

ALBERT GIELEN

POËZIE IS OOK WEER GELUID.  
WOORDKUNST ALS PODIUMKUNST

1. INLEIDING

Over het werk van Hildegard von Bingen (1098-1179) zegt haar biografe Régine Pernoud (153) dat haar gedichten niet los te zien zijn van haar muzikale oeuvre, “want in haar tijd werden muziek en poëzie niet los van elkaar gezien.” Eeuwenlang is poëzie vooral oraal ten gehore gebracht. Denk aan Keltische barden, middeleeuwse minstrelen, Afrikaanse Griots – ze brachten didactische, verhalende poëzie op een aantrekkelijke wijze, met gebruikmaking van theater en muziek. In de achttiende eeuw werd de educatieve functie door de Romantici vervangen door een meer persoonlijke en emotionele manier van dichten. In de negentiende eeuw ontstonden allerlei soorten poëzie die in de twintigste eeuw werden voortgezet. Maar in de twintigste eeuw ontstond er een hernieuwde belangstelling voor het voordragen van gedichten. Dichters als Vladimir Majakovski (1893-1930), Dylan Thomas (1914-1953), Ezra Pound (1885-1972) en Federico Garcia Lorca (1898-1936) zijn ook voordrachtskunstenaars (Groenendijk en Van Muijen 30). De Beat Generation met Allen Ginsberg (1926-1997) kreeg grote invloed. Daardoor verspreidde een nieuwe en vrije poëzie zich snel (30-31). Omdat hoge en lage cultuur dicht bij elkaar kwamen te liggen, kwam er ook meer waardering voor andere poëtische vormen.

---

Drs. Albert Gielen is promovendus bij de Katedra nederlandistiki FF, Univerzita Palackého te Olomouc. Hij houdt zich o.a. bezig met dubbelkunstenaars. Correspondentieadres: Hadovité 1580/3, 141 00 Praha 4, Tsjechië; e-mail: [agielenorama@gmail.com](mailto:agielenorama@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3500-5939>.

De heersende opvatting over het lezen of voordragen van poëzie tot de jaren zestig van de vorige eeuw was gebaseerd op klassieke achttiende- en negentiende-eeuwse conventies van declameren of reciteren. Deze wijze harmonieert met een wijdverspreide reeks verwachtingen over de kwaliteit van poëzie en zijn evaluatie. ‘B.H. Lulofs’ *De declamatie; of de kunst van declaméren of recitéren en van de mondelinge voordragt of uiterlijke welsprekendheid in het algemeen* (1848) en J. M. Larive’s *Cours de Déclamation* (1804-1810), dat in 1856 in het Nederlands was vertaald door G. T. N. Suringar als *De kunst van het declameren* (Franssen 6). Daarin werden tot in detail de poses, intonatie en bewegingen beschreven die het meest geschikt waren voor het reciteren van gedichten, want het reciteren van een liefdesgedicht is heel anders dan het lezen van een episch werk. Twee regels waren van groot belang. Ten eerste: de tekst moest precies zo gereciteerd worden als de dichter het opgeschreven had – veranderingen of improvisaties waren niet toegestaan en volgens Larive moest zelfs de interpunctie geheel overeenstemmen. Ten tweede: hoe emotioneel het gedicht ook was, de spreker moest zichzelf onder controle houden en over veel zelfbeheersing beschikken. Als de spreker zichzelf onder controle heeft, heeft hij ook zijn publiek onder controle: ‘hij, die magt heeft over zichzelf, ook spoedig zal kunnen heerschen over zijne toehoorders’ (Larive in Franssen 6). Opgemerkt moet worden dat hier er niet van uitgegaan werd dat de dichter zijn eigen werk voordraagt. Die praktijk blijkt ook uit het gedicht ‘Reciteren’ van Nicolaas Beets (98):

### **Reciteren**

Laat schoone verzen glad van effen lippen vloeien,  
 Maar gil, noch galm, noch kwaak, noch bulder woest en luid;  
 Weerhoud uw arm en hand van haamren, zwaaien, roeien,  
 De molenwiekery drukt geen verrukking uit,  
 Des dichters hartstocht stijge als opgezette haren,  
 Ja, zij ze een storm, een stroom, die alles met zich voert;  
 Gy, blijf uw kalmte, uw kracht, uw meesterschap bewaren,  
 En daar ge een ander schokt, schijn zelve niet ontroerd.

Aan deze gesloten en behoudende wijze van voordragen kwam een einde, zoals Tatjana Daan stelt als ze het heeft over het gesproken gedicht dat het origineel is en het geschreven gedicht historisch gezien “‘slechts een reproductiemiddel van het gesproken gedicht’ vormt’ (Daan 19). Zij ziet in het rijm, metrum, de intervallen, de herhaling en de parallellen het bewijs voor poëzie als mondelinge kunst (Daan 19). Wanneer dichters dat uitgangspunt loslaten voorziet ze een langzame dood van de poëzie:

Maar poëzie als gesproken woord komt niet alleen over wanneer het gedicht makkelijk en overzichtelijk is. Een gesproken gedicht spreekt niet alleen de geest, maar ook de zinnen aan. Je hoeft een gedicht niet volledig te doorgronden om het te kunnen genieten. Wie Kouwenaar zijn eigen werk heeft horen lezen, of Faverey, zal met mij de ervaring delen dat juist als moeilijk en als typisch ‘geschreven’ beschouwde gedichten in de stem van de dichter tot leven komen. Dichtregels kunnen in het extreemste geval zelfs als toverspreuken werken: het is abracadabra, maar je bent wel betoverd. (Daan 21)

Daan acht de stem van groot belang, omdat de structuur van de stem, zijn intonatie, het ritme waarin hij spreekt, de kleur en het volume van zijn stem aan het gesproken woord een extra dimensie geeft die een geschreven gedicht ontbeert. Zelfs een digitale opname kan die eenmalige, sterfelijke voordracht niet vervangen. Jonge dichters zien in een te grote afhankelijkheid van de papieren vorm een te grote hindernis om publiek te bereiken.

## 2. ‘POËZIE IN CARRÉ’ – PERFORMANCE POETRY

Op 28 februari 1966 werd in het Amsterdamse circustheater Carré met een schok de poëzie uit de beslotenheid gehaald. Een duizenden jaren oude orale traditie werd opnieuw geboren. Op die dag vond het eerste grote poëziefestival (2000 bezoekers) in Nederland plaats. Er waren 25 dichters aanwezig, zoals Bernlef, Schierbeek, Roland Holst, Kouwenaar en Campert, maar op het affiche wordt geen vrouw genoemd. De organisator was Simon Vinkenoog (1928-2009) die tevens presentatie verzorgde,

Vinkenoog bezocht op elf juni 1965 in Londen het poëziefestival ‘The International Poetry Incarnation’ in The Royal Albert Hall (7 of 8000 bezoekers). Daar trad ook Allen Ginsberg op en dat had zodanig indruk op hem gemaakt dat hij besloot iets soortgelijks in Amsterdam te organiseren. Dat werd het festival ‘Poëzie in Carré’. Op zich was dat al iets nieuws omdat tot dan toe alleen uit eigen werk werd voorgedragen in kleine kring. A. Roland Holst (1888-1976) en Gerrit Kouwenaar (1923-2014) droegen ook voor, ze lazen van papier. Johnny van Doorn (1944-1991) alias Johnny the Selfkicker en Ewald Vanvugt (1943) deden het heel anders dan de anderen (Groenendijk en Van Muijen 31). Ewald Vanvugt las gedichten als: ‘Blits!! Paaaauw!! Zzzzzzoemmmmm... Kjing-kjing-kjinggg... Tsak! Tsak!!’. Van Doorn en Hans Verhagen stonden op de achtergrond te hummen.

De voordracht van Johnny the Selfkicker bestond onder andere uit het gedicht *Kom toch eens klaar klootzak* – een gedicht dat begonnen was als *ready made* (een in Antwerpen gehoorde kreet) – en zorgde in huiskamers en in de zaal voor tumult. Over het optreden van Van Doorn schrijft Franssen:

the poet screamed his poems in a high-pitched voice, wildly waving his arms, and imitating with his voice the sounds of fire-works and jazz drum solos. His performance ended (unexpectedly) in a “grand finale” when the wife of the political cartoonist Opland, pen name of Rob Wout, ran onstage and started to whack the poet with a bouquet of flowers. (Goedegebuure in Franssen 5)

Van Doorn improviseerde, experimenteerde en er was interactie met het publiek. In een paar minuten was Johnny als burgerschrik bij uitstek een icoon van de eigen tijd geworden. Hij werd ook wel een ‘beat poet’ genoemd. In 1966 verscheen zijn eerste bundel poëzie bij De Bezige Bij: *Een nieuwe mongool* (Franssen 5).

Over de verhouding van voordrachten en zijn geschreven poëzie zegt Van Doorn: “M’n eigen poëzie, op papier, in woorden overgebracht, doet mij bijzonder onprettig aan, ik heb ze altijd in verband gebracht met mijn acts” (Dütting). Daarover merkt Franssen (10-11) op:

Nonetheless, it is possible and useful to analyze Van Doorn’s work as a form of “new oral poetry,” which George Economou defines as poetic work made specifically, but obviously in varying degrees, with an awareness of a live audience to whom the work could be read aloud, or of a reader-audience who could interpret that poetry in print in such a way as to approximate in the mind’s ear an oral performance of it in any voice the reader-audience chooses but ideally in the voice of the poet him/herself.

Johnny van Doorn brak niet alleen met de traditionele wijze van voordragen, maar hij ontmantelt ook het poëtische personage, negeert de behoefte aan coherentie en zegt expliciet dat de poëet niets zinnigs heeft mee te delen (Franssen 16). Hij bewerkstelligde dit door te overdrijven, expres fouten te maken en door zijn neiging tot stotteren niet te verbergen.

Vanvugt en Van Doorn werden geïnspireerd door avantgardistische bewegingen als het Dadaïsme, Expressionisme en Surrealisme. Van Doorns voorbeelden waren de Zwitser Kurt Schwitters (1887-1948), de Vlaming Paul van Ostaijen (1896-1928) en Fransman Antonin Artaud (1896-1948) (Franssen 7). Een type performance dat niet in handboeken is vastgelegd, zoals Lulofs en Larive gedaan hadden. Zij voldeden niet aan de verwachtingen die het publiek op grond van het verleden had met betrekking tot declamatie. Daar gaat het gedicht van Van Doorn (49) over:

de achtergebleven  
Kunstenaarskaste:  
De conventionele  
Akteurs (waarvoor tot

Mijn grote verbazing/  
Nog steeds Akademies  
Bestaan)  
[...]  
Met gruwelijke  
Stemverheffing  
Eis ik de uit-  
Levering van enkele  
Vooraanstaande  
Toneelpedagogen  
(Met als hoofddoel  
De directeur):

Een ander bekende performance poet was nachtburgemeester Jules Deelder (1944-2019) die zichzelf een ‘auteur’ noemde en optrad in jongerencentra, literaire cafés, studentensociëteiten en op privébijeenkomsten. Tijdens een interview met Piet Piryns typeert hij zijn poëzie: “Echte neon-romantiek is romantiek in het kwadraat. (Hij declameert) *O avondrood, o vlammengloed, o bloedbad in het westen! O late roos, o lege doos, o stoffelijke resten!* Het is zwaar overtrokken poëzie natuurlijk, maar dat wil niet zeggen dat je ze niet ernstig kunt uitleggen. O bete broods, o kind desdoods, oooooo verte!” De acteur grinnikt. “Het probleem is dat scherts en ernst bij mij op zodanige wijze versmolten zijn dat ik het zelf niet meer kan scheiden. Daarom vind ik het zo moeilijk om over mijn werk te praten” (Piryns 71).

Een paar maanden na ‘Poëzie in Carré’ organiseerde Vinkenoog een soortgelijk festival, ‘Sigma’. In 1970 kreeg Rotterdam het poëziefestival ‘Poetry International’, eveneens naar voorbeeld van het festival in The Royal Albert Hall. Op het podium was geen abstracte, intellectualistische en intieme poëzie meer te bewonderen (Van Wijngaarden 32). Tatjana Daan, voormalig directeur van ‘Poetry International’ ziet het als volgt: ‘poëzie die niet vertoond, of liever, door een stem vertolkt wordt, is dood’ (Van Wijngaarden 32). Daan vergelijkt de voordrachten van de performance poets met die uit vroegere tijden, toen het schrift nog niet wijdverbreid was en de dichters een soort profeten waren waar mensen naar kwamen luisteren: de dichters zelf konden hun tekst beter onthouden door het rijm en metrum, terwijl de toehoorders door de vele herhalingen en parallellen de gedichten moeiteloos konden volgen. Toen de drukpers werd uitgevonden werden deze poëtische technieken minder dwingend, maar rijm, het metrum, de intervallen en dergelijke bleven essentieel: “Bij die zogenaamde studeerkamerpoeëzie hoeven dichters geen rekening meer te houden met een gehoor. Daarmee nemen ze ook afstand van een traditie die voor het publiek voorwaarde was voor het begrip van poëzie. Ze leunen nog wel op

eeuwenoude stijlmidelen, maar het mondelinge, de melodie en het gehoorgerichte lijken een bijkomstigheid te zijn geworden” (Daan in Van Wijngaarden 32-33). Met optredens is beter een publiek te bereiken dan via papier, beseffen jonge dichters. Zie de Vijftigers, Maximalen, Nieuwe Wilden, rapdichters die teruggrijpen naar orale tradities, hun werk is dan ook op het gehoor van het publiek schreven.

Er is sprake van een verschuiving van literaire festivals naar poppodia, discotheken en clubs (misschien zelfs van het papier naar het podium), en de grenzen tussen muziek, poëzie, literatuur en performance vervaagt. Deze opvatting op poëzielezingen wijkt sterk van de traditionele en klassiek voordrachten af. De experimentele voordrachten zijn gebaseerd op de avantgardistische bewegingen in de eerste helft van de twintigste eeuw, zoals die van Dada – ze gaan tegen de verwachtingen van het publiek in. Jos Joosten, poëzierecensent voor *De Standaard*, ziet ook nadelen van de performance poetry: “The comprehensibility and the much-needed punch lines, which are part and parcel of a stage performance, inevitably diminish the effect of written poetry” (Joosten in Franssen 2). Hieruit blijkt dat voor hem de papieren vorm van doorslaggevend belang is. De vraag hoe performance poetry op papier komt te staan is volgens hem problematisch. De overgang van poëzie die van papier naar podium gaat, verloopt vaak soepeler dan poëzie die van podium naar papier gaat. Dit komt omdat performance poets zich afzetten tegen de traditionele poëzie die juist op papier gericht is.

De genoemde dichters waren geïnspireerd door de beat generation en jazz, maar de volgende generatie kende een andere inspiratiebron. Voor punkdichteres Diana Ozon, pseudoniem van Diana Groenveld (g. 1959), was dat de Amerikaanse zangeres en dichteres Patti Smith (g. 1946). Ozon was de spil in de punk- en kraakbeweging. Die twee activiteiten kwamen samen toen ze de gekraakte Zebrapanden in Amsterdam tot punkhoofdkwartier omvormde. Ze was lang de enige punkdichteres en wist in die hoedanigheid de jeugd met literatuur in contact te brengen.

## 2. RAP

De zojuist opgerichte tijdschriften *Passionate* en *Mosselvocht* wilden zich in 1997 aan het publiek presenteren als promotie en aandacht voor hun bladen. Dat werd de avond *Geen Daden Maar Woorden* (GDMW) in Rotterdam. Die avond leidde achteraf tot de conclusie dat goede gedichten op papier niet automatisch leiden tot goede optredens (Van Strien 6). De redactie van het vernieuwende tijdschrift *Passionate* lijkt de klassieke voordracht te propageren die ook nog eens eenzijdig en zonder artistieke uitstraling was. Het was ook duidelijk dat poëzie niet geschikt is om onafgebroken voorgedragen te worden, want de opnamecapaciteit van de

toehoorder is beperkt. Ook de laatste dichter verdient een geïnteresseerd publiek. Bovendien dienen ook jongeren bereikt te worden:

Gesteund door een subsidie van de Rotterdamse Kunststichting, organiseerde de podiumcommissie in februari 1998 een tweedaags festival in het Bibliotheektheater in Rotterdam. Naast dichters als Ayatollah Musa, Mustafa Stitou en Henk Houthoff stonden rapper Cousin Steve, goochelaar John v.d. Ham, columnist Raoul Goudvis, DJ Henri en cabaretier Kees Torn op het programma. Verder liet dichteres Hagar Peeters zich tijdens haar optreden muzikaal begeleiden en zorgde *performance poet* pursang Jules Deelder voor een flitsend slotoptreden. Om de gesloten cultuur van literaire evenementen te doorbreken las Kees Versteeg aforismen op het herentoilet, speelde Lotje Mertens een verwarde schrijfster op het toilet van de dames en vestigden Rijn en Ton Vogelaar de aandacht op GDMW door een luidruchtig buitenoptreden. Door naast poëzie ook amusement te programmeren, ontstond er een festivalsfeer, vaak nog gecombineerd met een afterparty. (Van Strien 7)

Door de introductie van de rap vroeg men zich af hoe deze kunstvorm opgevat moest worden: “Zijn rappers hedendaagse dichters die door middel van muziek hun boodschap kracht bijzetten en zo een groter publiek bereiken, of is dit slechts de mythe rondom een ondoordringelijke muziekstijl?” (Bouazz 53). De rap ontstond in de jaren zeventig toen met oude lp’s nieuwe ritmes en beats werden bedacht. De MC (Master of Ceremony, de rapper) trachtte op de muziek rijmende teksten te maken. In 1979 had Sugar Hill Gang zijn eerste hit met ‘Rapper’s Delight’ en Grandmaster Flash een wereldhit met ‘The Message’. De tekst ging over frustratie over het onleefbare klimaat in de vervallen buurten van New York. De rap onderging invloed van zwarte muziekstijlen als jazz, blues, reggae en slavenliedjes.

Rap geeft een nieuwe dimensie aan poëzie, door woorden samen te voegen of in te korten om het gewenste rijmeffect te krijgen en om de woorden synchroon te laten lopen met de beat. Het verschil in metrum van poëzie en rapteksten is te vergelijken met het verschil tussen rap en zang. Een zangtekst gaat vloeiend in elkaar over en maakt gebruik van verschillende toonhoogten, bij rap niet (het verschil is te vergelijken met het verschil tussen een viool en een drum).

De vraag kan gesteld worden of rappen wel serieus dichten is. Het rapfestival *Double Talk* werd met het poëziefestival *Performania* samengebracht, maar het blijft problematisch. Extince, een Nederlandse rapper, vindt het verschil te groot (Bouazz 54). Rap steunt op muziek, terwijl poëzie dat niet doet. Een goede rap kan als tekst ook zonder muziek, getuige ‘Moeder de vrouw’ van Extince. Ook Def P van de Osdorp Posse ziet het als twee verschillende dingen:

Ik vind de relatie vaag, omdat het toch twee hele verschillende dingen zijn. Maar ik kan wel snappen waarom ze het tot elkaar willen brengen, want de poëzie is natuurlijk een beetje duf, ouwemannenwereldje, met allemaal stoffige kerels met grijze pakken; poëzie spreekt die jongeren helemaal niet meer aan. Ik denk dat al die ouwe mannen vrezden dat als het zo doorgaat poëzie uitsterft, terwijl de rap zo levendig is als de pest. Alleen wordt de rap door heel veel van diezelfde oude mannen niet serieus genomen, omdat ze het toch zien als platvloerse straattaal. Ik denk dat degenen die rap en poëzie samenbrengen, willen bereiken dat de rap iets serieuzer genomen wordt, omdat het met poëzie geassocieerd wordt. Tegelijkertijd wordt de poëzie weer wat flitser en wat hipper gevonden door de jeugd, omdat ze dat weer met rap associëren. Het werkt dus naar twee kanten toe positief. Ik heb zo'n idee dat dat de achterliggende gedachte is. (Bouazz 55)

Een voorbeeld van een tekst van hem is 'Moordenaars':

[Couplet 1]

Ik zat in tram vijf en m'n lul stond stijf  
 Want naast me zat een lekker wijf  
 Ik wou net gaan, er kwam een oud wijf aan  
 En zei: "Zeg zou jij niet eens voor mij opstaan?"  
 Ik zei: "Luister trut, met je rimpelkut  
 Def P. zit hier en ik ben blut  
 Dus geef je geld of ik gebruik geweld."  
 Toen kwam de controle aangesneld  
 En zei heel wijs: "Hou je gedeisd  
 En geef mij eens je plaatsbewijs."  
 Ik zei: "Luister schat, dacht jij echt dat  
 De rapper Def P. een tramkaart had?"  
 Toen kwam de chauffeur en die sloot de deur  
 En zei toen met zijn grote scheur:  
 "Ik heb een mobilfoon en jij hebt pech  
 Want de politie is al onderweg."  
 Ik zei: "Luister maat, ik ben van de straat  
 Je weet zeker niet tegen wie de neuk je praat."  
 Ik gaf hem een dauw en pakte gauw  
 Mijn schietpistool en ging pauw pauwpauw  
 Iedereen begon te rennen maar niemand kon er uit  
 Toen sprong er een mafkees door het ruit  
 Iedereen raakte in paniek  
 En ik bleef maar schieten op de klik  
 De controle, de chauffeur en het oude wijf



Lagen op de grond met lood in hun lijf  
De hele tram droop van het bloed  
Het lekkere wijf, die werd niet goed  
Net toen ik haar aan wou gaan randen  
Hoorde ik vier gierende banden  
Het was de moederneukende politie  
Met hun moederneukende justitie  
Maar ze hadden pech, want ik was al weg  
Zie je Def P. al in een cel, kom zeg!<sup>1</sup>

De relatie tussen poëzie en liedteksten is problematisch, want denk maar aan de ophef toen Bob Dylan de Nobelprijs voor literatuur kreeg. De eenvoud, het taalgebruik (slang) en het gebruik van muziek zijn geen maatstaven voor kwaliteit. Immers, wat is literatuur? De rap leverde wel nieuwe metaforen, apart taalgebruik, expliciete teksten, geen opsmuk, geen eufemismen en een verfrissende kijk op de wereld op. Hoe dan ook, de teksten zeggen iets over het beeld van het leven aan het eind van de twintigste eeuw, zowel in lelijkheid als in schoonheid. De populariteit van rappoëzie komt doordat jongeren de traditionele dichtkunst als vergrijsd en star ervaren en hen niet meer aanspreekt (Groenendijk en Van Muijen 30).

Rap geeft aan het maatschappelijke ongenoegen een stem, degenen die zich achtergesteld voelen kunnen daar doormiddel van rap uiting aan geven. Dat kan ook op heel persoonlijke wijze zoals Latifah Chafery van Callias, kortweg Latifah (g. 1992) laat zien over uiterlijk, pesten, afwijzing en relaties. De singel *Avec me* kent het refrein: “Hij wil vieze dingen doen avec me.” Via YouTube weet zij een groot publiek te bereiken. Kenmerkend voor dergelijke artiesten is de multimediale aanpak: video, kleding, muziek en taal. Haar videoclips werden binnen korte tijd anderhalf miljoen maal bekeken. Overigens is rap een onderdeel van hiphop en dat is een soort manier van leven, een subcultuur waarvan breakdansen, graffiti, scratchen eveneens deel uitmaken.

### 3. SLAM POETRY

De slam poetry begon in 1984 in Chicago door Marc Smith die de academische lezingen en het ‘good-old-boy’ netwerk van de uitgeverijen beu was en besloot dat er een show moest komen waarin het publiek kon participeren en waaraan iedereen die een gedicht had geschreven kon meedoen. Het werd een show waarin gedichten door

---

<sup>1</sup> [genius.com/osdorp-posse-moordenaars-lyrics](http://genius.com/osdorp-posse-moordenaars-lyrics).

de dichters voorgelezen werden en het publiek de gedichten op een schaal van 1-10 kon beoordelen. Het begon als een geintje en als een goed bedoeld experiment om poëzie onder de aandacht te brengen, maar het werd een wereldwijd geliefd concept (Woods 18). Woods benadrukt dat Poetryslams geen kunstvorm is maar een manier, een ‘trick’ om het publiek ervan te overtuigen dat poëzie leuker (‘cooler’) is dan uit menig literatuurles blijkt. Door een competitief element toe te voegen komt het tegemoet aan de hedendaagse smaak omdat het in zekere mate spanning verhogend is.

Bovendien biedt poetry slam een andere ervaring dan een poëziebundel of gedicht en dat je met je aanwezigheid en deelname de slam kan beïnvloeden (Woods 18). Iedereen vindt een bepaald schilderij of film mooi of niet, een poetry slam speelt hier op in en maakt die oordelen publiek en de dichter wordt er rechtstreeks mee geconfronteerd (door reacties en uitslagen). Het is heel democratisch. Kunst komt zo weer in handen van de mensen zelf. Bovendien kan iedereen een gedicht schrijven (het is open en toegankelijk) en dat moedigt de poetry slam aan. Het geeft de hedendaagse poëzie dynamiek (Woods 19).

Van ‘slam poetry’ is sprake als dichters hun werk voordragen en een publieksjury na afloop een prijs voor de beste performer uitdeelt, meestal alleen bestaande uit de eer (Vreeswijk 29). Door bijvoorbeeld beter te rijmen kan een groter applaus binnen gehaald worden en wie het meeste of luidruchtigste applaus krijgt is de winnaar. In Nederland was de slam voor het eerst op Poetry International in 1999 te zien. Maar het was al in 1979 ontstaan en populair geworden in de jaren tachtig in Chicago. Zelfs toen was het eigenlijk al niet nieuw, omdat al in de klassieke oudheid en tijdens de periode van de rederijders dit soort wedstrijden al georganiseerd werd.

Het competentie-element onderscheidt slam van de traditionele performance poetry. De slam-dichter is een podiumdier en een winnaar:

Niks waardigheid, niks hoffelijkheid, niks beschaafd klappen, maar joelen, sneren en dodelijke blikken uitwisselen, zonder dat het echter al te serieus wordt. Het was haast een ontheiliging, in sommige ogen, die inderdaad thuis hoorde in een verlopen jazz-tent als de Get Me High Lounge in Bucktown, Chicago, waar eigenaar Butchie ervoor zorgde dat de toeschouwers niet met stoelen naar de dichters gooiden. Een randverschijnsel, kortom. (Vreeswijk 29)

Dit soort wedstrijden wordt met wat specifieke termen begeleid. Zo betekent het woord ‘props’ respect, want zonder ‘props’ ben je ‘wack’, een dwaas en dan wordt je ‘gedist’ ofwel afgezeked. Bovendien vraag je niet om respect, maar dat verdien je (Krul 6). Een vereiste is dat de teksten moeten ‘flowen’. Het gaat kortom om drie componenten: inhoud, flow (ritme en rijm) en levering (toon en cadans). Voor de dichters biedt het ook kansen:

Op poetryslams, waar alles net iets flitsender moet om te overtuigen, experimenteren dichters met het ritme van voordracht en met stemgeluiden. De meeste van die dichters evolueren na een tijdje ook naar een eigen, herkenbare stijl en laten het auditieve experiment achterwege. (Roelens 136)

De selectie die op de uitgeverij of door een literair tijdschrift gedaan wordt, kan ook door middel van een poetry slam gedaan worden. Een slam is te vergelijken met schrijfwedstrijden:

De poëziewedstrijd van de stad Harelbeke bijvoorbeeld bestaat al vijftientig jaar en heeft onder andere Bernard Dewulf, Peter Verhelst, Paul Demets en Jan Geerts *mee* aan de oppervlakte gebracht. Op dezelfde manier plaatste poetry slam onder andere Erik Jan Harmens, Tjitske Jansen, Sieger M. Geertsma en Eva Cox *mee* in de schijnwerpers. Zij publiceerden ondertussen geprezen bundels – tot en met Buddingh'-nominaties voor Geertsma en Cox. En een latere lichting dichters met poetry slam-ervaring is net gedebuteerd, zoals Anneke Claus (*Passage*), Peter M. van der Linden (*Vassallucci*) en Lucas Laherto Hirsch (debutteert eind 2006 bij *De Arbeiderspers*). Ook de Windroosreeks van Uitgeverij Holland bracht in oktober 2005 vier Amsterdamse "slammers". (Roelens 135)

Het winnen van een poetry-slam kan het begin van een literaire carrière betekenen, zoals dat het geval was met Tjitske Jansen (g. 1971). Zij won in 2001 de jaarlijkse Amsterdamse poetry-slam en werd al snel een veelgevraagde gast op literaire festivals. Haar papieren debuut volgende twee jaar na haar overwinning en werd een groot succes. Van *Het moest maar eens gaan sneeuwen* (2003) werden in vier jaar 12.500 exemplaren verkocht. In haar werk is vaak sprake van een ik-figuur die in ongekunstelde taal verteld over wonderlijke gebeurtenissen of bijzondere ervaringen. Ze is verwant aan andere podiumdichters als Ingmar Heytze (g. 1970) en 'rap poet' Hagar Peeters (g. 1972).

De traditie die ontstond met Deelder, Vinkenoog en Van Doorn die mede de groei van poëziefestivals en open podia sinds de tweede helft van de jaren negentig bewerkstelligd hebben, kreeg met de poetry slam een vervolg. Ook de poetry slam wist meer publiek te bereiken dan slechts met een dichtbundel mogelijk zou zijn. Daartoe droeg de veranderde rol van de toehoorder bij en de interactie tussen degene die voordraagt en de toehoorders is groot. De toehoorder bij de traditionele dichtkunst moet stil zijn en luisteren naar de dichter die het gedicht voordraagt. Na de voordracht volgt een bescheiden applaus, en een instemmend knikje van de dichter bij het in ontvangst nemen van het applaus. De fysieke inspanning is minimaal, er zijn geen modes of kledingvoorschriften. Dit is niets voor jongeren:

Jongeren willen eigentijdse vormgeving, willen beweging en geluiden, willen dynamiek en vrijheid, willen hun eigen taalgebruik terugzien en horen, willen teksten die aansluiten bij hún belevingswereld zodat ze er een mening over kunnen vormen, willen deze mening kunnen uitdragen, op hún manier, in hún decor, met hún codes. (Groenendijk en Van Muijen 31)

Zo is het ook met popmuziek gegaan die direct door jongeren omarmd werd. Rap en slam kunnen verfrissend werken op de poëzie door onderwerpkeuzes als prostitutie, criminaliteit, betonnen buitenwijken, werkloosheid, racisme en dergelijke in een modern straatstaccato op een rauwe, directe manier te presenteren (Groenendijk en Van Muijen 33).

Kila van der Sterre constateert enkele verschillen tussen Nederland en Vlaanderen. Zo is de aanduiding al verschillend:

De Vlaamse scene kent een net wat andere terminologie dan in Nederland. De term “slam poetry” is in Vlaanderen veel gebruikelijker dan de term “poetry slam”. Maar in wezen gaat het om twee verschillende zaken. In Vlaanderen is slam poetry de verzameling van teksten die wordt voorgedragen en is poetry slam de benaming van de wedstrijd. Dat betekent dat slam poetry ook buiten poetryslams om bestaat en meer dan in Nederland als genreaanduiding functioneert. (Van der Sterre 17)

Een ander onderscheid is de relatie tot de geschreven poëzie. In Nederland staat de poetry slam dicht bij het papieren poëziedecor dan in Vlaanderen en zijn de Nederlanders gericht op het uitbrengen van een bundel. Het Nederlands kampioenschap winnen en vervolgens een bundel uitbrengen betekent voor de dichter dat-ie stopt met slam. Het aandeel van poëziedebuten die uit slam voortkomen is groot. Het is zelfs mainstream geworden (Van der Sterre 18). Het is haar zelfs opvallen dat als een dichter niet uit de slamgemeenschap komt, deze zelfs ‘traditioneel’ en ‘klassiek’ genoemd wordt. (Van der Sterre 18)

#### 4. RECENSENTEN

Voor de recensenten en vooral voor de poëzierecensenten waren de nieuwe ontwikkelingen onwennig – hoe moesten ze rap en slam poetry beoordelen? De maatstaven die voor geschreven poëzie gehanteerd werden, waren moeilijk toe te passen op deze nieuwe vormen, of het moest zijn dat het zonder meer als negatief benaderd en beoordeeld werd. Recensenten van performance poetry moeten andere maatstaven gebruiken en bijvoorbeeld het uiterlijk van de performer, zijn authenti-

citeit en zijn diversiteit in zijn stijl van voordragen beoordelen (Franssen 2). Dat is wat Lino Wirag dan ook aanraadt:

Hier wäre wünschenswert, was alle (Literatur-)Kritik berücksichtigen sollte: Das einzelne Artefakt ausschließlich nach den Maßstäben zu beurteilen, die von der jeweiligen Kunstform auch aufgestellt werden – und nicht den Fehler zu begehen, einem Slam Auftritt beispielsweise „fachfremde“ Kategorien überzustülpen, wie sie für geschriebene Literatur von Bedeutung sind. Denn zweifelsfrei treffen auf Poetry Slam und Slam Poetry ganz andere literatur-ästhetische Merkmale zu (einige habe ich weiter oben zu benennen versucht), als dies beispielsweise für die „Literaturliteratur“ gilt. Und sogar die (klassische) Laut- und Avantgardepoesie, die noch am sinnvollsten mit Slam in Verbindung zu bringen ist, unterscheidet sich im Darbietungsmodus – beispielsweise durch den fehlenden Agon – noch einmal spürbar von den Literatur-Performances, die auf postmodernen Slam-Bühnen inszeniert werden. So muss hier die Frage offen bleiben, ob es überhaupt ein „Gütekriterium“ von Slam Poetry sein kann, sich mit literarischer Tradition auseinanderzusetzen oder die Selbst- und Sprachreflexivität erkennen zu lassen, die gemeinhin als genuine Merkmale moderner Lyrik. (280)

Wirag spreekt met betrekking tot slam-optredens over het performatieve geheel, waarmee ze doelt op de effecten van fysieke aanwezigheid, de klank en de stem, de gebeurtenis, de feedback van en de interactie met het publiek. De eis van zingen of spreken en schrijven die in de lyriek zo op de voorgrond treden is bij slam vooral het spreken dat van belang is (280).

## 5. SPOKEN WORD

Het begrip ‘spoken word’ is een containerbegrip, waaronder de orale kunst verstaan wordt. Het gaat om een fenomeen waarin taal en intonatie van belang zijn en dat kan variëren van de traditionele voordrachten, poetryslams, rap en zelfs monologen in de vorm van proza of wel verhalenvertellers. In tegenstelling tot geschreven poëzie gaat het bij spoken word om de klank, de sound. AnJeanette C. Alexander-Smith (59) karakteriseert het specifieker: “Spoken word poetry uses the cadence and direct language of hip-hop music to uplift the critical consciousness of those who listen to it.”

In *Brave New Voices: The Youth Speaks Guide to Teaching Spoken Word Poetry* bespreken de auteurs Jen Weiss en Scott Herndorn ook spoken word en zij wijzen op de historische en hedendaagse invloeden en zien het daarom als een veelgelaagde kunstvorm, maar voor hen is het geschreven woord wel het beginpunt: ‘performan-

ce-oriented poetry the best examples of which begin with a precise and well-written poem' (Weiss en Herndorn xix). De potentie erkennen ze zondermeer: "spoken word poetry was founded on an acceptance of all cultures, social types, and voices. As an art movement, it continues to value diversity and inclusion above other features" (Weiss en Herndorn 78). De mogelijkheid om veel mensen te bereiken en erbij te betrekken maakt het ook tot een politiek en geëngageerd medium: "The notion that important and complicated art could be enjoyed by people from all back grounds required a good deal of fighting to be accepted: It is in this sense that spoken word immediately and forever came to be considered 'political' poetry" (Weiss en Herndorn 77). Bij spoken word worden improvisatie, noodzaak en alledaags taalgebruik gecombineerd: "The spoken-word poet is a poet in the fullest sense of the word-his language, though it may be structured by the grammar of the everyday, is chiseled, rhythmic, and finely detailed" (Weiss en Herndorn 79). In Nederland is bijvoorbeeld Akwasi Owusu Ansah onder zijn artiestennaam Akwasi (1988) bekend als rapper maar ook als spoken word-artiest.

Tijdens de inauguratie van Joe Biden als president van de Verenigde Staten op 13 januari 2021 droeg Amanda Gorman (g. 1998) het gedicht 'The Hill We Climb' voor dat als spoken word is op te vatten. Hoe verwarrend een dergelijke voordracht is, valt te lezen in de column van Coen Peppelenbos op [tzum.info](http://tzum.info) op 24 januari 2021:

Afgelopen week droeg Amanda Gorman een gedicht voor bij de speech van Joe Biden. Internet ontplofte, want we zagen een jonge, zelfbewuste, zwarte vrouw met aanstekelijk optimisme een gedicht voordragen. Misschien meer 'spoken word' dan een gedicht. Het valt me wel vaker op bij spoken word dat de voordracht, de herhalingen en de expliciete betekenissen van groter belang zijn dan een subtiele woordkeuze.

Via close reading komt hij tot de vaststelling: "ik hoorde weinig verrassende beelden" en vervolgt met de mededeling dat hij liever een sonnet van Gerrit Komrij (1944-2012) leest of een gedicht van Tsead Bruinja (g. 1974) en al doende voorbij gaat aan de soort voordracht, het moment, het publiek en het doel ervan. Daaruit blijkt dat de voordracht van weinig belang is en dat het papieren gedicht de norm is. Arnon Grunberg (g. 1971) daarentegen wil niet over het gedicht oordelen, maar meent wel: 'voor de gelegenheid in elk geval wel uitstekend' (Grunberg, 'Mystiek'). Het gedicht wordt door spokenword artiest Zaire Krieger (1995) vertaald.

Babs Gons (g. 1971) is een gevierd spokenword artiest en samenstelster van de bundel *Hardop* (2019) met spoken word-teksten van verschillende artiesten. In 2018 won ze de Black Achievement Award for Arts and Culture en in 2019 de International Slam-O-Vision Contest Title met haar gedicht 'Assman vs. People Woman' (Schiferli e.a. 32). Een bekend gedicht van haar is 'Zou je woensdag zwart willen zijn voor

ons?’, een tekst die ontstond uit vragen en opmerkingen die zij en heel veel andere vrouwen en mensen van kleur regelmatig horen:

Hallo,  
Wij willen je uitnodigen  
Op ons podium als vrouw  
Zou je woensdag zwart willen zijn bij ons programma  
Wij hebben een voorstelling en zoeken mensen zoals  
Jij  
Jullie  
Bij onze show  
Op ons platform  
In ons tijdschrift  
Bij ons debat

In 2021 is haar bundel *Doe het toch maar* verschenen.

## 6. TOT SLOT

In zijn artikel ‘Het gedicht van binnenuit. Over het effect van de voordracht’ schrijft Ruben van Gogh over de tweedeling, zijnde podiumdichters versus papierdichter, ernstig in twijfel en toont dit aan door te wijzen naar de wijze waarop Ilja Leonard Pfeiffer (g. 1968) zijn gedichten voordraagt:

Als Ilja Leonard Pfeiffer voordraagt, ontstijgen zijn gedichten het papier. Wat tijdens het lezen nog stugge, moeizame verzen leken te zijn, worden op het podium welluidende, bijna frivole mededelingen. Een effect dat nog versterkt wordt door de wijze waarop hij zijn poëzie voordraagt, hij kruipt bijna in zijn gedichten, gebruikt stemverheffingen, staat soms op zijn tenen en maakt allerlei begeleidende arm- en handgebaren. Pfeiffer komt op een podium tot leven, zijn gedichten lijken er thuis te horen, alsof ze er speciaal voor geschreven zijn. (Van Gogh 7)

Van Gogh ziet de voordracht als een tweede leven dat gedichten kunnen leiden, naast dat in dichtbundels. Hij ontkent dat dichters specifiek gedichten voor het podium schrijven, maar acht dat wel het geval bij poetry-slams. Een belangrijk facet voor poëzie op het podium is dat poëzie toegankelijker wordt: “dat wat al lezende soms zo moeilijk lijkt of ondoordringbaar, op het podium zo logisch en vanzelfsprekend

klinkt” (8). Wat daarbij zeker behulpzaam is, is de mogelijkheid dat de dichter ter plekken zijn/haar werk kan toelichten.

Enerzijds is er een tendens naar de terugkeer van het gesproken woord (spoken word), anderzijds is ooit het schrift ontstaan en daarmee blijft het geschreven woord een factor van belang. In de ene stroming, zoals rap, blijft de orale activiteit van belang, terwijl in de andere het literaire tijdschrift of de dichtbundel het belangrijkste blijft en dan ook de basis voor de voordracht vormt. Zeker is wel dat vanaf de performance poets de voordracht verlevendigd is. Ook degene die op traditionele wijze uit een bundel voordragen schroomt niet om theatrale middelen te gebruiken, zoals Tom Lanoye dat doet. Tegenwoordig is het van belang dat een dichter zich ook op het podium weet te presenteren – dat hoort bij het metier. Bovendien is het financieel lucratief om zorg aan de voordracht te besteden, want daarmee is aanzienlijk beter een inkomen te generen dan met de verkoop van een bundel.

Een ander belangrijk gevolg van de ontwikkelingen van poëzie op het podium is het jonge publiek dat op deze wijze bereikt wordt. Niet alleen zijn er tal van literaire festivals, maar ook wordt op plaatsen opgetreden die op voorhand daarvoor niet erg geschikt lijken. Te denken valt aan buurthuizen, studentensociëteiten, bibliotheken, popcentra en zo verder. Rappers, maar ook andere podiumdichters, weten ook een jong (nieuw) publiek te bereiken door op popfestivals op te treden. De poetry slam bijvoorbeeld weet vooral een jong publiek te bereiken dat door bijvoorbeeld iemand als toentertijd A. Roland Holst niet bereikt werd. Dat doet niets af aan de zin van de klassieke voordracht, want een uit eigen werk voordragende Gerard Reve bleef boeiend. Het is zeker niet zo dat de traditionele voordracht niet meer bestaat, want er bestaat een grote diversiteit in de wijze waarop een dichter zich op het podium manifesteert.

Dichteres en columniste Ellen Deckwitz had in *NRC Handelsblad* een rubriek ‘Gedichten met Deckwitz. Hoe lees je een gedicht’ waarvan een de titel had ‘Verander “zoen” eens in “ruzie”’. Daarin beveelt ze haar jonge familieleden aan een gedicht hardop voor te dragen. Op de opmerking van haar achternichtje dat het ook gewoon gelezen kan worden, reageert ze met: ‘Poëzie is ook geluid’.

## BIBLIOGRAFIE

- Alexander-Smith, AnJeanette C. ‘Feeling the Rhythm of the Critically Conscious Mind’. *The English Journal*, vol. 93, nr. 3, 2004, pp. 58-63.
- Beets, Nicolaas. *Gedichten*. Gent: H. Honte, 1848.
- Bouazz, Hassnae. ‘Poëzie en rap’. *Passionate*, vol. 6, nr 1, 1999, pp. 52-57.
- Daan, Tatjana. ‘Poetry International ’99. Poëzie en gehoor’. *Passionate*, vol. 6, nr. 3, 1999, pp. 18-22.



- Deckwitz, Ellen. 'Verander "zoen" eens in "ruzie"'. *NRC Handelsblad*, rubriek 'Gedichten met Deckwitz. Hoe lees je een gedicht', 28 mei 2020.
- Doorn, Johnny van. *Verzamelde gedichten*. De Bezige Bij, 1994.
- Dütting, Hans, redacteur. *Archief Johnny van Doorn: beschouwingen en interviews*. De Prom, 1994.
- Franssen, Gaston. 'The Performance of Poeticity: Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960s'. *Authorship*, vol. 1, nr. 2, 2012.
- Gogh, Ruben van. 'Het gedicht van binnenuit. Over het effect van de voordracht'. *Passionate*, vol. 8, nr. 5, 2001, pp. 6-11.
- Groenendijk, Heleen, en Mariette Van Muijen. 'Rappoëzie redt de dichtkunst'. *Passionate*, vol. 6, nr. 6, 1999, pp. 30-33.
- Grunberg, Arnon. 'Mystiek'. *Mystiek (bijna) geheime voetnoot 699*, 26 januari 2021. (Instagram). Geraadpleegd op 31 jan. 2021.
- Krul, Cornelis. 'Poetry is not dead, leve rap. De breinkracht van MC Brainpower'. *Passionate*, vol. 6, nr. 6, 1999, pp. 6-7.
- Peppelenbos, Coen. 'De kracht van clichés'. *Tzum.info*, 24 jun. 2021. [www.tzum.info/2021/01/column-coen-peppelenbos-de-kracht-van-cliches](http://www.tzum.info/2021/01/column-coen-peppelenbos-de-kracht-van-cliches).
- Pernoud, Régine. *Hildegard van Bingen*. Ooievaar, 1999.
- Piryns, Piet. *Er is nog zoveel ongezegd. Vraaggesprekken met schrijvers*. Houtekiet, 1988.
- Roelens, Xavier. 'Popipoëten? De inbreng van poetry slam in de Nederlandse poëzie'. *Ons Erfdeel*, vol. 49, 2006, pp. 134-136.
- Schiferli, Viktor, e.a. *New Dutch Poets*. Nederlands Letterenfonds, 2020.
- Sterre, Kila Van der. 'Poetry slam in Nederland en Vlaanderen'. *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, no. 363, 2017, pp. 16-19.
- Strien, Giel van. 'In den beginne'. *Passionate*, vol. 6, nr. 1, 1999, pp. 6-7.
- Vreeswijk, Christina. 'Poetry International '99. De slam komt naar Europa'. *Passionate*, vol. 6, nr. 3, 1999, pp. 28-30.
- Weiss, Jen, en Scott Herndorn. *Brave New Voices: The Youth Speaks Guide to Teaching Spoken Word Poetry*. Heinemann, 2001.
- Wijngaarden, Clementine van. 'Poëzie op het podium'. *Passionate*, vol. 6, nr. 1, 1999, pp. 30-33.
- Wirag, Lino. "Die Geburt des Poetry Slams aus dem Geist des Theaters." *KulturPoetik*, vol. 14, nr. 2, 2014, pp. 269-281.
- Woods, Scott. 'Poetry Slams: The Ultimate Democracy of Art'. *World Literature Today*, vol. 82, nr. 1, 2008, pp. 16-19.

POËZIE IS OOK WEER GELUID.  
WOORDKUNST ALS PODIUMKUNST

A b s t r a c t

In grote lijnen verloopt de ontwikkeling van poëzie van een orale vorm, eventueel door een instrument begeleid, naar een geschreven vorm. Door de uitvinding van de boekdrukkunst en het ontstaan van instituties als uitgeverijen en boekhandels kreeg geschreven poëzie een grote status. De orale vorm bleef bestaan, maar beperkte zich tot het voorlezen of voordragen van de papieren vorm. Om dat tot een goed einde te brengen werden regels ontwikkeld waaraan de voorlezende dichter of voordrachtskunstenaar moest voldoen. Deze situatie bleef voortbestaan tot in de jaren zestig van de vorige eeuw. Het presenteren van poëzie op het podium heeft na 1945 een ontwikkeling doorgemaakt en hebben in verschillende fases tot ingrijpende veranderingen in de voordrachtskunst geleid. De vraag

is of dit geleid heeft tot geheel andere poëzie en of het belang van het literaire tijdschrift nog bestaat. En welke consequenties hebben de ontwikkelingen in de voordracht voor de teksten?

**Trefwoorden:** poëzie; voordracht; podiumdichters; rap; slam poetry; spoken word.

POEZJA TO TAKŻE DŹWIĘK.  
SZTUKA SŁOWA JAKO SZTUKA PERFORMATYWNA

S t r e s z c z e n i e

Rozwój poezji, w najogólniejszym zarysie, przebiega od formy ustnej, niekiedy z towarzyszeniem instrumentu muzycznego, do pisanej. Wynalezienie druku i pojawienie się takich instytucji, jak wydawnictwa i księgarnie, podniosło prestiż poezji pisanej. Forma ustna wprawdzie pozostała, lecz ograniczała się do odczytywania lub recytowania tekstu pisanego. Aby nie tylko zapobiec atrofii, lecz także podnieść poziom głośnego wykonywania utworów poetyckich opracowano reguły, których musiał przestrzegać czytający poeta lub wykonawca. Sytuacja ta utrzymywała się do lat 60. XX wieku. Prezentowanie poezji na scenie rozwinęło się po 1945 roku i doprowadziło etapami do radykalnych zmian w sztuce głośnego wykonywania utworu poetyckiego. Autor artykułu poszukuje odpowiedzi na pytanie, czy doprowadziło to do powstania zupełnie innej poezji oraz czy pismo literackie jako instytucja zachowało swoje znaczenie. Zastanawia się także nad przemianami w zakresie sposobu prezentacji tekstu poetyckiego.

**Słowa kluczowe:** poezja; przedstawienie; poeci estradowi; rap; slam poetycki; spoken word.

*Skorygowała Beata Popławska*

POETRY IS ALSO SOUND: THE ART OF WORDS AS A PERFORMING ART

S u m m a r y

Broadly speaking, the development of poetry proceeds from an oral form, possibly accompanied by an instrument, to a written form. The invention of printing and the emergence of institutions such as publishing houses and bookstores gave written poetry a great status. The oral form remained but was limited to being read out or recited from the paper form. In order to bring this to a successful conclusion, rules were developed that the reading poet or performance artist had to comply with. This situation persisted into the 1960s. Presenting poetry on stage evolved after 1945 and led to radical changes in the art of performance in various phases. The question is whether this has led to a completely different type of poetry and whether the importance of the literary magazine still exists. And what are the consequences of these developments for the presentation of the texts themselves?

**Keywords:** poetry; performance; stage poets; rap; slam poetry; spoken word.