

‘Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning’

Jos Joosten en Thomas Vaessens

bron

Jos Joosten en Thomas Vaessens, ‘Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning’ door Jos Joosten en Thomas Vaessens, verschenen in *Nederlandse letterkunde* 7 (2002), p. 1-27.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/joos006post01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Jos Joosten en Thomas Vaessens



Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie

Een verkenning

Jos Joosten
Thomas Vaessens

Inleiding

In dit artikel doen wij een poging de naoorlogse poëzie in Nederland en Vlaanderen te plaatsen in een postmodern perspectief. De kwalificatie ‘postmodern’ is eerder voorgesteld voor bepaalde poëtische tendensen of dichters uit de nieuwste Nederlandse literatuur. Op enkele van deze voorstellen komen we verderop terug. Specifiek voor onze aanpak is dat we redeneren vanuit de *lezer* van poëzie. We denken op die manier de opeenvolgende vernieuwingstendensen (of: avant-gardes) sinds 1945 zinvol met elkaar in verband te kunnen brengen. We gaan uit van de botsing tussen het werk van uiteenlopende dichters als Lucebert, K. Schippers, Dirk van Bastelaere, Peter Verhelst en Tonnus Oosterhoff met de leeswijze die de meeste van hun lezers gehanteerd hebben. We beginnen met een overzicht in vogelvlucht van de naoorlogse avant-garde (§1). In §2 gaan we in op de gangbare poëtische leesstrategie, die we relateren aan de normen en vooronderstellingen van het modernisme. Vervolgens nemen we de botsing van de besproken poëzie met de op coherentie en eenheid gerichte lectuur ervan als uitgangspunt voor een definitie van ‘het postmodernisme in de poëzie’. Daartoe constateren we in §3 eerst dat de theorievorming op dit terrein nog in de kinderschoenen staat, waarna we in §4 een poging doen uit een drietal postmoderne ontregelingsstrategieën evenzoveel kenmerken van postmoderne poëzie af te leiden. In §5, tenslotte, gaan we kort in op de gecompliceerde relatie tussen modernisme en postmodernisme.

Het zal misschien bevreemding wekken dat we de naoorlogse avant-garde als één geheel beschouwen. We doen dat niet omdat we denken dat genoemde dichters tot een ‘groep’ behoren, noch omdat we met gangbare literatuurhistorische etiketten als ‘Vijftigers’ of ‘Zestigers’ niet kunnen leven, maar omdat we van mening zijn dat zich in de Nederlandse literatuur sinds de jaren vijftig een poëzie heeft gemanifesteerd die, bij alle verschillen in strekking en toon, haar lezers voor een zelfde, nieuw probleem heeft geplaatst. De invulling van het begrip ‘postmoderne poëzie’ die wij voorstellen, biedt de mogelijkheid te laten zien dat zulke op het eerste gezicht verschillende dichters op een bepaald niveau veel gemeen heb-

ben. Daarnaast willen we de aandacht vestigen op een verschijnsel dat niet zozeer literatuur als wel de academische literatuurbeschouwing aangaat: er is een aanzienlijke naoorlogse poëzietraditie waarover we vooralsnog slechts kunnen spreken in termen van wat deze poëzie allemaal *niet* is - een probleem dat een plaats op de letterkundige agenda verdient.

1. 'Vreemde' teksten

In de kritiek op het werk van al de door ons hier besproken dichters is een zekere verontwaardiging te bespeuren, die zijn oorzaak vindt in het tekortschieten van de door de critici gehanteerde leeswijze. Het werk van deze dichters leent zich niet voor een op coherentie en samenhang gerichte interpretatie. Het onttrekt zich aan het allesomvattende, sluitende dwangbuis van de interpreter. Lucebert is de eerste naoorlogse dichter bij wie dit probleem zich voordoet. Begin jaren vijftig opent hij zijn 'historisch debuut' *apocrief/de analphabetische naam* met het beroemde 'Sonnet' waarin slechts de woorden 'ik', 'mij' en 'mijn' voorkomen (keurig gerangschikt volgens de regels van het genre: abab, baba, aac, cca). Het gedicht, met zijn spottende overdrijving van de conventie dat er in poëzie een herkenbare stem klinkt, fungeert op de eerste bladzijde van de verzamelde gedichten onder meer als een waarschuwing: verwacht in deze poëzie geen begrijpelijke, samenhangende mededelingen van een 'ik'; dit zijn gedichten die zich misschien niet als 'eenheid' laten interpreteren. Inderdaad moet de Lucebert-lezer vaak constateren dat hij onmogelijk kan claimen dat hij de samenhang ziet tussen alle afzonderlijke elementen van een gedicht. Een aantal critici reageerde er verbijsterd op. Het werk van de Keizer der Vijftigers werd voor 'wartaal' aangezien en voor 'onbekommerd spel'. 'Barbarisme', oordeelde men; 'verbijsterende chaos' en 'ongeduldig makende nonsens'.¹

Ook de poëzie zoals die in de jaren zestig rond de tijdschriften *Barbarber* en *Gard Sivik* verscheen, verkende op provocerende wijze de grenzen van de (academische) interpretatie. Het tekstje dat K. Schippers bij De Bijenkorf uit een showmodel schrijfmachine heeft gehaald, is nooit bedoeld als gedicht, ook al plaatst de dichter/vinder het in zijn bundel *Sonatinen door het open raam*.² Door een voetnoot erbij af te drukken, die de herkomst van de tekst verraad, plaatst Schippers zijn lezer voor een merkwaardig probleem. Moet of kan hij deze tekst als gedicht interpreteren als hij weet dat het traditionele poëtische subject hier wordt gerepresenteerd door een aantal potentiële schrijfmachinekopers die zich van niets bewust waren? Een *readymade* als dit gedicht haalt alle stutten weg onder wat doorgaans als poëzie gezien werd. Primair gaf het aanleiding tot een eerder sociologische bestudering van het fenomeen, dan dat men er analytisch-interpretatief mee uit de voeten kon. J.H. de Roder (1999:8) veronderstelt terecht dat niet zozeer de (vermeende) ontheiliging van de poëzie het probleem is waarmee de Zestigers hun lezers opscheepten, maar dat 'het eerder zo was dat critici en literatuurwetenschappers in de tra-

ditie van het *New Criticism*, hier vertegenwoordigd door *Merlyn*, zich door deze poëzie buitenspel gezet voelden'. Ook de Zestigers werd dan ook in de kritiek 'gezeur' ten laste gelegd en 'provocatie'. Het pretendeert tot de literatuur te horen, vindt een criticus geërgerd, maar 'in feite valt het onder de categorie van de kruiswoordpuzzel'.³

'Vijftig' en 'Zestig' zijn in de literatuurgeschiedenis de benamingen voor bewegingen geworden. Hoewel ze doorgaans als zeer verschillend worden gezien,⁴ publiceren vertegenwoordigers van beide groepen poëzie die de 'sluitende interpretatie' frustreert. Vervolgens kunnen we hierbij voor de jaren zeventig en tachtig denken aan enkele individuele dichters, zoals met name Hans Faverey. Gerrit Kouwenaar, die in onze ogen in alle opzichten een modernist is, past niet in ons beeld, evenmin als parodiërende dichters als Komrij en Reve: hun werk confronteert de lezer niet met het probleem dat er geen (geïntendeerde) coherentie in te herkennen is. 'Eenlingen' als Sybren Polet, Christine D'haen en Rein Bloem, wiens poëzie zeer onderbelicht is gebleven,⁵ passen weer wel in dit beeld. Bij het meest recente brandpunt van impliciet en expliciet botsende literatuuropvattingen in de poëzie gaat het evenmin om een als 'beweging' herkenbare groep dichters. Dit brandpunt, waarbij we wat langer stil zullen staan, situeren we rondom het jaar 1988.

Tot de groep van dichters waarop we focussen, behoren er enkele intussen langzaamaan tot veelgeprezen en belangrijke dichters van ons taalgebied: Arjen Duinker (zijn debuut *Rode oever* verscheen in 1988), Elma van Haren (*De reis naar het welkom geheten*, 1988), K. Michel (*Ja! Naakt als de stenen*, 1989), Tonnus Oosterhoff (*Boerentijger*, 1990), Peter Verhelst (*Obsidiaan*, 1987) en Erik Spinoy (die al in 1986 debuteerde met *De jagers in de sneeuw*). Een halve generatie oudere dichters als Stefan Hertmans (die met *Bezoeken* in 1988 zijn eerste in Nederland uitgegeven bundel publiceerde) en Huub Beurskens (van wie in 1988 het episch gedicht *Charme* verscheen) passen ook in dit rijtje.

Ten slotte moet als meest uitgesproken dichter in dit gezelschap Dirk van Bastelaere genoemd worden die al vanaf het begin van de jaren tachtig een sterk taalgerichte poëzie propageerde en schreef. Hij debuteerde in 1984 met de bundel *Vijf jaar*, die in Vlaanderen direct al veel aandacht trok. Zijn belangrijkste werk uit deze periode is echter zonder twijfel zijn eerste bundel bij een grote, Nederlandse uitgeverij: *Pornschlegel en andere gedichten*, ook uit 1988. In de openingscyclus van deze laatste bundel staat de poëtische metafoer van het koraalrif centraal. We zien hoe Darwin zijn scheepsjournaal bijhoudt en schrijft over de evolutie die hij waarneemt in het rif: het groeit en beweegt uit zichzelf. Tegenover een God (of ander Idee) aan de basis van een harmonisch geschapen orde, die de dichter adequaat verwoorden kan, stelt Van Bastelaere in het openingsgedicht de ongeordende suggestie van een concreet mens (Darwin, de dichter) die schrijft over de zich willekeurig ontwikkelende werkelijkheid (het rif), die niets anders is dan zichzelf. Niet geschapen, niet geordend:

Het rif leeft.
 Zijn eigen herinnering
 Houdt een rif vast aan zijn begin.

Het rif, zo licht Van Bastelaere deze regels elders toe, is ‘onder andere een metafoor voor de onophoudelijke groei van de tekst en van de betekenissen van de tekst, zodat de interpretatie onbeëindigbaar is’.⁶ Een gedicht is voor Van Bastelaere geen mooi verpakte, gefixeerde betekenis; geen bericht aan de lezer. Maar wat is het dan wel? In het begin van het lange titelgedicht wordt het nog als vraag geformuleerd:

(...) Is het een plaag of een bericht?
 Is het een nieuwe configuratie
 Van betekenis?

In de veelzeggende paradox aan het eind van het gedicht zou het antwoord gelezen kunnen worden:

Allemaal delen, van een geheel dat ontbreekt.

De ‘vreemdheid’ van de poëzie van de dichters rondom 1988 komt duidelijk aan het licht wanneer de gevestigde orde rekenschap aflegt van haar confrontatie met dit nieuwe werk.

Illustratief is de casus van de receptie van het werk van Van Bastelaere en Spinoy in Vlaanderen. Beiden verwoordden in poëzie en in essays al vanaf de vroege jaren tachtig een op dat moment tegendraadse poëtica. In 1986 publiceerden ze de gezamenlijke bloemlezing *Golden boys*. Hugo Brems schreef over die bundel een even openhartige als markante bespreking. Brems (1986:548-550) ontwaart een jonge nieuwe stroming Vlaanderen waartoe hij behalve beide genoemden onder meer ook Verhelst rekent. Hoewel de recensent verklaart zich bewust te zijn van de waarde van deze poëzie, geeft hij toe er tegelijkertijd interpretatief geen kant mee uit te kunnen. Naar aanleiding van Spinoy's gedichten in de bloemlezing (hetzelfde jaar opgenomen in zijn debuut *De jagers in de sneeuw*) constateert hij: ‘Er is iets vreemds aan deze poëzie. Ik denk dat ze geen centrum heeft, of geen kern. Ze ontwikkelt geen idee of zoekt - omgekeerd - niet naar een essentie, maar ze waaiert uiteen in flarden.’

Een opmerkelijk aspect aan Brems' beschouwing is dat de auteur, onbetwistbaar iemand uit het publicitaire centrum van de Vlaamse poëzie, de moeite neemt om in een van de belangrijkste literaire tijdschriften te schrijven over de semi-eigenbeheer uitgave van twee op dat moment relatief onbekende, jonge (midden twintig) nieuwe dichters. Daar komt bij dat Brems niet alleen vooraanstaand criticus is, maar ook hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde, gepromoveerd op de experimentele poëzie van Vijftig. Iemand dus, die niet schrikt van het eerste het

beste enigszins deviant ogende gedicht. De afwijkendheid is hier geen reden tot negeren. Deze poëzie, waarin hij ‘onvolkomenheden’ signaleert ‘die te maken hebben met gezochtheid, wat geforceerde zwaarwichtigheid, met de zucht naar metaforiek en naar retorische trucjes met klank en syntaxis’, en waarin hij ook nog ‘een soort overtollige woordblubber’ ziet, acht hij tóch de moeite van een bespreking waard in een prominent literair tijdschrift. In plaats van de in zijn optiek tekortschietende bloemlezing terzijde te schuiven, gaat hij op zoek naar de reden van zijn betrekkelijke waardering ervoor. Met betrekking tot Van Bastelaeres gedichten in *Golden boys* (waarvan de meeste twee jaar later opgenomen werden in *Pornschlegel*), concludeert Brems:

Wellicht heeft het iets met die versplintering van het levensgevoel te maken. (...) Voor het eerst heb ik heel sterk het gevoel dat er zich een poëzieontwikkeling voordoet die mij voor een generatiekloof plaatst. Dat ik er wel iets over kan zeggen, dat het mij meer dan buitengewoon fascineert, maar dat ik op essentiële punten een buitenstaander blijf.

Ook van de zijde van de nieuwe dichters werd deze lacune vastgesteld. In 1991 blikt Van Bastelaere (1991:221-225) terug op de ontvangst van hun werk. Reacties als die van Brems ziet hij als onderdelen van een mechanisme van uniformering. De criticus gooit verschillende ‘nieuwen’ op één hoop en daarmee beoogt hij volgens Van Bastelaere de nieuwe poëzie onschadelijk te maken. Men trachtte deze poëzie te incorporeren in het gangbare stramien van vernieuwing: ‘critici allerhande deden in 1987 en '88 hun best om de zaak te normaliseren: men ging zoeken naar overeenkomsten, gelijkenissen, een generatiegevoel’. Toch ontkent Van Bastelaere niet dat zich een nieuwe generatie dichters aandient en hij verwijst daarbij naar de contribuanten aan het ‘Zeven poëtica's’-nummer van het tijdschrift *Yang*: behalve zichzelf, Spinoy, Verhelst, Reugebrink en Hertmans. Wat betreft de ontvangst van de Vlaamse tak van deze nieuwe poëzie doet hij een opmerkelijke waarneming: ‘De wat serieuzere kritiek ziet zich bij bundels als *Bezoeken* (1988), *Pornschlegel en andere gedichten* (1988), *Susette* (1990) [van Spinoy] en *Verwensing* (1991) [van Hertmans], echter voor steeds grotere problemen geplaatst. De gebrekkige receptie (...) van deze poëzie kan grotendeels worden verklaard door de inadequatie van de belangrijkste kritische concepten’.

Van Bastelaere presenteert een breedvoerige analyse van de cultuurclash die zich eind jaren tachtig afspeelde. Ons interesseert vooral hetgeen hij schrijft over de strategie van de ‘traditionele’ poëzielezer:

Wanneer ze over een recent, hypergenueanceerd en zelfbewust gedicht moet schrijven, voelt de traditionele kritiek zich geheel door kritische impotentie overhuifd. Het lijkt tot de meeste critici niet door te dringen dat hun kritische concepten weleens niet zouden kunnen deugen. (...) Het gedicht mag meervoudig gecodeerd zijn, maar moet zijn verschillende inhouden ook prijsgeven. De burger wil waar voor zijn geld. Het gedicht moet het voorwerp kunnen zijn van een

getrapte, hiërarchische lezing. Voor elke lezing een sleutel. Zo wordt het gedicht maatschappelijk ‘nuttig’ gemaakt, want het dient een heldere, simpele en redelijke communicatie. Het wordt met andere woorden ondergeschikt gemaakt aan één van de krachtigste en hardnekkigste mythen van het Westen, namelijk het positivisme.

Van Bastelaeres conclusie is duidelijk: de regels van het discours waarmee over poëzie wordt geoordeeld (‘het bestaande kritische idioom’) zijn niet de regels van het discours waarover wordt geoordeeld. De vernieuwer en de gevestigde orde spreken elkaars taal niet en de laatste is niet in staat om op een adequate manier te reageren op de teksten van de eerste.

Hoezeer onbegrip tussen oud en nieuw letterlijk een rol speelt, blijkt uit de gang van zaken rond de bundel die Van Bastelaere na *Pornschlegel* aanbood aan zijn uitgever *De Arbeiderspers*. Interessante details biedt de beschrijving van de weigering door Benno Barnard. Die had zich in 1986 nog laten inhuren als enthousiaste inleider van de bloemlezing *Twist met ons* (met werk van Van Bastelaere, Spinoy, Charles Ducal en Bernard Dewulf), maar met zijn nieuwe poëzie ging Van Bastelaere echt te ver, zelfs voor ruimdenkende modernisten als Sontrop, zijn uitgever, zo stelt Barnard (1991:217):

Heel onlangs heeft Theo Sontrop echter een nieuwe bundel van Dirk van Bastelaere, *In Amerika*, geweigerd. De grootste poëziekenner van Nederland, deze bewonderaar van Rimbaud, noemde de gedichten ‘volstrekt onbegrijpelijk’. Ik moest hem daarin helaas gelijk geven: de bundel was dermate hermetisch dat hij beter *Sesam* had kunnen heten. Ik vrees dat Van Bastelaere, die bezig is universitair geschoold te worden, de bevindingen van de literatuurwetenschap per vergissing als voorschriften beschouwt, zodat hij zijn eigen verzen in elkaar poogt te zetten volgens de methode die De Man toepaste om andermans werk uit elkaar te halen.

We zien een aantal opmerkelijke dingen. Ook hier blijkt in de eerste plaats dat het kritisch instrumentarium ontbreekt: de fragmentatie en de meerstemmigheid, het uitwaaiëren en het tekstspel past niet bij de manier waarop tot nu toe poëzie is gelezen. Tegelijk bedient Barnard zich van een veelzeggende retorische manoeuvre. Niet alleen is Sontrop ‘de grootste poëziekenner van Nederland’ - een onverbloemd autoriteitsargument dus - maar ook, en dat is voor ons interessanter, is hij ‘bewonderaar van Rimbaud’, met andere woorden: hij weet heus van miskennis, duisterheid, afwijkend gedrag, hij kent zijn avant-gardisten - dus dááaraan kan het niet liggen. Barnard roept onwillekeurig Lucebert in gedachten met de letterheren en -dames die in hun herenhuizen óók al Rimbaud lazen, maar tegelijk niets op hadden met de vernieuwers die diens geest vertegenwoordigden.

Hier raken we overigens aan een precare paradox waarmee elke vernieuwing gepaard gaat. Ook Lucebert werd - welbekende uitzonderingen daargelaten - aanvankelijk door de kritiek welwillend tegemoet getreden. Laten we niet vergeten dat de ‘rel rond het Stedelijk’ zich afspeelde ter gelegenheid van de uitreiking aan

Lucebert van de Poëzieprijs van de Stad Amsterdam, officiële erkenning dus. Die zelfde paradox lijkt zich nu te manifesteren rond Oosterhoff, wiens werk als lastig, weerbarstig en onnavolgbaar geldt, maar van wie elke bundel bekroond werd (onder meer met de Herman Gorterprijs, opvolger van de Amsterdamse poëzieprijs). Brems' ruimhartige bespreking van Van Bastelaere en Spinoy, ten slotte, mag ook gezien worden als voorbeeld van deze paradox van onbegrip en erkenning. Vaak blijkt hoe oordeel en analyse, om eens een klassiek begrippenpaar te parafraseren, uiteenlopen.

2. De gangbare leesstrategie

Een kleine recapitulatie. Er is in de naoorlogse poëzie een steeds terugkerend conflict tussen avant-gardedichters en hun critici. Dichters uiten hun onvrede met de manier waarop hun werk door critici wordt benaderd. Zij schrijven poëzie die voor de gangbare benaderingswijze niet geschikt is; poëzie waaraan geen eenheidspretentie ten grondslag ligt en die zich derhalve ook niet meer leent voor een sluitende interpretatie, voor een laatste woord of voor een totale doorgronding. Poëzie die zich zeer globaal laat typeren met de volgende twee, programmatisch te lezen, strofen uit *Rode oever* (1988), Arjen Duinkers debuteert.

Op een zeer absolute dag,
 absoluut van helderheid en kleuren,
 absoluut ook van vrijheid, te zien
 wat is, zonder meer,
 zodat alles zichzelf is,
 zal ik, blaffend, zeker ten strijde trekken.

Tegen de Inhoud.
 Tegen de Persoonlijkheid.
 Tegen de Essentie.

We zien een, zij het niet met een ouderwets-manifesterige vastbeslotenheid geuite, poëtische oproep. De ambiguïteit van de strijdbaarheid (de dag is in alle opzichten 'absoluut', hetgeen men zich van des dichters voornemen nog kan afvragen) is even illustratief als datgene waartegen Duinker zich afzet: drie begrippen die je met niet al teveel moeite kunt zien als sleutelwoorden bij de poëzieanalyse op traditionele basis.

De academische traditie waarin nagenoeg alle Nederlandse en Vlaamse critici en onderzoekers van de afgelopen decennia geschoold zijn, gaat ervan uit dat nauwkeurige tekstanalyse het begin en het einde is van elke literatuurbeschuwing. Of je die traditie nu als het verlengde ziet van *Merlyn*, of van het *New Criticism*, of

dat je haar eenvoudigweg benoemt naar de handeling die erin centraal staat, de *close reading*, doet er niet zoveel toe. Waar het ons om gaat, is dat het uitgangspunt van de traditionele poëzie-analyse luidt dat het resultaat van een geslaagde analyse een interpretatie van de tekst mogelijk maakt waarin alle (of: zo veel mogelijk) tekstelementen zinvol met elkaar samenhangen. ‘Voor elke lezing een sleutel’, zoals Van Bastelaere het uitdrukte. Van de ‘nieuw-kritische’ (of: ergocentrische, immanente, autonomistische) vooronderstellingen die dit uitgangspunt schragen, zijn er drie voor ons betoog van belang.

- I De tekst vertoont, ook als hij zich op het eerste gezicht als chaotisch aan de lezer voordoet, op een hoger niveau een innerlijke samenhang - Duinkers ‘inhoud’.
- II De tekst representeert een subject; er klinkt een ‘stem’, al is dat apert niet de stem van de auteur (het gedicht als autonome, maar plausibele historische taalhandeling) - ‘persoonlijkheid’.
- III Het gedicht is een ‘organische’ eenheid en wordt als ‘natuurlijk’ en ‘authentiek’ gewaardeerd (het gedicht als bron van bijzondere kennis) - ‘essentie’.

Het is vaak opgemerkt dat de nieuw-kritische literatuurbeschuwing in nauw verband staat met wat eerder door (symbolistische of) modernistische dichters als Mallarmé, Valéry, Stevens en Eliot (en in Nederland door Nijhoff, Vestdijk) over eigen en andermans werk is gezegd.⁷ De ergocentrische leeswijze sluit naadloos aan bij de belangrijkste elementen van de modernistische poëtica: het gedicht als organisme (dus: als eenheid), de onafhankelijkheid (of: autonomie) van de poëtische stem, etcetera.

Niet alleen begin twintigste-eeuwse (modernistische) teksten, maar ook veel, misschien wel het merendeel, van de teksten die momenteel verschijnen beantwoorden aan het verwachtingspatroon van lezers die samenhang zoeken en in de tekst een coherente mededeling willen lezen. De naoorlogse avant-gardedichters, echter, delen deze uitgangspunten niet meer. Van Bastelaere, hoezeer hij in een gedicht als ‘Pornschlegel’ of in zijn rif-metaforiek ook op Nijhoff leunt, keert zich van deze grote modernistische voorganger af wanneer hij schrijft dat zijn eigen werk ‘de perfecte antipode’ wil zijn van ‘het soort neo-klassiek dat zich beroept op orde, maatgevoel, helderheid, metrum, structuur, etc. (zijn patroon: Nijhoff, zijn motto: “Het leven ordenen!”, zijn gedragscode: bescheidenheid)’.⁸

De poëzie van naoorlogse avant-gardedichters als Van Bastelaere, maar ook van Lucebert, de Zestigers, Verhelst of Oosterhoff onderscheidt zich doordat ze botst met de aannames van de nieuw-kritische, bij het modernisme horende leesmethodiek. Deze dichters van verschillende signatuur, literatuurhistorisch geëtiketteerd als Vijftiger, Zestiger, ‘taalgerichte dichter’ of *Raster*-dichter, rekenen allemaal af met hetzelfde: elke nieuwe avant-garde in de poëzie sinds 1945 positioneert zich tegenover (of: voorbij) een nog steeds dominante poëtica en de daaraan gelieerde

leesattitude. Het modernisme, met zijn specifieke aannames van ‘inhoud’, ‘persoonlijkheid’ en ‘essentie’, dient elke keer weer als repoussoir. Als we de literatuurgeschiedenis zien als opeenvolging van conventieveranderingen, waarin een ‘periode’ een tijdsdeel is ‘dat door een systeem van literaire normen, maatstaven en conventies beheerst wordt’,⁹ dan zijn de naoorlogse poëtische avant-gardes manifestaties van het postmodernisme.

Ons voorstel is, in andere woorden, om zulke teksten als *per definitie* postmodern te beschouwen, die zich niet adequaat laten becommentariëren met behulp van een op modernistische teksten toegesneden leesstrategie (waarbij we vooraf aantekenen dat evenmin voor *close reading* bijzonder geschikte, pre-modernistische gedichten als die van Isaac da Costa of J.J.L. ten Kate in deze pragmatische definitie buiten beschouwing gelaten moeten worden). Het gaat om teksten die er niet op uit zijn zich door systematische lezers te laten ontsluiten. Ze zijn op dit moment ‘warm’, zoals Rodenko dat zou noemen, omdat ze de artistieke consequentie zijn (of zouden kunnen zijn) van hedendaagse, doorgaans als postmodern gekwalificeerde denkbeelden over mens, wereld en taal en omdat ze berusten op een poëtica die afstand genomen heeft van romantico-modernistische noties als ‘eenheid’, ‘authenticiteit’ en ‘natuurlijkheid’.¹⁰

De botsing tussen deze teksten en hun lezers vindt plaats op de alle niveaus van de drie genoemde nieuw-kritische vooronderstellingen. Postmoderne teksten ontregelen de (re)constructie van samenhang; ze ontregelen de herkenning van een stem (subject) en ze frustreren de zoektocht naar in het gedicht voor de lezer verpakte ‘bijzondere’ kennis. Voordat we de feilen van de modernistische leesstrategie - die, het zij hier nadrukkelijk gezegd, wel de dominante maar niet de enige leesstrategie is¹¹ - op deze drie niveaus zullen beschrijven (§4), maken we eerst enkele algemene opmerkingen over het postmodernisme. Wat is literair postmodernisme, en waarom gaat het in de discussie over die vraag nagenoeg altijd over proza?

3. Postmodernisme

Poëzietheoretici hebben in de afgelopen decennia nogal eens geconstateerd dat er, terwijl de poëtische conventies veranderen, maar weinig schot zit in de discussie over benaderingswijzen van die poëzie. Het is bijvoorbeeld opvallend dat in een aantal bijdragen aan een congresbundel uit 1985 getiteld *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* enigszins mismoedig wordt opgemerkt dat de (dan) recente literatuurbeschouwing zich opmerkelijk weinig met lyriek heeft beziggehouden. In zijn bijdrage schrijft Jonathan Culler bijvoorbeeld dat ‘recent criticism (...) might be thought to have neglected lyrical poetry in favour of narrative, or philosophical prose’ en hij wijst erop dat een toonaangevend postmodern theoreticus als Roland Barthes ‘has practically nothing to say about poetry’.¹²

Inderdaad beweegt de internationale discussie over ‘het postmodernisme’ in de literatuur zich tot op de dag van vandaag over het algemeen op het terrein van het proza. Klaarblijkelijk is men van mening dat de doorgaans filosofisch-levensbeschouwelijk georiënteerde constructies van het postmodernisme zich beter laten ‘aflezen’ of demonstreren aan proza - of aan drama (Beckett, Bernhard) - dan aan poëzie. Literaire of literatuurwetenschappelijke glossaria en dictionaires geven bij het lemma *Postmodernisme* vaak te verstaan dat de term vooral in de theorievorming over het proza wordt gebruikt of zelfs dat zij ‘seems to have no relevance to modern poetry’,¹³ en in de toonaangevende algemene studies over postmodernisme en postmoderniteit wordt niet of slechts zeer zijdelings aandacht besteed aan poëzie.¹⁴ Ook in het Nederlands taalgebied is er geen handboek waarin geprobeerd wordt de naoorlogse poëzie te bespreken in het licht van het postmodernisme.

De twee meest uitgebreide Nederlandse aanzetten tot een conceptualisering van het begrip ‘postmoderne poëzie’ zijn van Wiljan van den Akker, die in 1993 een aantal Amerikaans georiënteerde ‘postmodern tendencies’ ontwaarde in de poëzie van met name de Zestigers,¹⁵ en van Redbad Fokkema, die in zijn recente poëziegeschiedenis *Aan de mond van al die rivieren* in navolging van Marjorie Perloff (1985) die poëzie postmodern noemde die ‘stem gaf en gezicht aan dingen, woorden, teksten, mensen, filosofieën, ideologieën en (sub) culturen, die niet zo aan bod kwamen ten tijde van het modernisme en de “zuivere poëzie” - ‘van kwade reuk tot wierook’ noemt Fokkema het betreffende hoofdstuk van zijn boek dan ook.¹⁶ Vanuit die optiek kunnen dichters als Rob Schouten, Hans Vlek en zelfs Gerrit Komrij postmodern heten. Ook in enkele essays waarin op Fokkema's zeer ruime invulling van het begrip postmodernisme wordt gereageerd (‘Van kwade reuk tot wierook’ was al in 1996 voorgepubliceerd in *Maatstaf*), wordt het etiket op zeer uiteenlopende dichters of poëtische verschijnselen geplakt.¹⁷

Een Nederlands handboek *postmoderne poëzie* is er dus niet en in de aanzetten daartoe bestaat geen consensus. Met betrekking tot het proza is zo'n handboek er wel: Bart Vervaecks *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Deze studie bevestigt dat er ook in het Nederlandse taalgebied, in tegenstelling tot wat vaak beweerd wordt, op hoofdpunten inmiddels wél consensus bestaat als het gaat om de conceptualisering van het postmodernisme *in het proza*. De elders in allerlei formuleringen terugkerende kernnoties uit de postmodernisme-discussie zijn in Vervaecks boek terug te vinden: de kritiek op het moderne concept van een soeverein rationeel subject; het idee dat de werkelijkheid een tekst is en denken een interpretatieve act; de opvatting dat feiten en waarden onscheidbaar zijn en de ontkenning van de oppositie tussen logica en retoriek.

Vervaeck redeneert vanuit een constructie van wat hij het ‘tautologische wereldbeeld’ van het postmodernisme noemt: de postmoderne tekst toont expliciet het fictionele karakter van de wereld die hij beschrijft en ontmaskert de traditionele historische kwalificaties die daarin worden gehanteerd als de valse fundamenten van een schijnorde. Voor die schijnorde zet ze, anders dan haar modernistische voorgangster,

geen andere orde in de plaats. De postmodernist ontluistert juist zulke pogingen tot ordening. Hij denkt niet in categorieën en kwalificaties en gaat in zijn poging de wereld te doorgronden niet klinisch-diagnostiserend, maar beeldend en associatief te werk. Het zogenaamde heldere begrip is voor hem een vorm van obscurantisme.

Van het postmodernisme, aldus in algemene (levensbeschouwelijke en poëtische) termen als conditie omschreven, zijn in de naoorlogse poëziepraktijk wel degelijk de sporen terug te vinden. Immers: ‘if we really inhabit a “condition” of post-modernity’, zoals Dennis Brown opmerkt, ‘it must surely, somehow, have manifested itself in poetry too’.¹⁸ Het postmoderne wereldbeeld heeft ook voor de *poëtische* tekst tal van ontwrichtende consequenties.

4. Drie niveaus van ontregeling

Het postmodernisme in de poëzie doet zich voor wanneer in gedichten de op coherentie en herkenning gerichte modernistische leesstrategie wordt verstoord. In deze paragraaf beschrijven we deze verstoring op de drie niveaus van de eerder genoemde vooronderstellingen van de traditionele poëzie-analyse, waaruit we drie met elkaar samenhangende ‘kenmerken’ van de postmoderne poëtische tekst afleiden. We geven daarbij voorbeelden uit oeuvres waarin de postmoderne ontregelingsprocédés consequent worden toegepast. Een aantal van die voorbeelden hebben we elders uitgebreid besproken,¹⁹ zodat we hier kort kunnen gaan in onze toelichtingen. De verwijzingen, in tekst en noten van deze paragraaf, naar internationale publicaties over postmodernisme en poëzie (die, zoals gezegd, veel minder talrijk zijn dan de op postmodern proza gerichte beschouwingen) zijn niet bedoeld om een volledig beeld te geven van de gemarginaliseerde discussie over postmoderne poëzie, maar om de kaders te schetsen waarbinnen we denken.

I De tekst vertoont, ook als hij zich op het eerste gezicht als chaotisch aan de lezer voordoet, op een hoger niveau een innerlijke samenhang.

In haar boek *Poetic Artifice* (1979) verbaast Veronica Forrest-Thomson zich over de vindingrijkheid van poëzielezers in het ‘wegpoetsen’ of rationaliseren (zij zegt: ‘naturalizing’) van anomalieën en ambiguïteiten in de tekst van “‘difficult’ or ‘obscure’ poetry”. Lezers houden vast aan ‘the idea that poetry gives us special contact with external reality’: zij lezen referentieel en zoeken naar een werkelijkheids-domein (een ‘empirical image-complex’) waarin zoveel mogelijk van de elementen in het gedicht met elkaar samenhangen. Als dat niet lukt, streven lezers op een hoger abstractieniveau naar ‘thematic synthesis’, waartoe ze zoeken naar een idee dat abstract genoeg is om andere, ‘lokale’ ideeën in één verband samen te nemen.

Lucebert zou in Forrest-Thomsons betoog uitstekend als voorbeeld hebben kunnen dienen. In interpretaties van zijn werk, in *Merlyn* en elders, is vaak een hardnekkige neiging te bespeuren het vanuit de enig juiste invalshoek te belichten.

Steeds weer is er gezocht naar *de* interpretatie of *de* alleenzalmakende context van zijn werk, terwijl deze notoir meerduidige teksten een op zulke constructies gerichte leeshouding juist verstoren. Lucebert heeft, in termen van Perloff (1981) en Hassan (1982), de ‘indeterminacy’, de onbepaalbaarheid, tot poëtisch programma gemaakt. Voor veel van zijn gedichten geldt dat een volmaakt sluitende interpretatie ervan niet te geven is. Dit ligt niet aan de interpreten, maar aan de tekst. Waar de modernist, zoals Albert Gelpi (1990:519) het uitdrukte, ‘a coherent splendor’ als *causa finalis* van de poëzie zag en de verbeelding als ‘the agency of coherence’, daar temt Lucebert de chaos niet, maar probeert hij haar te accepteren. Gedreven als hij is door wantrouwen ten aanzien van elke claim dat de werkelijkheid aan een coherent intellectueel schema zou beantwoorden, ziet hij het ideale gedicht als een ‘anti-systematisch systeem’, een ‘structuurloze structuur’. Het verzet zich tegen elk idee van totaliteit en daarmee ook tegen herkenbaarheid: de afzonderlijke elementen van het gedicht hangen niet met elkaar samen als herkenbare onderdelen van dezelfde, plausibele wereld waarnaar het gedicht verwijst.²⁰

Ook in het bundellange, epische gedicht *Verhemelte* (1992) van Verhelst wordt het idee van totaliteit rigoureuus afgewezen, zoals met de paradoxale maxime: ‘geloof nooit een concept, dat je kunt begrijpen’. In plaats van zo'n vatbaar concept te willen uitdrukken, confronteert *Verhemelte* de lezer met een chaotische uitstorting van beelden die geen enkel pretentie hebben op een hoger plan een eenheid te zijn.²¹ Verhelst gebruikt alle uithoeken van de taal, zodanig zelfs dat het gedicht zelf in het gedicht als metafoor gebruikt wordt. Elke centrale ordenende instantie is totaal afwezig.

(...) Kijk maar, zeg je,
 en je wijst: een rorschachtest, een postmodern gedicht
 zwerm uit over de vloer. Details, we zoeken
 naar details: reacties, tics, een silhouet, een jongen
 met zijn rug tegen een jongen aan bijvoorbeeld, die suggestie
 van een boterscène. Meisje dat zich vasthoudt
 aan een lolly. (...)

Waarna een opsomming volgt van beelden die als volgt eindigt:

(...) Het beeld
 kruipt uit zijn eigen vel, ligt te krioelen, breekt
 onder mijn ogen. Nein. Er wil geen orde zijn,
 vertelt de lichtkrant, willekeurig
 splitst het mozaïek zich op
 en genereert een eindeloze ketting van wat mogelijk/onmogelijk
 kan zijn terwijl we dankbaar knikken
 knikken

Gedichten zonder herkenbare ‘ordenende instantie’ zijn fundamenteel onaf en veeleer een verzameling losse eindjes, dan een gesloten geheel. Lucas Hüsgens bundellange gedicht *Nevels orgel* (1993) begint met de regel ‘wie - met de lichamen van tuinkabouters’. Het tweede gedachtestreepje, dat de herneming van de met ‘wie’ ingezette zin aankondigt, zoekt men in de rest van de bundel vergeefs. De dichter keert van geen enkel zijspoor terug: voortdurend slaat hij nieuwe zijweggetjes in. Iets vergelijkbaars zien we in Gerrit Krols poëzie. Zijn bundels *De kleur van Groningen* (1997) en *Geen man, want geen vrouw* (2000) worden bepaald door het stramien van deze, willekeurige, strofe uit die laatste bundel:

Niet de rivier, maar de vrijheid, uithalend in lussen naar links en naar rechts langs de horizon en weer terug.
 Niet terug, maar om een stad heen en verder.
 Geen stad, maar een hoogte en het is de laagte die zij zoekt.
 Niet zoekt, maar vindt.

Alles wat beschreven wordt, wordt onmiddellijk gecorrigeerd en elke bewering wordt direct ontkend. Deze spoorwisselingen (‘niet zus, maar zo’; ‘geen dit, maar dat’) maken deel uit van een logica van het verdwalen: de dichter volgt niet doelbewust een vooraf bedachte route, maar hij zet zichzelf steeds op een zijspoor dat een andere kant opgaat. De ondoelmatigheid wordt tot programma verheven en de werkelijkheid kan klaarblijkelijk niet zomaar beschreven worden.

Het postmoderne gedicht verwijst niet naar één herkenbare werkelijkheid, of: beter: het vecht het idee aan dat er, uiteindelijk, één diepste referentieel niveau is. Voor de modernisten lag dat anders, hoe chaotisch hun teksten zich soms ook voordoen. Van Ostaijens *Bezette stad* mag een uiterst complexe tekst zijn, het gedicht verwijst van het eerste tot en met het laatste woord naar het Antwerpen van de oorlogsjaren. De relatie tussen de woorden en hun referenten in die werkelijkheid blijft intact. In postmoderne teksten is zo'n relatie er niet omdat de ‘ruimtes’ die erin beschreven worden geen deel uitmaken van één wereld.²² Er is dus geen geheel waartoe de elementen van het gedicht behoren, ook niet op het abstractieniveau van de ‘thematic synthesis’ (Forrest-Thomson). Het gedicht ontluistert de gedachte dat er zoiets als één totaliteit bestaat: de ‘werelden’ die het oproept, zijn ‘fragmentary, discontinuous, flipping back and forth between literal and figurative’.²³ Er is geen ‘kern’ aan te wijzen: het zijn ‘frames without a center’.²⁴ Of, naar Van Bastelaeres eerder aangehaalde vers, ‘allemaal delen van een geheel dat ontbreekt’. En daarmee is, recapitulerend, het eerste kenmerk van de postmoderne tekst dat hij de lezersverwachting van eenheid en samenhang frustreert door zijn ‘onbepaalbaarheid’: de tekst is op geen enkel referentieel niveau volledig als eenheid, als coherente ‘mededeling’ te duiden en heeft geen duidelijk centrum.

II De tekst representeert een subject; er klinkt een 'stem', al is dat apert niet de stem van de auteur (het gedicht als autonome, maar plausible historische taalhandeling).

'The approach to the lyric expounded and exemplified by the New Critics' komt volgens Jonathan Culler hierop neer dat we ons een spreker en een context voorstellen (of: dat we een spreker en een context reconstrueren): 'Identifying a tone of voice, we infer the posture, situations, concerns, and attitudes of a speaker'.²⁵ Wie twijfelt of deze observatie wel juist is, moet zich voorstellen dat hem gevraagd wordt in gezelschap een gedicht van Willem Kloos voor te dragen. Nagenoeg iedereen zal in zo'n geval in zijn voordracht met behulp van intonatie of gezichtsuitdrukking een *disclaimer* inbouwen, opdat de toehoorder niet denkt dat de declamator zélf weent om bloemen in de knop gebroken. De 'ik', die het centrum is van Kloos' tekst, vraagt om identificatie: de lezer moet zich op een of andere wijze tot hem verhouden, onder meer omdat hij zich in de tekst aan ons voordoet als een herkenbare persoon. Wie lyrische poëzie leest, wordt klaarblijkelijk op een of andere manier aangemoedigd het gedicht te benaderen als was het een dramatische monoloog; het te lezen alsof het een fictieve imitatie is van een persoonlijke uiting.

Hoe wijdverbreid dit idee ook is (in zijn *Glossary of Literary Terms* definieert M.H. Abrams lyriek als 'any fairly short, non-narrative poem *presenting a single speaker* who expresses a state of mind or a proces of thought and feeling'),²⁶ wie het als uitgangspunt neemt bij het lezen van postmoderne poëzie, die komt niet ver. Luceberts genoemde 'Sonnet' ('ik/mij/ik/mij'), is te interpreteren als een radicale afrekening met dat idee. En veel van de poëtische strategieën die hij daarna zal ontwikkelen, zijn erop gericht om de fixatie van zo'n 'ik' te frustreren: ironie, meerstemmigheid, persoonsverwisselingen, parodie etcetera.

Eigentijdser kan men denken aan de typerende thematisering van de schepper als decentrale of gespiegelde figuur in *Pornschlegel en andere gedichten*. In Van Bastelaeres bundel komen op zeer uiteenlopende manieren tal van allusies voor op en vermeldingen van een zeer eclectische verzameling plastische werken, van Velasquez tot aan Liliane Vertessen: sommige gedichten zijn geschreven naar aanleiding van een schilderij, in andere komt het slechts terloops of zeer verhuld aan de orde. Al deze geciteerde werken hebben slechts één ding gemeen: op een of andere manier - prominent of verhuld - is de maker zélf erop afgebeeld. Dat is op zichzelf al incompatibel met Van Bastelaeres 'rifbouw', het kunstwerk als zelfgroeiend orgaan. Van Bastelaere problematiseert de positie van de schepper zelf verdergaand met deze, veelzeggende allusie op Jan van Eycks fameuze schilderij 'De Arnolfinbruiloft'. Daarop staat, in een bolronde spiegel tussen het afgebeelde echtpaar, nog een gestalte afgebeeld. Hoewel over de identiteit van deze derde figuur onder kunsthistorici onenigheid bestaat, zal Van Bastelaere uitgegaan zijn van de populaire opvatting dat het een (halfverholten) zelfportret van Van Eyck betreft.²⁷ De dichter verwerkt het schilderij zo:

De bolronde spiegel weet hem te bewaren.

Dat men kan zeggen, turend
naar binnen: dank zij afzijdigheid
Zal hier zijn geweest

De spiegelman Dirk van Bastelaere.

De lezer krijgt geen ultiem uitsluitel: is de dichter afwezig, aanwezig of afzijdig? Meer in de richting van de ironie, maar niet minder illustratief voor de geproblematiseerde positie van de dichter achter het gedicht, is het aan T.S. Eliot herinnerende vers ‘Tonnus Oosterhoff’, uit *De ingeland* van Oosterhoff.

‘Je bent zo integer, zo bescheiden.’
‘Voor mijn plezier!’
Het is een genoeg
Tonnus Oosterhoff te zijn.
‘Ik zou het ook wel willen.’
Jawel, maar dat gaat niet!

Dat gaat niet.

Het postmoderne gedicht is een ‘echo chamber’, schrijft Brian McHale, ‘in which discourses resound and mingle’ in een dermate verwarrende mate dat de lezer niet in staat is ‘to assimilate them to any single unitary or speaking-position’.²⁸ Hij moet dus ook het idee opgeven dat ergens in de tekst nog zoiets als ‘de auteur’ aanwezig is als centraal bewustzijn.²⁹ Daarmee hebben we een tweede kenmerk van de postmoderne poëzie aangestipt: postmoderne poëzie is een aanval op het humanistisch subject. Als het waar is dat de begrijpelijkheid of verstaanbaarheid van een lyrische tekst, zoals ook Paul de Man heeft opgemerkt, afhangt van de mate waarin de lezer de poëtische stem hoorbaar kan maken (‘our claim to understand a lyric text coincides with the actualisation of a speaking voice’),³⁰ dan is postmoderne poëzie onbegrijpelijk.

III Het gedicht is een ‘organische’ eenheid en wordt als natuurlijk en authentiek gewaardeerd (het gedicht als bron van bijzondere kennis).

‘The New Criticism’, schrijft McHale, ‘retained, extended and developed the High Romantic view of poetry’. Het gedicht is ook voor de New Critics een ‘organisme’ dat zij, door de ‘natuurlijkheid’ en de ‘autonomie’ ervan, zien ‘as giving acces to special knowledge, knowledge perhaps superior to, certainly different from, scientific knowledge’.³¹ Het gedicht onttrekt zich aan de alledaagse, rationele vormen van kennen. Het is niet wetenschappelijk of rationeel, maar speels, vrij

en ongebonden. Hoe romantisch dit alles ook klinkt, het is zeker niet in strijd met de opvattingen van de modernisten. Ook het modernistische gedicht, waarin dichters als Nijhoff en Van Ostaijen immers een ‘organische’ orde zagen, werd gepresenteerd als een bolwerk van authenticiteit; als een manifestatie van bijzondere harmonie; als een *natuurlijk* (organisch) tegenwicht voor de *kunstmatige* (mechanische) orde van de moderne wereld.

Het postmodernisme stapt van dergelijke gedachten af. Ook hiervan biedt Van Bastelaeres *Pornschlegel* frappante illustraties. Het duidelijkst zien we dat in de programmatische *vijftiende* regel die hij toevoegt aan het, voor de rest in sonnetvorm gegoten gedicht ‘Anja's kast 3’. In de klassieke poëzie is het sonnet bij uitstek symbool van de harmonie en totale orde. Bij Van Bastelaere luidt de gebruikelijke veertiende slotregel van het sonnet:

Hij is een verstoorder van orde.

Waarna, na een witregel - als ultieme paradox *rijmend* - een breekijzer tussen de harmonie wordt gewrikt:

Wat hij al niet doet om geen sonnet te worden.

Drie gedichten eerder, in ‘Anja en de basviool 2’ zien we dezelfde constructie van een vijftiende regel. Ook hier is duidelijk dat gewrikt wordt aan de almacht van de ordenende instantie, in dit geval ‘God’, met opnieuw een veelzeggend rijmwoord.

Het is een list van God, die Anja

Bij zich wil en dit gedicht kapot.

Een van de implicaties van de ‘organische’ poëzietheorie, zoals de modernisten die uitdroegen, is ook dat het gedicht verondersteld wordt oorspronkelijk te zijn. Omdat de dichter het initiatief zegt te laten aan de taal en omdat hij claimt niet te werken volgens een vooropgezet plan, presenteert hij zijn gedicht als iets dat een soort noodzakelijkheid heeft, als een tekst die is toegesneden op de bijzondere gelegenheid waarin hij is ontstaan (zonder dat daarmee gezegd wil zijn dat de modernisten geloven in een adequate vorm).

Deze ‘natural look’ van het modernistische gedicht gaat volgens Perloff bij de postmoderne dichter radikaal overboord. Het is gedaan met de ‘strenuous authenticity’ van romantici en modernisten (en van de dichters uit de huidige *mainstream* van de ‘official verse culture’).³² Lyriek, we zagen het eerder, is niet langer de integere weergave van een individuele en eerlijke stem, ‘betrap’t op een moment van diepe (al dan niet emotionele) bewogenheid. Parodie, allusie, meerstemmigheid -

op alle mogelijke manieren wordt die (schijn van) authenticiteit en oorspronkelijkheid juist voorkomen.³³ Men lardeert gedichten met taalflarden uit vreemde of onpoëtische discoursen (F. van Dixhoorn, *Armzwaai*) of voert onder dezelfde naam allerlei verschillende sprekers op (Mark Kregting, *Kopstem/Stopnaald*). Hans Verhagen zet de kwestie van de authenticiteit op scherp wanneer hij in *Sterren Cirkels Bellen* (1968) teksten uit een medische brochure over kanker als *readymade* presenteert: zijn cyclus ‘Kanker’ is onmiskenbaar aangrijpend, maar er is niets oorspronkelijks, niets ‘persoonlijks’ aan. ‘Kanker’ confronteert de lezer, juist door het ontbreken van authenticiteit, met een in zekere zin ongemakkelijke situatie: is dit een integer gedicht?

De (modernistische) authenticiteitsgedachte wordt bij Van Bastelaere vaak intellectualistischer en meer *sophisticated* ondergraven. Neem zijn reeks ‘Zonder Trakl’ uit *Pornschlegel en andere gedichten*. Alleen die reekstitel vormt, in het licht van oorspronkelijkheid, overigens al een betekenisvolle paradox, boven een serie gedichten waarin Trakl en zijn werk zeer duidelijk rondwaren. Gedicht ‘3’ uit de serie biedt een mooi voorbeeld van een complex, gelaagd spel met oorspronkelijkheid.

Vliegenzwerm. Een gouden dag.
De hitte van Venetië een pest.
Het is een enige reis, twaalf dagen lang
De vliegen eten van zijn zure mond;
Hij brult tegen de spiegel.
De leegte brult terug.

Op het oog blijkt hier weinig aan de hand dat de notie ‘oorspronkelijkheid’ problematiseert. Maar wie zich enigszins oriënteert op Trakl, stelt al snel vast dat dit gedicht nauwelijks ‘authentieke’ regels bevat, maar dat alles ‘geciteerd’ is uit leven en werk van Trakl. Zijn enige buitenlandse reis betrof een twaalfdaags bezoek aan Venetië. Neerslag ervan is het gedicht ‘In Venedig’, waarin onder meer sprake is van een ‘Schwärzlicher Fliegenschwarm’ en de regel: ‘Und es starrt von der Qual / Des geldenen Tags das Haupt / des Heimatlosen’. Ten slotte kunnen de laatste twee regels niet anders zijn dan een referentie aan het zelfportret dat Trakl ooit schilderde: zijn beeltenis met wijdropengesperde mond, zoals hij zichzelf in een spiegel zag nadat hij 's nachts uit een angstdroom was ontwaakt. Ook die regels zijn een ‘citaat’ (en tegelijk ook verknoopt met het al gesignaleerde zelfportret-motief in *Pornschlegel*).

Het postmoderne gedicht is niet vrij, niet authentiek, niet ‘oprecht’ of ‘integer’, het is daarentegen expliciet en zelfbewust kunstmatig. Precies op dit punt van het postmoderne verzet tegen de authenticiteitsillusie ging het ook mis tussen Lucebert, Polet en hun lezers. Komrij noemt Polets bundel *Persoon/Onpersoon* (1971) badinerend een ‘bijeengestolen collectie leestekens en zwakzinnige kreten’ op grond waarvan Polet weliswaar een ‘een echte knipper’ en ‘een echte lijmer’ is,

‘maar geen echte schrijver’.³⁴ Tegenstanders van Luceberts werk verweten hem ‘pose’, ze zagen zijn poëzie als een ‘gratuit spelletje’ dat niet ‘au sérieux’ te nemen is, ‘onoprecht’ als het is. Het probleem van deze lezers is het feit dat Lucebert het toeval verwelkomt in de totstandkoming van zijn gedicht. En hoewel hij daarmee dus precies deed wat de uitvinders van de organische poëzietheorie al voor ideaal hielden (het loslaten van alle geformaliseerde vormvoorschriften), wekte hij, juist bij de conventioneel ingestelde lezers in de jaren vijftig en zestig, de indruk dat hij een loopje met ze nam (‘dat kan mijn dochter van vier ook’).

Inderdaad waren de modernisten voorzichtiger geweest met het toepassen van ‘losse’ improvisatietechnieken. ‘No verse is free for the man who wants to do a good job’, schreef bijvoorbeeld Eliot, als wilde hij het metaforische en dus betrekkelijke karakter van de omschrijving van het gedicht als vrijelijk groeiend organisme benadrukken. Een modernist als hij claimde uiteindelijk altijd nog de controle over zijn techniek: uiteindelijk was het voor hem toch de dichter die het gedicht construeert (de ‘good job’). En precies op dat punt van de controle onderscheidt de postmodernist zich van zijn voorganger door ervan uit te gaan dat hij al dichtend processen in werking zet waarover hij geen controle heeft en waarover hij ook geen controle *wil* hebben. ‘Ik ben onverwacht geen helder denker geworden’, lezen we in (*Robuuste tongwerken*,) *een stralend plenum* van Oosterhoff. En Verhelst schetst de volgende (denkbeeldige) confrontatie tussen de lezer (die de in kleine kapitalen gezette vraag stelt) en de dichter (‘de bedenker’):

Wie de bedenker is? schalt het,
WIE IS DE BEDENKER? DAT WIJ HEM VOOR EENS EN ALTIJD KUNNEN
*****.

(Lachend ligt hij
op de sofa en bedient remote control,
neuriënd: De meesten onder u
zullen hier niet van houden; de bedenker kan het
u niet kwalijk nemen. Het is niet eens
voor u bedoeld, S*** of Authority. Wrijft plagend
een wijsvinger over een wijsvinger. Na-na na-na na-na.
Schrijf zelf een boek.)

De postmoderne dichter staat ver, veel verder dan zijn modernistische voorganger, af van de gedachte dat er in het gedicht een bijzondere, door de bewust construerende dichter aangebrachte, vorm van kennis opgesloten ligt.

De postmodernist ziet zichzelf niet als alwetende schepper van zijn kunstwerk. Hij denkt daarentegen over tekstgenese na in termen van de auteur die tegelijk aanstichter van het schrijven is, als product van het geschrevene. Poëzie is voor de lezer dan ook geen middel meer om door te dringen tot de *Lebenswelt* van de dich-

ter. De taal die hij leest heeft geen dienende, maar een dragende functie. Ook de identiteit van de ik ontstaat (provisorisch) in het taalspel van het gedicht, een procédé dat bijvoorbeeld in de poëzie van Faverey (*Gedichten I*, 1968) en Polet (*Persoon/Onpersoon*) goed te zien is. Het gedicht is dus ook geen vehikel dat betekenis overbrengt, maar een laboratorium voor onderzoek naar het totstandkomen van betekenis.³⁵ Het onttrekt zich aan de communicatie en aan het zogenaamd ‘heldere’ taalgebruik dat voor iemand als Van Bastelaere een modern-positivistische, burgerlijke illusie is. Het wordt verondersteld zich tegen het berekenende te verzetten, tegen orde en tegen totaliteit.³⁶ Opdelingen en dichotomieën worden als suspect gepresenteerd,³⁷ en de wetende, rationeel communicerende intellectueel wordt te kijk gezet of ontmaskerd. En die ‘negativiteit’ is een derde kenmerk van het postmoderne gedicht: het wil niet verward worden met ‘heldere communicatie’ en niet ondergeschikt gemaakt worden aan de mythe van het positivisme.

5. Postmodern/laatmodern: een complicatie

Het is niet zo moeilijk om van deze en andere kenmerken van de postmoderne poëzie bij allerlei begin twintigste-eeuwse dichters al sporen aan te treffen. Zo wordt het postmoderne sleutelwoord ‘indeterminacy’ - de totale onzekerheid die het gevolg is van het besef dat elke zogenaamde waarheid niets anders is dan een tijdelijke, en bovendien alleen maar in de taal bestaande constructie - door Hassan (1982:269) al in het dadaïstische poëtische discours aangetroffen. En Perloff (1981) voert haar ‘poetics of indeterminacy’ terug op Rimbaud. Ook poëzie waarin de taal geen dienende, maar een dragende functie heeft, werd natuurlijk ook al lang voor Lucebert geschreven: terecht signaleert Geert Buelens (2000:361) dat elke twintigste-eeuwse avant-gardebeweging in de poëzie opnieuw het primaat van de taal heeft moeten bevechten.³⁸ Kunnen we inderdaad de wortels van het postmodernisme zo ver terug volgen? Huyssen (1986) suggereert het in elk geval door te spreken van ‘the hidden dialectic’ tussen historische avant-garde en postmodernisme. In ons taalgebied signaleerde Odile Heynders (1998:110-4) sterke overeenkomsten tussen de avant-gardistische ideeën die Paul Rodenko in de jaren vijftig in zijn essays uiteenzette en het postmoderne gedachtegoed, en typeert zij hem als ‘Poststructuralist avant la lettre’. Scott Lash (1990:158) schrijft zelfs: ‘I take the avant-garde of the 1920s to be postmodernist’. Deze laatste grote greep lijkt ons niet alleen onpraktisch, er zijn ook inhoudelijke bezwaren tegen aan te voeren.

Het is verleidelijk gebleken historisch avant-gardistische en modernistische teksten vanuit een min of meer postmodern perspectief te lezen. In studies naar werk of poëtica van auteurs uit het begin van de twintigste eeuw zijn juist die aspecten benadrukt die anticipeerden op het postmodernisme. ‘The discussion of modernism has concentrated on the shattering of formal conventions as an expression of the disintegration of traditional values’, schrijft bijvoorbeeld Gelpi (1990:518).

Ook is wel geconstateerd dat ‘it is striking that most of the characteristics claimed as typical of postmodern art were already inherent in modernist texts’.³⁹ Talrijk zijn dan ook de voorstellen om teksten die als modernistisch te boek staan (zoals Eliots *The Waste Land* of Pounds *Canto's*) als postmoderne teksten te lezen.⁴⁰

Hier dreigt begripsverwarring. Het probleem dat aan die verwarring ten grondslag ligt, is dat modernisme en moderniteit geen historisch parallelle verschijnselen zijn. Het modernisme is, in de woorden van Peter Zima (1997:XI), een ‘spätmoderne Selbstkritik der Moderne’. Voor de historische avant-garde geldt o.i. hetzelfde: in een aantal opzichten hebben de kritische modernist en de geëngageerde (historische) avant-gardist al afstand genomen van de moderniteit. Dit verklaart de (wat wij zouden noemen:) postmoderne trekken van dichters als Van Ostaijen en Pound. Bij hun is het houvast dat zij vinden in de poëzie nog maar een heel schrale rest van het moderne geloof in het ordenende vermogen van taal en subject. Maar op een aantal cruciale punten is die afstand tot de moderniteit er nog niet. Van Ostaijen experimenteert in de chaotische tekst *Bezette stad* met ‘postmodernismen’ als extreme fragmentatie en pastiche, maar in zijn geval gaat het om een homeopatische chaos, een poging de cultuur te beschermen tegen de chaotische (technologische en ideologische) veranderingen van tijdens en direct na de Eerste Wereldoorlog. Nijhoff geeft al in ‘De wandelaar’ (1916) blijk van zijn gecompliceerde reflectie op de relatie van subject en werkelijkheid. Maar schildert hij in datzelfde gedicht volgens W. Bronzwaer (1991) een ‘verstrooid zelfportret’, een zelfportret *is* het.

De modernist gelooft uiteindelijk nog in de (organische) eenheid van de tekst, die op een abstract niveau de brokstukken van de chaotische wereld provisorisch aan elkaar lijmt. De soevereiniteit van het humanistische subject, hoezeer die ook is gecompliceerd, blijft voor hem iets waarnaar gestreefd kan worden. In de woorden van Emig (1995:4): ‘the concept of self’ bleef, hoezeer dat voor de modernist ook problematisch werd, voor hem in het gedicht ‘a controlling force’. Modernistische teksten zijn gecompliceerd van taal en inhoud, maar uiteindelijk ontregelen ze de op eenheid en samenhang gerichte lectuur ervan niet. Uitzondering is misschien de voorlijke James Joyce. Wanneer modernisten als Eliot en Pound werk van hun hogelijk bewonderde collega bespreken, maskeren zij de verontrustende kwaliteiten ervan. Deze ‘assimilation of Joyce's writing’,⁴¹ die overigens lijkt op wat een kwart eeuw later bij Lucebert ook is gebeurd, laat zien dat de ‘vreemdheid’ van deze teksten destijds nog niet als een kwaliteit werd gezien. Wie Joyce's ‘indeterminacy’ helder geanalyseerd wil zien, kan daarvoor beter bij zijn fel-kritische tegenstanders terecht.

De (op het postmodernisme vooruitlopende) kritiek van de modernisten op de moderniteit wordt radikaler in het postmodernisme. De postmodernist keert zich tegen de metafysische resten van de moderniteit die in het modernisme nog wel zichtbaar zijn, waarmee een definitieve streep gehaald wordt door de romantische aspiraties van de modernisten.⁴² Het modernistische paradigma wordt daarmee

dermate ingrijpend gemodificeerd dat de benaming postmodernisme voor deze modificatie gerechtvaardigd is.⁴³ Over het algemeen wordt deze radikalisering van de modernistische kritiek op de moderniteit in verband gebracht met de Tweede Wereldoorlog. Van Van Ostaijens in wezen nostalgische homeopathie kan na de Holocaust geen sprake meer zijn.⁴⁴

Er is nog een andere reden om modernisme (of historische avant-garde) en postmodernisme als twee wezenlijk verschillende concepten te zien. Postmodernisten willen afrekenen met iets wat ten tijde van het modernisme nog niet bestond. Met Charles Newman denken wij dat het modernisme waartegen de postmodernisten zich verzetten niet alleen (of zelfs: niet in de eerste plaats) de golf van literaire vernieuwing aan het begin van de twintigste eeuw was, maar veeleer de ‘tweede revolutie’ van een jaar of dertig, veertig daarna, die een revolutie was in literatuurkritiek, -theorie en -scholing, ‘which interpreted, canonized and capitalized the Modernist industry’ en waarvoor de Engelstalige wereld de term *New Criticism* gebruikt.⁴⁵ Dit is een cruciaal punt: men verzet zich niet tegen Van Ostaijen, Pound of Joyce (de eerste revolutie), maar tegen een *Idea of Poetry*, een manier van omgaan met lyriek die het gevolg is van de tweede revolutie. Soms is dat verzet uitgesproken on- of zelfs anti-academisch (Lucebert, de Zestig, Duinker), soms wordt het juist wél in academische termen verwoord (Van Bastelaere, Reugebrink).

Slot

Onze benadering van ‘het postmodernisme in de poëzie’ vanuit de botsing tussen naoorlogse teksten en de nieuw-kritische manier waarop ze zijn gelezen, kan vanzelfsprekend niet meer dan een aanzet zijn. Er is dan ook veel onbesproken gebleven. Uiteindelijk zal een gefaseerd postmodernisme-concept, zoals Quinones (1985) dat voor het modernisme heeft voorgesteld, wel het meest adequate beschrijvingsmodel voor de naoorlogse poëzie blijken te zijn. In zo'n gefaseerd concept, stellen wij ons voor, zou in de vroege jaren vijftig bij Lucebert nog het anti-modernisme overheersen; zou met de *counterculture* van Zestig een nieuwe, democratiserende fase intreden en zou uiteindelijk in de jaren tachtig, met daarvoor al Faverey als voorloper, een poststructuralistisch, in een aantal opzichten sterk academisch georiënteerd, postmodernisme in zwang raken.

Al deze opeenvolgende manifestaties van het postmodernisme kenmerken zich door een avant-gardistische subversiviteit, een subversiviteit die zich in toenemende mate tegen leesconventies richt. Luceberts optreden heeft, in de jaren vijftig, nog veel meer het politieke aanschijn van zijn vooroorlogse voorgangers dan het optreden van Van Bastelaere of Verhelst - een verschil dat vooral te maken heeft met de functie die aan literatuur wordt toegekend. Vijftig jaar geleden was poëzie nog een van de aangewezen podia voor het formuleren van wereldvisies, reden waarom Luceberts poëzie door voorstanders als een bevrijding kon worden gezien

- een bevrijding uit de verstikkende kluisters van de jaren vijftig. Dat poëzie vandaag die functie niet meer vervult, betekent echter niet dat het laat-postmoderne politieke engagement van Van Bastelaere of Verhelst minder ernstig is dan dat van hun voor- en naoorlogse voorgangers. Eerder in tegendeel.⁴⁶

Literatuur

- Abrams**, M.H., *A Glossary of Literary Terms. Sixth Edition.* Fort Worth etc. 1993.
- Akker**, W.J. van den, 'A Mad Hatter's Tupperware Party. Postmodern Tendencies in American and Dutch Poetry'. In: J.P. Snapper & T. Shannon (eds.), *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991.* Lanham etc. 1993, p.171-195.
- Akker**, W.J. van den & G.J. Dorleijn, 'Poëtica en literatuurgeschiedschrijving'. In: *De nieuwe taalgids* 84-6, 1991, p.508-526.
- Altieri**, Charles, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960's.* Lewisburg 1979.
- Anbeek**, Ton, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985.* Amsterdam 1990.
- Attridge**, D. & D. Ferrer (1989), 'Introduction: Highly Continental Evenements'. In: D. Attridge & D. Ferrer (eds.), *Post-Structuralist Joyce. Essays from the French.* Cambridge etc. 1984, p.1-13.
- Barnard**, Benno, 'Kort gastcollege, gevolgd door enige vier jaar later geplaatste voetnoten'. In: Brems & De Geest (red.) 1991, p.215-220.
- Bastelaere**, Dirk van, 'Rifbouw (een klein abc)'. In: *Yang* 25-144, 1989, p.56-62.
- Bastelaere**, Dirk van, 'Groeten uit de strafkolonie'. In: Brems & De Geest 1991, p.221-226.
- Bertens**, Hans, *The Idea of the Postmodern. A History.* London/New York 1995.
- Bertens**, Hans, & Theo D'Haen, *Het postmodernisme in de literatuur.* Amsterdam 1988.
- Bezemer**, Ronald, 'Poëzie na de voorstelling'. In: *Parmentier* 8-4, 1998, p.99-115.
- Bové**, Paul A., 'Preface. Literary Postmodernism'. In: Paul A. Bové (ed.), *Early Postmodernism. Foundational Essays.* Durham/London 1995, p.1-16.
- Brems**, Hugo, 'Golden Boys'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 1986, p.548-550.
- Brems**, Hugo & Dirk de Geest (red.), 'Opener dan dicht is toe'. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*, Leuven/Amersfoort 1991.
- Bronzwaer**, W., 'Een verstrooid zelfportret. Nijhoffs "De wandelaar" en het modernisme'. In: dez., *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit.* Baarn 1991, p.106-119.
- Brown**, Dennis, *The Poetry of Postmodernity. Anglo/American Encodings.* Houndmills/London 1994.
- Buchbinder**, David, *Contemporary Literary Theory and the Reading of Poetry.* Melbourne 1993.

- Buelens**, Geert, 'Inktzwarte brilleglazen. Over de Amerikaanse L=A=N=G=U=A=G=E-dichters', In: *Yang* 36-3, 2000, p.361-365.
- Caws**, Mary Ann, 'Strong-Line Poetry: Ashbery's Dark Edging and the Lines of Self'. In: R. Frank & H. Sayre (eds.), *The Line in Postmodern Poetry*. Urbana/Chicago 1988, p.51-59.
- Conte**, Joseph M., *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca/London 1991.
- Cornelissen**, Micky, *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen 2001.
- Culler**, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London/Henley 1981.

- Culler**, Jonathan, 'Changes in the Study of the Lyric'. In: Hosek & Parker (eds.) 1985, p.38-54.
- Culler**, Jonathan, 'The Modern Lyric: Generic Continuity and Critical Practice'. In: C. Koelb & S. Noakes (eds.), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*. Ithaca/London 1988, p.284-299.
- Culler**, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*. New York 1997.
- Docherty**, Thomas, *After Theory. Postmodernism/Postmarxism*. London 1990.
- Elshout**, Ron, 'Een bont gezelschap. Over postmodernisme en poëzie'. In: *Bzzlletin* 26-241/242, 1997, p.105-115.
- Emig**, Rainer, *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*. London/New York 1995.
- Fokkema**, Douwe & Elrud Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London 1987.
- Fokkema**, Redbad, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam 1999.
- Forrest-Tomson**, Veronica, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth Century Poetry*. New York 1978.
- Gelpi**, Albert, 'The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American poetry'. In: *The Southern Review* 26-3, 1990, p.517-541.
- Gregson**, Jan, *Contemporary Poetry and Postmodernism. Dialogue and Estrangement*. London 1996.
- Hall**, Edwin, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*. Berkeley etc. 1994.
- Hassan**, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature. Second Edition*. Madison (WI) 1982.
- Heynders**, Odile, *Langzaam leren lezen: Paul Rodenko en de poëzie*. Tilburg 1998.
- Holden**, Jonathan, *Style and Authenticity in Postmodern Poetry*. Columbia 1986.
- Hosek**, Chiava & Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry. Beyond new Criticism*. Ithaca/London 1985.
- Hutcheon**, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London/New York 1988.
- Huyssen**, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. London 1986.
- Joosten**, Jos, 'Ordeverstoring: het subversieve werk van Dirk van Bastelaere'. In: *De gids* 157-1, 1994, p.52-61.
- Joosten**, Jos, 'Jachtvelden: krachtvelden in het denken van Rein Bloem', in: *Parmentier*, 7-3, 1996, p.25-35.
- Joosten**, Jos, 'Het einde der eenzijdige poëziebeschouwingen (I): Kritische overwegingen bij Fokkema's nieuwe poëziegeschiedenis', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 145-6, 2000, 765-776.
- Keller**, Lynn, *Re-making it New. Contemporary American Poetry and the Modernist Tradition*. Cambridge (MA) 1987.
- Komrij**, Gerrit, 'Dood aan de grutters'. In: dez., *Averchts*. Amsterdam 1980, p.133-144.

- Lake**, Paul, 'The Shape of Poetry'. In: R. McDowell (ed.), *Poetry After Modernism*. Brownsville 1998, p.278-306.
- Lash**, Scott, *Sociology of Postmodernism*. London/New York 1990.
- Lewis**, Barry, 'Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-1990)'. In: Stuart Sim (ed.), *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge (MA) 1999, p.121-133.
- Lucy**, Niall, *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford/Malden (MA) 1997.
- Lützeler**, Paul Michael, 'Von der Spätmoderne zur Postmoderne'. In: P.M. Lützeler (Hrsg.), *Spätmoder-*

- ne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Frankfurt am Main 1991, p.11-22.
- Man**, Paul de, 'Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss'. In: Hosek & Parker (eds.) 1985, p.55-72.
- Mazzaro**, Jerome, *Postmodern American Poetry.* Urbana/Chicago/London 1980.
- McCorkle**, James, *The Still Performance. Writing, Self, and Interconnection in Five Postmodern American Poets.* Charlottesville 1989.
- McCorkle**, James, 'The Inscription of Postmodernism in Poetry'. In: Hans Bertens & Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice.* Amsterdam/Philadelphia 1997, p.43-50.
- McHale**, Brian, 'Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry'. In: *Poetics Today*, 8-1, 1987, p.19-44.
- McHale**, Brian, 'Making (Non)sense of Postmodernist Poetry'. In: Michael Toolan (ed.), *Language, Text, and Context. Essays in Stylistics.* London/New York 1992, p.6-35.
- Moramarco**, Fred, 'Postmodern Poetry and Fiction: The Connective Links'. In: *Postmodern Fiction. A Bio-bibliographical Guide.* New York 1986, p.129-141.
- Mourits**, Bertram, 'The Conceptual Poetics of K. Schippers. The Aesthetic Implications of Literary Readymades'. In: *Dutch Crossing* 21-1, 1997, p.119-134.
- Newman**, Charles, *The Post-Modern Aura: the Act of Fiction in an Age of Inflation.* Evanston 1985.
- Perloff**, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage.* Princeton 1981.
- Perloff**, Marjorie, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition.* Cambridge 1985.
- Perloff**, Marjorie, *Poetic Licence. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric.* Evanston 1990.
- Perloff**, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media.* Chicago/London 1991.
- Perloff**, Marjorie, *Poetry On and Off the Page. Essays for Emergent Occasions.* Evanston 1998.
- Quinones**, R. (1985), *Mapping literary Modernism. Time and Development.* Princeton 1985.
- Roder**, J.H. de, *Het schandaal van de poëzie. Over taal, ritueel en biologie.* Nijmegen 1999.
- Ruiter**, Frans, 'Between the Control-Key Cracks: over intermedialiteit en postmoderne poëzie'. In: *Vooys* 11-3/4, 1993, p.132-140.
- Ruiter**, Frans, 'Het literaire leven'. In: Kees Schuyt & Ed Taverne (red.), *1950. Welvaart in zwart-wit.* Den Haag 2000, p.437-460.
- Tazelaar**, Frank, 'Instabiele rest'. In: *Parmentier* 7-3, 1997, p.51-63.
- Vaessens**, Thomas, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het Modernisme.* Amsterdam 1998.
- Vaessens**, Thomas, 'Gereutel uit de oude doos. Over angst, nostalgie en de toekomst van de poëzie'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 2000-2, p.260-264.

- Vaessens**, Thomas, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen 2001 (=2001a).
- Vaessens**, Thomas, 'Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst'. In: *Neerlandistiek.nl* 01-10, 2001 (=2001b). URL: www.neerlandistiek.nl/01/10
- Vervaeck**, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen 1999.
- Vries**, Gert Jan de, 'Over vijftientig jaar... zal ik je nog beminnen'. In: *Maatstaf*, 44-6, 1996 p.53-63.
- Wellek**, René & Austin Warren, *Theorie der literatuur*. Amsterdam 1974.
- Zima**, Peter V., *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel 1997.

Eindnoten:

- 1 Vaessens 2001a:11-16.
- 2 Zie over dit gedicht Mourits 1997.
- 3 H. van Santvoort over *128 vel schrijfpapier* (van Schippers & Buddingh') in *De nieuwe linie*, 21-10-1967.
- 4 Het meest recent door Ruiters (2000:443 e.v.) die spreekt van twee verschillende 'houdingen ten opzichte van de moderne tijd'.
- 5 In Joosten 1996:30 lezen we, naar aanleiding van analyse van Bloems gedicht 'Logopoeia': 'Bloems gedicht bewijst zo dat alleen *close-reading* bij dit soort poëzie van de openheid niet volstaat. Niet alleen omdat er hier evidente gaten in de betekenisgeving blijven bestaan - zoals ik de vierde strofe van "Logopoeia" niet bevredigend heb kunnen oplossen - maar ook omdat *close-reading* naar een zo volledig mogelijk coherente, totale verklaring streeft, die stomweg niet ten grondslag ligt aan - bijvoorbeeld - dit gedicht. Een sluitende interpretatie zou er zelfs rechtstreeks in tegenspraak mee zijn.'
- 6 Van Bastelaere 1989. Zie voor een poging tot interpretatie van de meerstemmigheid in Van Bastelaeres poëzie: Joosten 1994.
- 7 Zie bv. Buchbinder 1993:15; Altieri 1979:17-23; Van den Akker 1993:176; Anbeek 1990:147.
- 8 Van Bastelaere 1989:60.
- 9 Wellek & Warren 1974:375.
- 10 We merken hierbij op dat het conflict tussen nieuwe poëzie en traditionele leeswijzen niet nieuw is, net zomin als verwijten van 'wartaal' en 'onverstaanbaarheid' ondubbelzinnig duidt op postmoderne poëzie. Micky Cornelissen (2001:71) concludeert bijvoorbeeld dat vergelijkbare verwijten omstreeks 1885 al aan de dichters van Tachtig werden gemaakt: 'De meest gehoorde klacht was de "onverstaanbaarheid" of "duisterheid" van hun dichtwerk' (p.71). Wat dergelijke eerdere conflicten tussen nieuwe poëzie en traditionele lezersverwachtingen mogelijkerwijs onderscheidt van de huidige botsing, is de motivatie die critici aanvoeren voor hun depreciatie. Cornelissen haalt bijvoorbeeld T.C. van der Kulk aan, die in 1885 in *De tijdspiegel* meende dat de jongeren 'zich uitsluitend vermeien in het opsporen en bezingen van duistere woordvoegingen en gewrongen vormen, welke beteekenis niet zonder hoofdbrekens en veel voorstudie kan worden doorgrond', waardoor 'voor den minder begaafde geen andere poëzie [overblijft] dan de huisbakken sentimentaliteit, die noch opbeurt noch verheft, maar alleen ontzenuwt, wanneer ze niet ergert' (cit. p.66). Deze en andere critici van de Tachtigers redeneerden vanuit een maatschappelijke verantwoordelijkheid van de dichter; de critici van postmoderne poëzie voelen zich geheel namens zichzelf gefrustreerd in hun behoefte aan communicatie.
- 11 Theoretici als Susan Sontag, Roland Barthes of in Nederland Hugo Verdaasdonk en de na-Merlinistische J.J. Oversteegen kunnen genoemd worden als exponenten van een

- ‘tegenbeweging’ die de dominantie van de tekstimmanente leeswijze aanvochten. Zie daarover Vaessens 2001a:23-27.
- 12 Culler 1985:41. Vgl. Van den Akker 1993:175 en Bové 1980:7.
 - 13 Lewis 1999:124.
 - 14 Zie bv. Hutcheon 1988; Bertens & D’Haen 1988 en Zima 1997. Wie uitgaat van een modernisme-concept als dat van Fokkema & Ibsch, zou geneigd kunnen zijn te denken dat ook in de discussie over het modernisme voornamelijk over proza gesproken is. Voor de Nederlandse situatie is dat misschien waar (al is er nogal wat kritiek geweest op hun uitsluiting van de poëzie), maar voor de internationale discussie geldt dit niet: een dichter als Eliot blijft in rijtjes modernisten zelden onvermeld, ook niet in de Engelse vertaling van *Het modernisme in de Europese letterkunde* (1987).
 - 15 Van den Akker 1993. Van den Akkers op Huyssen georiënteerde analyse van de democratiseringstendens in de jaren 60 is overtuigend; zijn globale opmerkingen over postmoderne poëzie in de jaren 70 en 80 (p.191) sluiten daarbij niet aan en zijn o.i. minder bruikbaar.
 - 16 Fokkema 1999:125-126. Belangrijkste bezwaar tegen Fokkema's definitie is de wel zeer brede concrete invulling die zij toestaat en die bij hem ook als zodanig wordt vervuld. Zie voor kanttekeningen bij Fokkema's idealisme- en postmodernisme-concept: Joosten 2000:774-775.
 - 17 De Vries (1996:58) gaat bijvoorbeeld uit van een min of meer sociologische redenering in de lijn van Huyssen en ontwaart uiteindelijk een ‘waarachtig postmodernisme [dat] aandacht besteedt aan de apocriefe dichtkunst van Nel Benschop en Toon Hermans, het oeuvre van Boudewijn de Groot en ga zo maar door’. Elshout (1997), daarentegen, redeneert in een voortreffelijk essay vanuit een Frans georiënteerd, filosofisch kader en heeft het over postmodernisme als hij poëzie bespreekt waarin de relatie tussen taal en werkelijkheid wordt geproblematiseerd. Ook in Besemer 1998, Tazelaar 1997 en Ruiters 1993 wordt een en ander over postmodernisme en poëzie (in een Nederlandse context) gezegd.
 - 18 Brown 1994:2. Vgl. Moramarco 1986:130.
 - 19 Joosten 1994; Vaessens 2001a.
 - 20 Vgl. Docherty 1990:23-27; Altieri 1979:24 en Lützel 1991:12. Zie over de paradox van poëtische elementen als het ‘antisystematische systeem’ Lake 1998 en Lucy 1997:120.
 - 21 Zie voor een beschouwing over postmodernisme in Verhelst's proza: Vaessens 2001b.
 - 22 Vgl. Perloff 1981:10-17.
 - 23 McHale 1992:28.
 - 24 Caws 1988:57.
 - 25 Culler 1997:71; 1995:38. Zie ook het hoofdstuk over de apostrofe in Culler 1981.
 - 26 Abrams 1993:108 (onze cursivering, JJ/TV).
 - 27 Zie hierover bv. Hall 1994:xix.
 - 28 McHale 1992, p.28. Vgl. Gregson 1996:6, Conte 1991:17 en McCorkle 1997:44.
 - 29 Vgl. Holden 1986:332, Perloff 1990:12, Mazzaro 1980:VIII & Culler 1985:39. McCorkle (1989:4) formuleert het anders: in zijn visie is postmodernisme in de poëzie in zekere zin ook een ‘reinvention of the self that can engage a variety of voices, fragments, and inadvertent glimpses’.
 - 30 De Man 1985:55. Vgl. Culler 1988:295.
 - 31 McHale 1987:24. Vgl. Buchbinder 1993:16-17.
 - 32 Perloff 1991:19-20; 134. Vgl. Perloff 1985.
 - 33 Vgl. McCorkle 1997:46; 1989:4.
 - 34 Komrij 1980:136; 140.
 - 35 Vervaeck 1999:134.
 - 36 Docherty 1990:15, 20, 38.
 - 37 Keller 1987:13. Vgl. Perloff 1991:130 en Moramarco 1986:133-134.
 - 38 Zie Van den Akker & Dorleijn 1991:515.
 - 39 Brown 1994:8. Vgl. Perloff 1998:17.
 - 40 Docherty 1990:145-172.
 - 41 Attridge & Ferrer 1984:4-6.
 - 42 Vaessens 1998.
 - 43 Vgl. Zima 1997:224; Gelpi 1990 en Keller 1987.
 - 44 Zie Lewis 1999:133.
 - 45 Newman 1985:27. Vgl. Bertens 1995, Buchbinder 1993:15 en McHale 1987:47.

- 46 Geheel onafhankelijk van en naast de door ons besproken poëzie is er sinds de postmoderne manifestatie 'Poëzie in Carré' (1966) nog een minder intellectualistische, op 'performance' gerichte stroom in de poëzie te onderkennen. Aan deze in populariteit en omvang toenemende poëzie hebben we binnen het bestek van dit artikel geen aandacht besteed, maar in de breder opgezette studie van het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie die wij voorbereiden, zullen we daar uiteraard wel op ingaan. Ook voor andere kwesties die we hier onbesproken lieten, zoals de gecompliceerde relatie tussen postmodernisme en romantiek; de (sociale en logistieke) veranderingen van het literaire veld; de relatie tussen de naoorlogse poëzie en popmuziek(teksten); poëzie tussen globalisering en regionalisering etcetera, zal in die studie plaats ingeruimd moeten worden.