

Terrorist, territorium. Abé Sahetapy en Astrid Lampe als dichters in een angstige wereld

Laurens Ham

Op het moment dat het vliegveldpersoneel de bebloede hal begon schoon te dweilen, startte het *cheesy* fluitje van Van McCoy's discohit 'Do the Hustle' – en toen barstte ik in een zenuwachtig lachen uit. Minutenlang had ik met een mengsel van fascinatie, afgrijzen en een scheef glimlachje naar *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) zitten kijken, een film van de Belgische kunstenaar en filmmaker Johan Grimonprez waarin de vroege geschiedenis van vliegtuigkapingen wordt verteld. Nu werd ik daadwerkelijk *geraakt* door dit werk. De sublieme wijze waarop de laconieke reactie op een terreuraanval op een vliegveld werd verbeeld – de menselijke resten worden doodleuk opgeveegd met muzak als muzikale begeleiding – werkte me onwillekeurig op de lachspieren.

Dial H-I-S-T-O-R-Y bleek niet alleen aangrijpend, maar ook bijzonder leerzaam voor iemand als ik, voor wie 11 september 2001 een van de eerste bewust ervaren gebeurtenissen van wereldhistorisch belang was. Vóór het kijken van de film wist ik niet dat vliegtuigkapingen met name in de late jaren 1960 en vroege jaren 1970 al aan de orde van de dag waren, omdat onder meer marxistische Palestijnse activisten de kaping vaak gebruikten als middel om landgenoten te bevrijden en om aandacht te vestigen op hun politieke zaak. Tegelijk is de film een complexe reflectie op de onontwarbare verstrengeling van de groei van massamedia en de opkomst van de vliegtuigkaping. Grimonprez zei in een interview met Alexander Provan uit 2009: 'The advent of the airplane and cinema were concurrent – the technologies infiltrated the realm of dreams simultaneously.' Het vliegtuig is volgens hem in de collectieve (mediale) verbeelding verbonden met fantasieën van ultieme vrijheid, maar tegelijk met de oerangst van de *crash*. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* laat zien hoe die fantasieën er in de jaren 1960 en 1970 eerst voor zorgen dat vliegtuigkapers in televisuele media als romantische *outlaws* worden neergezet, waarna de aandacht in de jaren 1980 en 1990 verschuift naar het abstracte, sublieme geweldspektakel van de terreurdaad op zich. De media worden zelf 'kapers' die de impact van een kaping inzetten voor de eigen kijkcijfers en daar de terroristen feitelijk niet meer voor nodig hebben.

Citaten uit het oeuvre van de Amerikaanse romancier Don DeLillo lopen als een rode draad door deze film, en geven de film behalve mediakritische ook poëtische betekenis. Zo horen we een voice-over teksten voorlezen uit *Mao II* (1991), een roman waarin de kluizenaar-schrijver Bill Gray klaagt over het feit dat schrijvers hun vermogen om de collectieve verbeelding te beïnvloeden zijn kwijtgeraakt aan terroristen. 'What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous.' Zijn gespreksgenoot in de roman stelt het nog algemener: 'And the more clearly we see terror, the less impact we feel from art.' Grimonprez gaat een stap verder: hij suggereert dat eerst schrijvers hun anarchistische positie van maatschappijhervormer verliezen aan terroristen, waarna het de terroristen zijn die het als regisseurs van de angst en het afgrijzen moeten afleggen tegen televisiemakers.

Ik vraag me af of dat klopt. In de eerste plaats is dit argument wat achterhaald geworden. *Dial H-I-S-T-O-R-Y* is ten dele een *oldskool* postmoderne film over terrorisme geworden, een film van vóór het internettijdperk. Deze film kan zich nog niet de huidige, zo je wilt laatpostmoderne wereld voorstellen, waarin terreur zich deels via de logge massamedia verspreidt, maar vaker nog via sociale media tot in de haarvaten van het alledaagse leven doordringt. Een wereld waarin een YouTube-filmpje van een onthoofding drie klikken van een kattenfilmpje verwijderd is, waarin terroristen pal vóór hun terreurdaad nog selfies maken en chatten met hun geloofsgenoten, waarin nepnieuws en radicaliseringsboodschappen de Facebook-timelines overspoelen. Het lijkt erop dat de nieuwe generatie terroristen het vermogen om het (onder)bewustzijn via sociale media te infiltreren weer resoluut heeft teruggewonnen op de ‘officiële’ media.

In de tweede plaats denk ik dat *Dial H-I-S-T-O-R-Y* precies laat zien dat kunst in staat is emotionele responsen op te roepen die complexer zijn dan de primaire angstreacties bij een terreurdaad – denk maar aan mijn zenuwachtige lachen bij het kijken van deze film. Ook nu terroristisch geweld (net als in de jaren 1970) weer alle aandacht opeist in het Europese collectieve bewustzijn, is het klaarblijkelijk mogelijk om kunst te maken die raakt en ontregelt. Maar van welke technieken moeten schrijvers het hebben om de aandacht van de lezer terug te winnen in een van terroristisch geweld verzadigde wereld?

Eenheid, gebrokenheid

Die vraag wordt in het huidige, laatpostmoderne terrorismetijdperk op een heel andere manier beantwoord dan in een eerder ‘terrorismeparadigma’, de romantiserende periode rond het derde kwart van de twintigste eeuw. Tot die conclusie ben ik gekomen na lezing van twee bundels die slechts dertig jaar na elkaar verschenen zijn – maar waartussen een mentale kloof gaapt die haast niet te overbruggen is. Aan de ene kant van de kloof ligt Astrid Lampes achtste reguliere dichtbundel *De taiga zwijntjes* (2015) waarin ze in nog geen vijftig bladzijden de hedendaagse overvolle (nieuws)wereld verbeeldt. Lampe laat zien dat hegemonische discoursen voortdurend proberen andere wereldvisies te overvleugelen. Haar poëzie stelt zich ten doel om zich *tegen* dominante visies te keren. Dat doet ze haar hele oeuvre al, maar nooit eerder leidde dat tot een zo expliciet maatschappijkritische bundel als *De taiga zwijntjes*.

De andere bundel is *Alnasah* (1985) van de Moluks-Nederlandse Abé Sahetapy, een vergeten boek van de Amsterdamse uitgeverij De Populier. Het is een van de slechts drie bundels die verschenen is in de reeks ‘De gebroken wereld’ van deze uitgeverij, en alle drie de auteurs in deze reeks hebben een migrantenachtergrond. Zijn zij degenen die de ‘gebroken wereld’ het beste kennen? Of vormen ze er in de logica van een jarentachtiguitgeverij het symbool van? Hoe het ook zij, deze bundel kiest precies de omgekeerde koers van die van Lampe. Waar zij een wereld die aan een verstikkend dominant discours ten onder dreigt te gaan wil reanimeren door een fragmentatiebom van een bundel te maken, daar wil Sahetapy een gebroken wereld en de versplinterde Molukse gemeenschap lijmen door zichzelf als een grote verbinder te presenteren. De beide omslagen van de bundels spreken al boekdelen: Lampe plaatst een foto van een islamitische strijder in Rusland (1904) resoluut op zijn kop, terwijl we op de illustratie voorop Sahetapy’s bundel een hand een doek zien oplichten, waarachter een vlechtwerkje zichtbaar wordt. Dat dit de hand van de schrijver is, die klaarblijkelijk de onvermoede samenhang in de wereld aan het licht brengt, wordt duidelijk als we het boek openslaan: daar is nog eens dezelfde hand uitgebeeld, maar dit keer met een pen erin geklemd.

Lichaam, pen

Ik ken Sahetapy uit *Een woord een woord* (2016), een intrigerend boek waarin Frank Westerman een vraag stelt die verwant is aan mijn vraag van zojuist. Wat vermag het 'woord' van een schrijver nog tegen de ideologische 'verblindings' van een terrorist? Westerman, die overigens ook Grimonprez en DeLillo in zijn verantwoording noemt, vermengt op de hem kenmerkende manier verschillende scènes en verhaallijnen met elkaar. Hij wisselt tot de verbeelding sprekende scènes in het heden (bijvoorbeeld een bezoek aan een 'oefendorp' in Brabant, waar militairen en politieagenten getraind worden in het reageren op een terroristische aanval) af met reconstructies van historische gebeurtenissen. Zo was hij als correspondent in Rusland, toen rond 2000 het geweld tussen Tsjetsjeense separatisten en het Russische leger oplaaide met onder meer de zeer bloedige schoolgijzeling van Beslan tot gevolg. Het diepst gaat hij echter in op de reeks gijzelingen en kapingen van Molukse activisten in het Nederland van de jaren 1970, waaronder de treinkapingen van Wijster (1975) en De Punt (1977). Ook die maakte hij zijdelings mee, als kind: hij woonde in Assen (het gebied waar de acties plaatsvonden) en zijn handarbeiddocent Noes Solisa was woordvoerder van de kapers.

Sahetapy, een van de geïnterviewden in Westermans boek, was een van de andere Wijsterkapers. Hij behoort tot de tweede generatie van naar Nederland geëmigreerde Molukkers. Hun ouders waren kort na de dekolonisatie van Indonesië naar het oosten van Nederland gemigreerd, omdat hun wens tot een onafhankelijke Molukse republiek niet werd erkend door Indonesië en hun veiligheid daar niet langer gegarandeerd kon worden. Onder de jongere generatie, die een overtuigd christendom aan een even overtuigd marxisme koppelde, groeide de ontevredenheid over het uitblijven van een eigen republiek, met de genoemde terreuracties tot gevolg. Sahetapy werd opgepakt na de beëindiging van de gijzelingsactie, werd veroordeeld tot veertien jaar cel, raakte daar (zoals hij aangaf in een interview met *historien.nl* uit 2014) geïnspireerd door Afrikaanse en Zuid-Amerikaanse revolutionaire dichters en debuteerde als dichter met het in detentie geschreven *Alnasah*.

Als verbeelding van een tijdperk is deze marginaal gebleven bundel van onschatbaar belang. Hij verscheen midden jaren 1980, aan het einde van een periode waarin cultureel links in Nederland op zijn hoogtepunt was. Al kwam vanaf 1977 een einde aan de meest progressieve Nederlandse kabinetsperiode ooit (Den Uyl, 1973-1977), cultureel gezien waren de sociaaldemocratie en zelfs het marxisme in Nederland tussen 1977 en pakweg 1985 nog springlevend. Wie boeken, liedjes en tijdschriften uit die jaren bekijkt, stuit overal op het progressieve ideaal waar hedendaagse populist en liberalen zo van gruwen: een mix van streven tot maatschappijverbetering, betrokkenheid bij niet-westerse (culturele) stemmen en blijmoedig activisme, met soms een paternalistische ondertoon. De Populier, de uitgeverij waar Sahetapy debuteerde, was een product van precies die cultuur. De uitgeverij was verbonden aan het gelijknamige culturele centrum, in 1972 opgericht door de eigenzinnige Huub Oosterhuis, die in deze periode het symbool was van een links geïnspireerd christendom. De Populier publiceerde tussen 1974 en 1987 enkele tientallen boeken over de thema's die centraal stonden in de progressieve kringen van die dagen: feminisme, internationaal activisme (onder meer door vertalingen van Chileense en andere Zuid-Amerikaanse dichters), de houding van links tegenover de Koude Oorlog en (post)kolonialisme.

In dit klimaat werd, zoals ook Grimonprez' film scherp laat zien, een kaper eerder als een vrijheidsstrijder dan als een kwaadaardige extremist gepercipieerd. Dat is duidelijk terug te zien in *Alnasah*. Het lyrische ik dat we hier aantreffen is volkomen overtuigd van de rechtvaardigheid van zijn strijd voor het Molukse ideaal. Uit een gedicht als 'Gedachten aan de zeven' – een terugblik op de kaping, waarbij zeven

activisten betrokken waren – spreekt geen schuldgevoel over de drie doden die gevallen zijn, en zelfs eigenaardig genoeg geen oproep tot (hernieuwd) geweld. De toon is eerder die van een gebed, met oproepen als ‘Toon toch ons ware gezicht en // Raak niet verder achter in de strijd’, ‘Laat de vijand ons niet inpalmen // Gelijk het geld onze ogen verblindt / Maar zorg voor verbroedering onder ons’ en ‘Mocht het niet zo snel lukken als je wenst / Reageer niet te kwaad maar bedaar je // Enkel rust en inzicht in jouw leven en strijd / Herbergt de bevrijding van Maluku’.

Toegegeven: de dichter mag dan ideologisch trefzeker zijn, grammaticaal scherp is hij zeker niet. Toch fascineert dit boek, vooral door de manier waarop de ik-figuur zich positioneert: als een voelend lichaam dat door middel van woorden én acties probeert om de wereld te veranderen. Hoewel uit de bundel regelmatig negatieve gevoelens van woede en angst opklinken, overheerst toch het geloof in de maakbaarheid van de wereld: door middel van regelmatig terugkerende woorden als ‘handen’, ‘armen’, ‘lichaam’ en ‘hart’ presenteert de spreker zich aan de lezer als een handelende figuur in de wereld. Hij spreekt daarbij zowel groepsgenoten aan, zoals in het bovengenoemde ‘gebed’ aan zijn medekapers, als de (veelal witte) Nederlandse lezer. Zijn lichamelijkheid deelt hij immers met die lezer, die hij in ‘Vraag’ expliciet vraagt hem niet te veroordelen maar eerst naar zijn verhaal te luisteren: ‘Luister ik smeeek je / Zijn wij niet van hetzelfde vlees en bloed / Eén van hart en ziel / Samen verbonden om een leven te beginnen’. In ‘Ode aan een kameraad’ staan tekstuele referenties aan ‘Ik weet niet waar ik sterven zal’, een van de liederen van het personage Saïdjah uit Multatuli’s *Max Havelaar*. Dat personage werd in die roman ingezet om de menselijkheid van de onderdrukte Indische bevolking te benadrukken. Sahetapy presenteert zich met deze bundel kortom als een hedendaagse Multatuli: een dichter die literatuur gebruikt om, via een fictionele omweg, zichzelf als lijdend lichaam te presenteren en mensen met een niet-Nederlandse (koloniale) achtergrond als voelende medeburgers neer te zetten.

Bar land, vol land

Waar Sahetapy poëzie vrij onbekommerd als een instrument voor expressie beschouwt, daar toont Lampe zich zeer bewust van de manier waarop de eenentwintigste-eeuwse mens voortdurend van de wereld en van de woorden is vervreemd. Dat heeft te maken met de mate waarin alles in de hedendaagse wereld gemedieerd wordt – Grimonprez wees er al op – waardoor het moeilijk wordt ergens werkelijk bij aanwezig te zijn. *De taiga zwijntjes* opent met een strofe die een verbeelding geeft van dit probleem:

nog steeds hangt de camera van het kunstinstituut
boven de bedreigde diersoort
maar je bent er niet
het is lastig schrijven
geen stukje aarde blijft

De verdwijning van de biodiversiteit op aarde wordt gemeten en geregistreerd, onder meer met kunstprojecten, maar als publiek ‘zijn we er niet’ bij: we staan op afstand van het probleem, we ervaren het niet aan den lijve. Om dit probleem draait het vooral in deze bundel: in een wereld waarin media – nieuwsmedia, maar ook bijvoorbeeld de media waarvan de kunst zich bedient – zich onophoudelijk tussen ons en de wereld plaatsen, komen Sahetapy’s onwrikbare vertrouwen in de taal en zijn politieke ideaal buiten bereik te liggen. ‘[J]e helder te zien / doorheen de mist van bewegingssensoren’, verzucht Lampes (vaak impliciet blijvende) lyrisch ik op de tweede pagina; een

uitspraak die suggereert dat niet alleen de eigen persoonlijkheid, maar ook die van de ander in een overgemiddelde wereld ongrijpbaar worden. En dat is ironisch, want al die media zijn er juist voor om alles te grijpen, vast te leggen, te registreren.

Op het eerste gezicht heeft deze reflectie op media slechts heel in de verte iets met terrorisme te maken. Door het woud van beelden dat Lampe doet opschieten, moet de lezer zich met geduld en kracht een weg banen. Maar wees niet bang: aan het einde van de tocht komen de lijntjes bij elkaar.

In de vorm verwijst *De taiga zwijntjes* terug naar *The Waste Land*. De referentie wordt expliciet gemaakt in het colofon: deel I van de bundel, 'De taiga', telt evenveel hoofdstukken en regels als T.S. Eliots klassieker, terwijl deel II 'evenveel strofen [telt] als het aantal regels waarbij noten zijn geplaatst, naar *Notes/The Waste Land*.' Het is niet zo vreemd dat Lampe teruggrijpt naar hét modernistische meesterwerk bij uitstek (anders dan Sahetapy, die aanhaakt bij het romantische sentimentalisme van Multatuli). Eliots gedicht staat immers bekend als een van de oerverbeeldingen van de moderne vervreemding. Wel is er een verschil tussen de moderne wereld waarover Eliot schrijft en de laatpostmoderne van Lampe: Eliot presenteert de beschaving als het 'barre land' waarover een verwoestende oorlog is geraasd, terwijl Lampe juist de metafoer van de taiga centraal stelt, het landschapstype dat gekenmerkt wordt door vochtige naaldwouden. (We treffen het onder meer in Rusland aan, een land waarover veel geschreven wordt in deze bundel.) De taiga is zowat het omgekeerde van een 'bar land': het is een vol gegroeid gebied, gedomineerd door bomen die met hun naalden de grond verzuren en daarmee het leven van andere planten onmogelijk maken. Lampe maakt via deze metafoer duidelijk dat een hectisch cultureel klimaat als dat van vandaag tegelijkertijd 'vol' en 'eenzijdig' kan zijn ('ik kan dit politiek maken / met het bosje uitroepstekens van mijn moeder / overal naalden verzucht ze ze verzuren haar grond'). Naast de taiga gebruikt ze nog andere rake beelden die het hedendaagse culturele klimaat in zijn gevulde leegheid karakteriseren, zoals het 'Nieuwste Kleurboek Voor Volwassenen' waarmee men wordt aangespoord 'angstvallig binnen de lijntjes' te kleuren.

Mens, dier

Wie het oeuvre van Lampe kent, weet dat ze een meester is in het inzetten van zulke metaforen om cultureel-maatschappelijke of poëtische punten te maken. Ze heeft een fascinatie voor de dwarsverbanden tussen medialiteit, populaire cultuur, gender en seks, en ze hanteert in iedere bundel nieuwe metaforen en figuren om de verknoping van die verschijnselen te verbeelden. Denk maar aan het personage van Lara (Croft: zowel wetenschapper als sekssymbool) in *De memen van Lara* (2002), of aan clichématige personages als cowboys en Barbie die in verschillende bundels terugkeren. Ik ben altijd een groot liefhebber van Lampes beeld- en taalgebruik geweest, al moet ik wel zeggen dat ik door haar werk nooit meer zó van mijn sokken geblazen ben als van *Spuut je ralkleur* (2005), dat ik ongeveer een jaar na publicatie las. Na verloop van tijd begon ik de poëtische toon van het werk wat sleets te vinden: in iedere bundel opnieuw – zeker in *Park Slope. K'Nex Studies* (2008) en in mindere mate in *Lil (zucht)* (2010) – werd hetzelfde pleidooi voor een gevaarlijke en verbeeldingsrijke poëzie gehouden. Poëtische poëzie loopt het gevaar op den duur wat dun van inhoud te worden en precies dat dreigde bij Lampe te gebeuren. Met *De taiga zwijntjes* maakt het oeuvre echter een slimme en knappe draai: hoewel het nog steeds dezelfde obsessies uitleeft, staat er nu politiek aanzienlijk meer op het spel – en dat verhoogt voor mij het leesplezier.

Ook deze bundel kán weer als een taalvuurwerk worden gelezen dat alles en niets kan betekenen. Dat is zo ongeveer de interpretatie van Dieuwertje Mertens in *Het*

Parool (21 januari 2016): ze benadrukt dat de bundel zich soms nadrukkelijk uitsprekt, '[m]aar net zo vaak zijn het ritmische flarden, associaties, klanken. Het is goed dat er dichters zoals Lampe zijn die laten zien wat taal nog méér kan zijn. Of zoals ze het zelf in de bundel verwoordt: "het maakt niet uit op welke bladzijde je me oppikt".' Een slim gekozen citaat, maar hier leest Mertens selectief. Het citaat gaat namelijk als volgt door: 'zolang de interesse in elkaar politiek en geslachtelijk overloopt / tot in het poëtische veld'. Kortom: Lampe pleit helemaal niet voor een willekeurige lezing waarbij je vrijelijk in de bundel kunt gaan shoppen, maar voor een interpretatie die de grenzen tussen poëzie, politiek en geslachtsleven overschrijft. Laat ik een kleine aanzet daartoe geven.

Een beschouwing van de grensoverschrijding in deze bundel kan bijvoorbeeld beginnen bij de *slash* (/), die in deze bundel een dubbele rol speelt. Enerzijds is het een symbool voor de binaire logica waar Lampe weinig mee op heeft, anderzijds een verbeelding van de zwaardhouw waarmee grenzen juist kunnen worden tenietgedaan. In de eerste categorie plaats ik bijvoorbeeld een passage waarin Lampe aangeeft dat gender (bijna) altijd in een binaire structuur wordt begrepen, bijvoorbeeld bij het invullen van online formulieren:

we openen landinstellingen
het geslacht mag niet leeg blijven
we putten kracht uit die streek
de kustlijn wandelt door de kamer
zo komt de roes: twee opties

jongen, meisje, man, vrouw

Zoals landen zich door hun namen en hun landsgrenzen bepalen, zo vormt de binaire tegenstelling man/vrouw ('de stippellijn M/V') ons denken over gender. Uit die (schaam?)streek put het individu kracht en houvast. Maar de slash is in deze bundel ook het resultaat van de zwaardhouw waarmee de conceptuele kunstenaar Lucio Fontana zijn doeken te lijf ging om ze te 'verlossen':

de lynx haalt de Veluwe nooit – tenzij

Fontana's kunstgreep ons verlost uit de wildpassage
De Snede blinkt: vlieg in/vlieg uit: alles is ruimtelijkheid

de ruimte gaapt, de HOUW orakelt: Dood of niet!
Snuif siccatief. Stérf je duzend doden en
ROUW: waai in/waai uit vierentwintig SLASH zeven

De / vormt hier een 'kunstgreep' waarmee Fontana de verdoemde grenzen die de beschaving ons heeft opgelegd weet te openen. De 'wildpassage' – een viaduct waarmee dieren in staat worden gesteld om wegen over te steken – vormt wel de treurigste verbeelding van die door de cultuur gecreëerde grenzen: eerst verkavelen en asfalteren we de wereld, daarna lappen we de boel op door dieren zogenaamd weer vrije doortocht te geven via wildpassages. De bundel pleit onophoudelijk voor het opengooien van zulke onnatuurlijke grenzen. Die zitten deels op het persoonlijke vlak: Lampe maakt bijvoorbeeld de hedendaagse zuinige culinaire beleving belachelijk ('bij alles wat je voorproeft "niet verkeerd" denken') en pleit voor een erotische beleving van eten, in navolging van het naar truffels wroetende wilde taigazwijntje: 'je geur ophalen blazend

en wroetend de overprikkelde snuit roeten tot we als één pneumatische boor diep in de schoot van moedertje aarde kloppen tot de beer ik herhaal de hele beer kosmisch bedaat'. Maar ook in sociale en politieke zin is het tijd om grenzen open te gooien, zo suggereert ze met uitspraken als 'je / kunt swipen wat je wilt, schat / de vluchtelingenstroom / politiek en geslachtelijk // verbindt ons'.

Hier wordt de politieke inzet van deze bundel duidelijk. In een wereld waarin terrorisme voortdurend aanwezig wordt gesteld in de alomtegenwoordige mediacultuur (het wemelt in deze bundel van de bomgordels, de oorlogsweduwen, springladingen en kapotgeschoten straten) probeert de mens zichzelf door onnatuurlijke begrenzingsen te beschermen. Spontaniteit, ruimte, wildheid, erotiek: ze worden allemaal aan banden gelegd. En in die wereld ziet Lampe een groot potentieel voor de kunst (of die nu van een dichter of van Fontana komt): tegen de eenzijdige mediatycoon plaatst Lampe de associërende kunstenaar, die paradoxaal genoeg ruimte opent door juist een eigen, versplinterende volheid toe te voegen aan die wereld.

De dichter is bij Lampe dus een terrorist-met-taal-als-wapen. Haar dichter-terrorist is puur in metaforische zin gewelddadig, zoals ook Lucio Fontana's zwaardhouw geen geweldpleging maar een esthetische daad is. En zo zouden Sahetapy en Lampe als tegenvoeters kunnen worden geïnterpreteerd. De eerste, schrijvend vanuit een romantiserend terrorismeparadigma, heeft het woord nodig om het reële geweld te kunnen legitimeren en begrijpelijk te maken. De tweede, schrijvend vanuit een laatpostmodern terrorismeparadigma, gebruikt het geweld metaforisch om het woord opnieuw van betekenis te voorzien. Eén ding delen ze: de wens om de kloof tussen ik en ander te doorbreken.

BIBLIOGRAFIE

Astrid Lampe, *De taiga zwijntjes. Gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2015.
Abé Sahetapy, *Alnasah*. Uitgeverij De Populier, Amsterdam, 1985.
Frank Westerman, *Een woord een woord*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2016.

FILMOGRAFIE

Johan Grimonprez, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Zap-O-Matic, 1997. Online via ubu.com.

In DW B 1997 5 *Videoterreur* verscheen 'Nergensland', een bijdrage van Herman Asselberghs en Johan Grimonprez, gebaseerd op *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997).