëzie? In 'Loodgrijze tijd' verwijst Spinoy wederom naar Rossellini's film, ditmaal gevolgd door twee citaten en een eigen vondst:

'Elke dichter heeft vaders, de goede eten ze op.'
(Verschaeve)

'Tranen sprongen me in de ogen op de Taalfeesten in Paarl.'
(Van Wilderode)

Vlaamse poëzie: beenderwitte zwammen op een dode stam
van giftig eikenhout.

De eerste twee citaten zijn aan elkaar gekoppeld, want ze komen beide – niet in letterlijke vorm, dat zal inmiddels niet meer verbazen – uit het programma *Ten huize van* dat Joos Florquin tussen 1957 en 1978 maakte voor het Vlaamse TV1. Van Wilderode zei daarin dat Verschaeve hem geschreven had dat de goede dichters hun vaders opaten, waarmee hij bedoelde dat zij zich wisten te emanciperen van hun literaire voorbeelden. Het citaat van Van Wilderode zelf heeft betrekking op zijn deelname aan de Afrikaanse Taalfeesten van 1975, 'meer speciaal de inwijding van het Afrikaanse Taalmonument op 10 oktober 1975'. Van Wilderode omschreef dit monument als een 'prachtig rank

bouwswel, abstract en zinvol, dat honderd jaar Afrikaanse taal symboliseert'. En daarmee honderd jaar onderdrukking van de gekleurde medemens, denkt een beetje lezer inmiddels. Gezien zijn kwalificatie van de Vlaamse poëzie als 'beenderwitte zwammen op een dode stam / van giftig eikenhout' zal Spinoy hetzelfde denken. De poëzie is gedoemd te tieren op de verschrikkingen van de werkelijkheid: ook wie zijn vaders opeet en daarmee de traditie verteert, kan er niet omheen dat de taal altijd een geschiedenis met zich meedraagt waar niet om te feesten valt.

De poëzie uitlachen: dat is pas poëzie. Volgens mij gaat achter deze stelling veel meer schuil dan een frase als 'Ha-Ha-Hölderlin' in eerste instantie doet vermoeden. Als Spinoy als een boer met kiespijn lacht, dan is het niet alleen omdat verheven kunst een artefact is geworden, maar ook omdat hij in een wereld leeft die nauwelijks te verheffen valt. Anders geformuleerd: zijn teksten wortelen altijd in giftig eikenhout. Anders dan Rossellini kiest Spinoy echter niet voor een lineair realisme om de verwoesting zichtbaar te maken. Ook kiest hij niet voor het manipuleren van een 'haarscherp kleur-echt fotobeeld', waaraan hij een deel van het slotgedicht 'Schitteren op de catwalk' wijdt. Spinoy geeft ons tekstarrangementen, waarin verhevenheid en immoraliteit op elkaar botsen en elkaar interessant genoeg verrijken. Met zijn *gouaches découpés* houdt de dichter de poëzie en de wereld een veelhoekige spiegel voor. Of het een lachspiegel is, valt nog te bezien.

BIBLIOGRAFIE

Erik Spinoy, *Nu is al te laat*. De Bezige Bij Antwerpen, 2015.