

‘Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur’

Elrud Ibsch

bron

Elrud Ibsch, ‘Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur.’ In: W.F.G. Breekveldt et al. (red.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Bert Bakker, Amsterdam 1989, p. 346-373.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/ibsc001post01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Elrud Ibsch



Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur*

Elrud Ibsch

Ter gelegenheid van...

In 'Vormen van realisme' (Van den Berg en Van Zonneveld 1986) stelt Margaretha H. Schenkeveld dat zij de ontwikkeling van het Nederlandse realisme als literaire stroming in een breed internationaal kader geplaatst zou willen zien. Haar eigen bijdrage beschouwt zij als een beperkte aanzet ertoe. Mijn intentie ten aanzien van het aandeel van de Nederlandse literatuur aan het internationale postmodernisme komt geheel met de hare overeen. En ook ik kan niet buiten de verzekering dat het slechts om een beperkte bijdrage gaat.

Daarnaast wil ik van een andere intentie gewag maken: die van een dankbetuiging voor wat Margaretha Schenkeveld heeft geïnvesteerd in de jaren van onze samenwerking aan de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit: een betrouwbare collegialiteit een omgang die gekenmerkt werd door aanwezigheid, zakelijkheid, het goede verstaan van een half woord en momenten van dieper gaande toenadering, van vriendschap.

Positiebepaling en inperkingen

1

De vraag of de benaming 'postmodernistisch' voor (een deel van) de kunst- en levensstijl tussen het einde van de Tweede Wereldoorlog en het midden van de jaren tachtig een passende dan wel een bijzonder ongelukkige is acht ik op dit moment niet meer voor discussie vatbaar. Ondanks de kritische bedenkingen van velen tegen de term 'postmodernisme' moeten wij hem als ingeburgerd beschouwen en pogingen hem te vervangen lijken - gezien de stroom van publikaties die over het postmodernisme handelen - bij voorbaat tot mislukken veroordeeld.

2

De poging bepaalde literaire conventies die het schrijfgedrag van een auteur en het leesgedrag van een recipiënt reguleren te bundelen en als een literaire stroming aan te merken die zich van andere stromingen onderscheidt (een activiteit die ook wel als 'periodiseren' wordt aangeduid), wordt hier (zoals o.a. ook door Brian McHale 1987) niet als het opsporen van een literaire realiteit beschouwd maar als een cognitieve constructie. Een dergelijke con-

structie beoogt systematische onderscheidingen aan te brengen die de oriëntatie binnen het geheel van als literair aangeboden en gereciperde teksten vergemakkelijken. Er wordt dientengevolge ook geen objectieve geldigheid maar intersubjectieve consensus nagestreefd. Als men het hier te presenteren oriënteringsaanbod voorlopig zou willen accepteren en - waar nodig - corrigeren, kan de doelstelling als gerealiseerd worden beschouwd.

3

Als uitgangspunt van wetenschappelijk handelen wordt gekozen voor een onderscheiding van rollen met betrekking tot het literaire leven: die van deelnemer en die van waarnemer. Voor de beoefenaar van de (literatuur)wetenschap wordt - anders dan voor de schrijver, de criticus en de lezer - de rol van waarnemer gereserveerd. Een gevolg daarvan is dat op hem niet de taak rust op postmodernistische wijze over postmodernisme te schrijven. Niet het (te onderzoeken) object bepaalt de methode, maar het subject, de wetenschapper - in samenwerking en afspraak met andere wetenschappers. Op grond hiervan is het zeer wel mogelijk - in tegenstelling tot de opvattingen die Rob Wolfs (1986) lijkt te vertegenwoordigen - het postmodernisme in de literatuur in oppositionele termen af te grenzen tegen bijvoorbeeld het modernisme. Dit in weerwil van de uitspraken in de postmodernistische poëtica, waarin juist de mogelijkheid van opposities en onderscheidingen wordt ontkend.

4

Ook in Nederland wordt er een discussie over het postmodernisme gevoerd, parallel aan die in landen als Frankrijk, Duitsland en Amerika, die het literaire domein ver te buiten gaat. Er wordt in filosofische en cultuurkritische zin onder de noemer *Moderne/Postmoderne* om de *waarde* van deze beide antagonistische wereldbeschouwingen en cultuursyntheses gevochten. Het Habermas/Derrida-debat is een van de voorbeelden (Habermas 1985; Koslowski, Spaemann, Löw 1986; Varga 1986). In Nederland werd de discussie onder meer gevoerd door Christel van Boheemen en Carel Peeters onder de titel *De moraal van het postmodernisme* (Vrij Nederland, 31 januari 1987). In sprankelende polemische bewoordingen - zoals gezegd gaat het om cultuurkritiek - worden van de kant van Christel van Boheemen aanvallen gelanceerd tegen de 'tweedeling' als denkprincipe, in haar ogen een modernistisch principe bij uitstek, waarvan kenmerkend is dat slechts één lid van een paar dominant kan zijn, en wel ten koste van het andere, het ondergeschikte, dat genegeerd of gemarginaliseerd wordt. Descartes' *Discours de la méthode* staat model voor een 'technocratisch "fallogocentrisme" dat het andere nivelleert of negeert - als het ware door het opleggen van een centerend netwerk van semantische lijnen

dat uitgaat van en arriveert bij het ideaalbeeld van de mens zoals onze cultuur dat zou zien: autonoom boven de materie en de natuur staand, rationeel, blank, mannelijk en uiteraard liefst christelijk'. Carel Peeters daarentegen treedt op als criticus van het postmodernisme dat hij als een filosofie beschouwt waarin de 'vruchteloze radeloosheid' wordt verheerlijkt en waarin 'verdwijningen' worden voltrokken. Als voorbeelden van 'postmodernistische verdwijningen' noemt hij de ontkenning van het belang van de auteursintentie door Derrida, die in zijn *Sporen* betoogt dat het geloof in de signatuur van een tekst - de bekentenis tot het auteurschap met andere woorden - een 'logologische ideologie' is. Peeters noemt voorts het afschaffen van realiteit en betekenis door onder andere Jean Baudrillard.

Hoe boeiend het kruisen van de degens ook is en hoe noodzakelijk het geacht mag worden dat de beoefenaar van de wetenschap zijn houding ten aanzien van realiteit, betekenis en denkprincipes, met name ook ten aanzien van een mogelijk linguïstisch imperialisme en determinisme bepaalt: over postmodernistische literatuur zegt de filosofische discussie weinig of niets.¹ Wellicht is het noodzakelijk de cultuurkritische context als *Bedingung der Möglichkeit* voor de produktie van postmodernistische literatuur mede in overweging te nemen; de sterk normatieve inzet van de discussie echter belast de analytische taak van de periodisering onevenredig. Daarbij voegt zich een ander, nagenoeg onoverkomelijk bezwaar. De historische restricties worden in het debat hoe langer hoe minder in acht genomen. Descartes als begin van het modernisme werd reeds vermeld - wat te zeggen van een opvatting waarin Christus het modernistische tijdperk inluit? (Koslowski, Spaemann, Löw 1986: 47).²

Het cultuurkritisch-filosofische debat zal in deze bijdrage buiten beschouwing moeten blijven. Ik zal mij concentreren op één specifieke sector, de literatuur, in een historisch beperkt tijdsbestek, namelijk de literatuur van na de oorlog. Als approximatief tijdscontinuüm worden de jaren 1945-1985 aangehouden. Dit betekent dat er rekening mee wordt gehouden dat het postmodernisme als dominante stroming intussen het veld heeft moeten ruimen en heeft moeten plaats maken voor... wellicht het *autobiografisme*? Dit is niet meer dan een speculatie, in het beste geval een hypothese, ingegeven door de publikaties van *L'Amant* (M. Duras), *L'Enfance* (N. Sarraute), *Kaplan* (Leon de Winter), *Kindergeschichte* (P. Handke), om slechts enkele schrijvers in dit rijtje op te nemen, die op grond van eerdere werken als postmodernisten werden bestempeld.³

5

Tenslotte een laatste inperking. Een helder, goed afgebakend modernisme-begrip komt de conceptuele helderheid van het postmodernisme ten goede. Minder overtuigend is in dit opzicht het zeer ruime modernisme-concept van Ihab Hassan (1986), die overigens als pionier van het onderzoek naar het literaire postmodernisme beschouwd en gewaardeerd dient te worden. Door voor het modernisme een bundel van kenmerken te postuleren die met even veel recht voor de romantiek en het symbolisme, in enkele gevallen zelfs voor het realisme geldigheid zouden kunnen hebben, maakt Hassan van het modernisme een karikatuur en schrijft hij aan het postmodernisme een onevenredig grote intellectuele inspanning toe. Te bedenken is dat de 'bevrijdingsdaad' ten aanzien van transcendentie, eenheid, holisme enz. immers al door het modernisme en de historische avantgarde was voorbereid en allerminst uitsluitend voor rekening van het postmodernisme kan komen. De historische evolutie wordt met een 'uitgerekt' modernisme-begrip enigszins geweld aangedaan.

In deze bijdrage vormt een vrij nauw modernisme-begrip de achtergrond. Dit concept wordt gedeeld door o.a. Harry Levin (1966), Peter Faulkner (1977), M. Calinescu (1987) in het Engelstalige gebied, door Brian McHale (1987) in Israel, door Hans Bertens (1986) en Douwe Fokkema (1984 en 1986) in Nederland. Het houdt in dat het modernisme historisch tussen ongeveer 1910 en 1945 wordt gesitueerd. Inhoudelijk kan het worden samengevat als de stroming waarin een rationele verwerking van de epistemologische twijfel de drijfveer voor de artistieke vormgeving wordt. In het kielzog van de epistemologische twijfel volgen de linguïstische en de ethische twijfel. Tegen deze achtergrond moet het postmodernisme - weliswaar niet uitsluitend maar zeker voor een belangrijk deel - als radicalisering van het modernisme worden ingeschat. Hierop wordt later uitvoerig ingegaan.

Een constructie: 'postmodernistische literatuur'

Mijn voorstel voor een constructie van het postmodernisme in de literatuur is mede geïnspireerd op het werk van andere onderzoekers die - met het oog op conceptuele helderheid en op zoek naar de impulsen van historische verandering, waarin altijd continuïteit én discontinuïteit aanwijsbaar zijn - het postmodernisme tegen het modernisme afgrenzen. Aan enkele van deze pogingen zij hier aandacht besteed. Hans Bertens confronteert modernistische en postmodernistische taaiopvattingen en ziet in Foucaults en Derrida's taaltheorieën een radica-

lisering van onder andere Wittgensteins opvattingen over taal (Bertens 1986: 144). D.W. Fokkema beschouwt als kenmerk van modernistisch denken en schrijven de ‘intellectual conjectures’ die ertoe dienen ‘to impose a hypothetical order and a provisional meaning on the world of their personal experience’ (Fokkema 1986: 82). Daarentegen wordt het postmodernistische denken gekarakteriseerd ‘by the conviction that any attempt towards constructing a world model - however much qualified by epistemological doubt - is pointless’.

Brian McHale (1987) tenslotte construeert de oppositie tussen modernisme en postmodernisme met behulp van de respectievelijke ‘dominanten’ *epistemologisch* (voor het modernisme) en *ontologisch* (voor het postmodernisme). In de stimulerende studie van McHale, waarin veel aandacht wordt besteed aan de analyse van postmodernistische teksten met name van Engels- en Spaanstalige origine, wordt bij de nadere invulling van wat onder ‘ontologisch’ valt, duidelijk waar het McHale om gaat: het verzinnen van werelden als postmodernistisch procédé. De globale onderscheiding in epistemologisch en ontologisch lijkt echter minder gelukkig. Ten eerste omdat hiermee filosofische aporieën in het geding komen: kan men het epistemologische element überhaupt losmaken van het ontologische? Ten tweede, hebben niet juist de ‘possible’ of ‘impossible worlds’ van de postmodernisten hun ‘existentie’ geheel en al te danken aan de tot het uiterste doorgevoerde epistemologische twijfel? Waar die twijfel ook voor Brian McHale in de na-oorlogse literatuur een niet te ontkennen plaats inneemt, spreekt hij van ‘limit-modernism’, een term die betrekking heeft op werken waarin de ‘tip over’ - de omslag in het vertellen naar werelden waarin tot nu toe geldende wetten geen rol meer spelen - nog niet ten volle is voltrokken (McHale 1987: 11, 13). Hierbij moet echter de kritische opmerking worden gemaakt dat in deze zienswijze de postmodernistische literatuur hoofdzakelijk gereduceerd wordt tot de Noord Amerikaanse variant ervan, en ook daarvan kan er dan nog maar een gedeelte postmodernistisch worden genoemd. Juist het Europese postmodernisme - te denken valt aan in dit verband veel genoemde namen als Beckett, Ionesco, Adamov, Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard - zou buiten het corpus vallen, aangezien bij genoemde auteurs epistemologische vraagstukken een prominente plaats innemen. De verwerking van deze vraagstukken geschiedt echter op een wijze die zo belangrijk afwijkt van de modernisten dat men wederom slechts tegen de prijs van een uitermate opgerekt modernisme-begrip (in dit geval in eigentijdse richting) in al deze gevallen van laat-modernisme zou kunnen spreken.

Derhalve zij een poging ondernomen de epistemologische preoccupatie, die wij zowel voor het modernisme als voor het postmoder-

nisme veronderstellen - maar ten opzichte waarvan wij in beide stromingen een duidelijk verschil waarnemen - zo te systematiseren dat aan overeenkomst én verschil recht wordt gedaan. Het resultaat van deze poging zou als volgt kunnen worden samengevat: *In het modernisme vindt een rationeel-reflecterende verwerking van de epistemologische (met inbegrip van de linguïstische en ethische) twijfel plaats, terwijl de verwerking ervan in het postmodernisme van mimetische aard is. Met 'rationeel-reflecterend' wordt tot uitdrukking gebracht dat epistemologische vraagstukken voornamelijk in reflecties van verteller of personages, in ingelaste 'essays', in de 'discours social', als het ware op een filosofisch 'meta-niveau' ter sprake komen (zoals b.v. bij Proust, A. Gide, Th. Mann, R. Musil op geconcentreerde wijze geschiedt).*

Bestudeert men het essayistisch-poëtische werk van genoemde schrijvers, dan zal men nauwelijks een verschil aantreffen met de stellingen die in het verhalende werk worden voorgedragen (men denke hierbij ook aan Ter Braak, Du Perron, Carry van Bruggen). Het begrip 'mimetisch' is gekozen om aan te duiden dat de epistemologische twijfel het reflecterende meta-niveau heeft verlaten en is doorgedrongen tot de structuur van het verhaal zelf, tot de geschiedenis ervan, tot de personages, die de twijfel niet meer ter discussie stellen maar als het ware 'leven', 'dramatiseren'. Mimesis wordt hier opgevat in de betekenis die Plato eraan geeft, namelijk als 'handelende en sprekende personages', niet als 'weerspiegeling'.

Dat daarnaast postmodernistische verhalen worden verteld die de epistemologische twijfel helemaal niet meer lijken te thematiseren maar hoogstens nog 'veronderstellen' en op grond van deze verzwegen veronderstelling 'werelden' opbouwen die geen legitimatie meer behoeven - noch in logische noch in ethische zin - wil ik niet ontkennen. Maar ook tegenwerelden, die er geen aanspraak op maken werkelijk gekend te worden, de consequenteloze, ongemotiveerde ontwerpen van oncontroleerbare 'werelden' hebben de meest radicale epistemologische twijfel tot hun fundament. Deze verhalen worden - zo zou men kunnen stellen - 'aan de overkant' van de twijfel verteld.

De 'mimetische' verwerking van de epistemologische twijfel die wordt opgevat als radicalisering van de modernistische verwerking, kent twee varianten: één brengt als resultaat een 'onmogelijke' wereld voort (een wereld zoals in Beckett's *Innomable* b.v.), de ander genereert nieuwe 'possible worlds', die de wetten van geschiedenis en logica logenstraffen (zoals b.v. *Terra Nostra* van Fuentes of *Turkenvespers* van Ferron).

In deze zin wil ook Matei Calinescu (1987) Becketts 'poetics of impossibility' een plaats in het postmodernisme geven: 'I think that a consideration of Beckett's *poetics of impossibility* [...] could enlarge the

postmodern hypothesis by showing that its characteristic “possibilism” also comprises the negation of possibility. Thus, among the “possible worlds” of postmodernism, I would suggest there should be a place for the rigorously “impossible” ones that Beckett sets out to explore’ (Calinescu 1987: 301).

In de traditie van de ‘poëtica van het onmogelijke’ wordt door Calinescu ook Th. Bernhard opgenomen. In elk geval geldt dit voor Bernhards *Korrektur* (Calinescu 1987: 308-310, Ibsch 1986).

De problematisering van de epistemologische positie vormt het element dat voor continuïteit tussen modernisme en postmodernisme zorgt. Zelfs de meest geradicaliseerde vorm, die van het vertellen van gefragmentariseerde, onsamenhangende ‘petites histoires’ (Lyotard 1979; Hassan 1986) is een gevolg van deze problematisering. Op dit punt verschilt mijn standpunt van dat van Brian McHale.

In de na-oorlogse literatuur is er een stroming die niet het epistemologische problematiseert maar het ethische. Bedoeld wordt het existentialisme van Sartre, Camus, Hemingway, en - in Nederland - Blaman, de vroege Reve, de vroege Hermans. Alhoewel niet gezegd kan worden dat het vraagstuk van de kenbaarheid van de ‘werkelijkheid’ in het existentialisme niet wordt gesteld (dit zou in ieder geval Camus en Hermans onrecht doen), ligt de nadruk op de problematisering van de ethische keuzes die tijdens de Spaanse burgeroorlog, in de Tweede Wereldoorlog, of in de na-oorlogse jaren gemaakt of juist niet gemaakt werden. Dit geldt in even sterke mate voor de private kring van vriendschap als voor de publieke van de politiek. De problematisering van ethische keuzes in deze literatuur kan echter niet worden aangemerkt als het gevolg van epistemologische twijfel, maar vindt zijn oorsprong veeleer in het direct waarneembare onrecht, dat dan ook kenbaar en identificeerbaar wordt geacht.

Het onderscheid van een rationeel-reflecterende en een mimetische verwerking van de epistemologische twijfel kan aan de hand van twee verhalen uit *De Aleph* (Amsterdam 1964) van Jorge Luis Borges worden toegelicht. In het verhaal ‘Judas drie keer’ (1944) worden de overwegingen uiteengezet die de geleerde theoloog Nils Runeberg ertoe hebben gebracht een herinterpretatie van het Judas-verhaal tot stand te brengen. In ‘De Bibliotheek van Babel’ (1941) wordt de ruimte van een bibliotheek gecreëerd, bestaande ‘uit een onbepaald, en misschien oneindig aantal zeshoekige cellen’ (Borges 1964:126) en worden verschillende theorieën over de erin aanwezige boeken (*alle* boeken die er in de wereld zijn) gelanceerd. Voorbeelden van deze theorieën zijn: ‘er zijn, in de omvangrijke Bibliotheek geen twee gelijke boeken’ (131) en: ‘De Bibliotheek is onbegrensd en zichzelf herhalend’ (137). In ‘Judas drie keer’ wordt het thema van de verschillend interpreteerbare

historische ‘werkelijkheid’ reflecterend, in ‘De Bibliotheek van Babel’ worden de elkaar soms tegensprekende, soms aanvullende theorieën en/of wetten mimetisch gepresenteerd door middel van de opbouw van een fantasie-wereld. Borges, die tot de postmodernistische schrijvers van het eerste uur wordt gerekend, gebruikt en beheerst in zijn verhalen de procédés van modernisme en postmodernisme. Terwijl ‘Judas drie keer’ moeiteloos als modernistisch verhaal gelezen kan worden, maakt de ‘mimetische’ omslag in ‘De Bibliotheek van Babel’ dit verhaal tot een voorbeeld van postmodernistisch vertellen. Binnen de ‘possible world’ van de bibliotheek ontstaat een postmodernistisch semantisch universum (Fokkema 1986) met ‘indeterminaties’, multiplicaties, duplicaties (‘in de hal is een spiegel, die getrouw de werkelijkheid verdubbelt’, 126), bedrieglijkheid (‘die letters geven niet aan wat de bladzijden zullen behelzen’, 127), incoherenties, wanorde (‘in 't klein de goddelijke wanorde nabootsen’, 133), toeval ‘Een godslasterlijke sekte wilde dat het zoeken gestaakt zou worden en alle mensen letters en symbolen door elkaar zouden gooien, tot die canonieke boeken er komen te liggen, door een onwaarschijnlijke gunst van het toeval’, 133), labyrinth (‘niets anders dan een labyrinth van letters’, 129) en vooral herhalingen (‘Spreeken is in nodeloze herhalingen vervallen’, 136; ‘de Bibliotheek is onbegrensd en zichzelf herhalend’, 137). Geen wonder dat de bibliothecaris-verteller een voorkeur uitspreekt voor drie boekwerken met de respectieve titels ‘Gekamde donderslag’, ‘De gipsen kuitkramp’ en ‘Axaxaxas mlö’, voorbeelden van ‘alle mogelijke combinaties van de twintig en nog wat orthografische symbolen’ (131) die ‘variëaties met onbeperkte herhaling’ opleveren (130).

Met name in de Europese traditie - die ook voor Borges de voedingsbodem was - wordt de overgang van de rationeel-reflecterende verwerking van de epistemologische, linguïstische en ethische twijfel naar de mimetische, resulterend in een ‘onmogelijke’ wereld hoogst productief. De nadrukkelijke aanwezigheid van het modernisme in Europa vormt een natuurlijke uitdaging voor vormen van radicalisering. Bovendien was men na de Tweede Wereldoorlog allerm minst zo ver dat men, als het ware aan de overkant van de twijfel, tegenwerelden kon ontwerpen die legitimatie noch motivatie vereisten. Daarentegen is de expliciete twijfel (naast de epistemologische vooral ook de linguïstische) op thematisch en structureel niveau dominerend aanwezig. Voor de mimetische verwerking van deze twijfel is in eerste instantie een genre voorhanden dat tijdens het modernisme en het daarin gerealiseerde reflecterende meta-niveau tot op zekere hoogte onbenut was gebleven: het drama. Dit werd dan ook in de beginjaren van het Europese postmodernisme een representatief genre. Ionesco, Beckett en Handke hebben er internationaal erkende invullingen aan gegeven.

Ionesco noemt zijn *La cantatrice chauve* (première in 1950) zelf een ‘tragedie van de taal’ (‘Moi, qui avais cru écrire la “Tragédie du langage”’ (Ionesco 1962: 65)). In de gesprekken van de echtparen Smith en Martin worden de communicatieve en cognitieve functies van taal tot in het absurde uitgehold. De kale zangeres, wier verschijning door de toeschouwers wordt verwacht, verschijnt niet. Er wordt slechts medegedeeld dat zij nog steeds hetzelfde kapsel draagt. De taal blijkt volledig ongeschikt te zijn toegang tot ‘werkelijkheid’ te verschaffen. Van enige logische opbouw van een dramatisch gebeuren is geen sprake, evenmin van psychologisch waarschijnlijke karaktertekeningen.

De late Ionesco van de Bérenger-cyclus - bij voorbeeld in *Rhinocéros* - lijkt de absurde communicatieve situatie vaarwel te hebben gezegd (*Rhinocéros* is op linguïstisch niveau toegankelijk te noemen). Dit is echter slechts schijn: de epistemologische twijfel, de onmogelijkheid oorzaak, gevolg, logica en ratio te ontdekken ten aanzien van de metamorfose van mensen in beesten blijft in weerwil van het op het eerste gezicht begrijpelijke verhaal overeind staan.

Dat er in de Franstalige postmodernistische beginfase, zoals ook in het zojuist besproken toneelstuk van Ionesco, naast een reactie op en een radicalisering van het modernisme ook een transformatie van het existentialisme valt waar te nemen kan hier slechts terzijde worden vermeld. Dit aspect zou uitgewerkt moeten worden, wanneer als perspectief niet in eerste instantie de internationale overeenkomsten maar de ‘regionale dialecten’ zouden zijn gekozen.

Een belangwekkend voorbeeld van de postmodernistische mimetische voortzetting van de linguïstisch/epistemologische twijfel die in het modernisme onder woorden werd gebracht, is Peter Handkes toneelstuk *Kaspar* (1967). In het woord vooraf zegt Handke dat het stuk evengoed ‘Sprechfolterung’ (taalmarteling) genoemd had kunnen worden en hij legt ook uit dat het niet om een ‘waar’ historisch verslag van de lotgevallen van Kaspar Hauser gaat: ‘Das Stück “Kaspar” zeigt nicht, wie *es wirklich ist* oder *wirklich war* mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was *möglich ist* mit jemandem’ (7) (Deze leidraad zou ook als proloog bij Louis Ferrons *Turkenvespers* op zijn plaats zijn, die evenmin Kaspar Hausers geschiedenis wil schrijven).

Laat mij de belangrijkste punten van taalkritiek, die vanaf het modernisme telkenmale in allerlei varianten tot uitdrukking worden gebracht, samenvatten ten einde Handkes stuk te kunnen plaatsen:

- [a] Tussen signifiant en signifié bestaat geen natuurlijke en/of gemotiveerde verbinding.
- [b] Op grond van het schematische en vastgelegde karakter van taal is deze niet geschikt als medium voor individuele gewaarwordingen.

[c] Taal is dwingend en onontkoombaar.

[d] De macht van het benoemen kan gemakkelijk tot onrechtmatige toeëigening leiden.

De vier genoemde punten van kritiek genereren elk tevens een positieve tegenhanger, waardoor in filosofie, literatuur en wetenschap de spanning tussen een negatieve en een positieve inschatting van de vermogens van taal ter discussie staat.

De positieve tegenhanger van de ontbrekende natuurlijke band [a] is de mogelijkheid metaforisch taalgebruik te creëren (belangrijk voor literatuur). Het schematische karakter van taal [b] maakt kategorisering mogelijk (belangrijk voor de wetenschap). Het dwingend-on-ontkoombare van taal [c] staat communicatie toe (belangrijk in intermenselijk verkeer) en de macht van het benoemen [d] bevordert het bewustzijn van identiteit (belangrijk voor de persoonlijkheid).

Een menselijk monstertje dat de beginselen van het spreken moet worden bijgebracht door 'Einsager' (voorzeggers), dat geen enkele van de genoemde beperkingen en mogelijkheden van taal kent, geraakt in een nagenoeg uitzichtloze desoriëntatie. Willoos en onwetend wordt Kaspar heen en weer getrokken tussen de veelheid van talige functies, en moet hij ervaren, hoe zijn eigen bestaan en het bestaan der dingen afhankelijk zijn van woorden.

De voorzeggings voorzien Kaspar van een zin. Die luidt: 'Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist'. Deze zin, die Kaspar bij voortduring moet uitspreken, kan volgens de voorzeggings nog alles betekenen (21): 'Du hast einen Satz zum Bejahen und zum Verneinen. Du hast einen Satz zum Leugnen. Du hast einen Satz, mit dem du dich müde und wach machen kannst. Du hast einen Satz, mit dem du jede Unordnung im Vergleich zu einer anderen Unordnung als verhältnismässige Ordnung bezeichnen kannst etc...' (18,19).

Het ontbreken van een natuurlijke en gemotiveerde verbinding van woord en concept houdt alle betekenissen open en de weg vrij voor metaforische combinaties: 'Ein Satz hilft dir, über jeden anderen Satz hinwegzukommen, indem er sich an die Stelle des anderen Satzes setzen lässt: die Tür hat zwei Seiten: die Wahrheit hat zwei Seiten: hätte die Tür drei Seiten, hätte die Wahrheit drei Seiten: die Tür hat viele Seiten: die Wahrheit hat viele Seiten: die Tür: die Wahrheit: ohne Tür keine Wahrheit' (44). Of ook op deze manier: 'Ein Tisch ist ein Wort, das du auf den Schrank anwenden kannst, und du hast einen wirklichen Schrank und einen möglichen Tisch an der Stelle des Tisches' (27).

Het schematische aspect van taal heeft een ordenende functie: 'Du hast Modellsätze, mit denen du dich durchschlagen kannst: indem du diese Modelle auf deine Sätze anwendest, kannst du alles, was schein-

bar in Unordnung ist, in Ordnung setzen' (57). Anderzijds schaamt Kaspar zich over elke herhaling (92). Slogans van tucht en orde worden Kaspar ter herhaling voorgezegd (34-42) en hem wordt duidelijk gemaakt dat benoemen in bezit nemen betekent: 'alles, was ich beim Namen nennen kann, ist nicht mehr unheimlich: alles, was nicht mehr unheimlich ist, gehört mir' (42).

Ervaringen worden als linguïstisch gedetermineerd beschouwd: 'Weil du von nichts den Namen weisst, tut dir alles weh, wenn du auch nicht weisst, dass es dir weh tut, weil du nicht weisst, was das Wort Wehtun bedeutet' (23). Het einde is Kaspars volledig gevangenzijn in taal: bij iedere nieuwe zin word ik onpasselijk, zo constateert hij en: 'ich werde meiner nicht mehr los' (100).

In Samuel Becketts *L'Innomable* (1953) is het eveneens een menselijk monster dat in een vloed van woorden zijn eigen existentie als volledig bepaald ziet door de woorden van anderen: 'J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres' (55) en: 'Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leur voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends' (77,78).

Het postmodernisme in Nederland

Zonder ook maar enigszins aanspraak te willen maken op volledigheid ben ik van mening dat tegen de achtergrond van het tot dusver geschetste concept van het literaire postmodernisme de volgende verhalende teksten op plausible manier een plaats in de Nederlandse (en internationale) literatuurgeschiedschrijving kan worden toebedeeld:

- Jacq Firmin Vogelaar, *Vijand gevraagd* (1967),
- Louis Ferron, *Turkenvespers* (1977)
- Willem Brakman, *Een weekend in Oostende* (1982),
- Cees Nooteboom, *In Nederland* (1984),
- Gerrit Krol, *Maurits en de feiten* (1986).

Met dit rijtje is mijns inziens een representatieve keuze gemaakt, zonder dat op deze plaats het vraagstuk wordt behandeld of het oeuvre van de genoemde vijf auteurs in zijn geheel of slechts voor een deel tot het postmodernisme gerekend kan worden. De literaire ontwikkeling van elk van de genoemde schrijvers vereist preciese monografische bewerking, die hier echter niet aan de orde is, omdat de vraag centraal staat of en in hoeverre het postmodernisme door Nederlandse schrijvers vertegenwoordigd is.

Zoals eerder gesteld werd, vindt in het postmodernisme (in tegen-

stelling tot het modernisme) een transformatie van reflectie naar mimesis plaats om aan de epistemologische twijfel uitdrukking te geven. De lezer kan zich niet meer als ‘zwijgende’ discussiepartner bij de discussiërende personages voegen, maar ziet zich genoodzaakt zijn weg te vinden in een (verhaal)wereld die ten aanzien van de voornaamste categorieën die onze voorstelling van werkelijkheid bepalen, te weten tijd, ruimte en psychologische identiteit, belangrijke afwijkingen vertoont. Deze afwijkingen krijgen een bijzondere nadruk, zij worden op scherp gesteld wanneer de folie waartegen zij verschijnen, de tijd-, ruimte- en identiteitsrestricties (de *logische* restricties), op de meest stringente wijze respecteert. Naast de wetten van de logica bepalen ook de regels die op conventies berusten (*culturele* restricties) onze voorstelling van werkelijkheid. Het lijkt haast overbodig te vermelden dat de postmodernistische voorstelling van de werkelijkheid ook deze conventies schendt. Ook hier geldt weer: hoe stringenter het oorspronkelijke patroon, hoe scherper de afwijkingen ervan zichtbaar worden. Met behulp van deze voorstelling van zaken kan worden verklaard waarom de postmodernistische auteur bij voorkeur bepaalde genres uit de literaire traditie herneemt en herschrijft. Dat het merendeel van deze genres zijn wortels heeft in het realistische vertellen versterkt ons vermoeden. Voor beschrijving komen voornamelijk in aanmerking: [a] de historische roman; [b] de detective; [c] de ‘Heimatroman’ (streekroman) en [d] het sprookje.⁴ Dat het laatste genre niet als voorbeeld van realistisch vertellen genoemd zou mogen worden, is een tegenwerping die men verwachten kan. De postmodernistische ‘bandeloosheid’ ten aanzien van de scheiding van ‘feit’ en ‘fictie’ heeft echter ook met betrekking tot het genre dat de meest openlijke afwijzing van elke realisme-claim belichaamt, vrij spel: tenslotte is ook de conventie van het vertellen van hetgeen niet waar kan zijn voor ondermijning vatbaar.

De detective

Het voor deze gelegenheid gekozen corpus bevat twee romans die men in de rij van geschreven detectives zou kunnen opnemen:

Vijand gevraagd en *Maurits en de feiten*.

Om met Vogelaar te beginnen: de ondertitel en genre aanduiding van zijn verhaal is: ‘*n boerenroman*. Dit pleit ervoor om *Vijand gevraagd* niet alleen als een geschreven detective maar tegelijkertijd als een geschreven ‘Heimatroman’ te lezen.⁵ In deze postmodernistische speurdersroman zijn oorzaak en gevolg niet met elkaar verbonden, hebben aanwijzingen - zo al aanwezig - geen bewijskracht - wordt de

‘oplossing’ niet gezocht en niet gevonden, zijn de schuldvraag en de schuldige niet te identificeren. Een ‘alwetende’ detective - de persoon die op grond van eerdere kundigheid in het opsporen van de ‘waarheid’ zich in het vertrouwen van iedereen mag verheugen, wanneer hij wederom voor de taak staat een nieuw en onbekend strafbaar ‘feit’ te moeten blootleggen - is afwezig. Aan het woord is daarentegen de ‘schuldige’. Zijn ‘schuld’ - in onspecifieke en algemene zin - ontkent hij niet, van een specifieke schuld die tot de hem toegevoegde ‘straf’ in enigerlei relatie staat is hij zich echter niet bewust. Het hoofdpersonage vertelt zijn verhaal in de ik-vorm. Nu en dan - een kortstondige poging tot afstand? - wordt de ik een hij. Zoals er tussen schuld en straf geen relatie valt aan te geven raken ook andere - causale en temporele - verbindingen zoek. Tenslotte worden ook het verband tussen woord en concept en tussen woorden onderling en de grenzen van de eigen lichamelijke en geestelijke identiteit aangetast: ‘meer dood dan levend lag ik tussen hen in nadat voordat terwijl alvorens doordat vanwege zonder dat echter hoe dan ook - wat hielpen woorden’ (106).

‘Weet hij langzamerhand niet meer waar hij ophoudt en zij begint haar vlees dat meegeeft - of zij voor of tegen hem is’ (111, 112), ‘of ik er nu *wel* of *niet* aan toevoeg *ik* of *hij* of *zij* zeg als 't maar geen *jij* is och als ik maar iets zeg aan de praat blijf dan maken zij verder wel uit wat ik gezegd moet hebben...’ (115).

Van de op het achterhalen van feitelijke gegevens gerichte arbeid van de detective is niets meer over, evenmin van de boerengemeenschap als drager en bewaarder van al die normen die hun oorsprong vinden in een hechte verhouding tot de natuur en het leven. De geïdealiseerde en gestileerde waarden van de ‘Heimatroman’ verschijnen in Vogelaars roman in geperverteerde gedaante. Het constante element - de tegenstelling tussen in-group en out-group, tussen degenen die in de streek thuis is en de vreemdeling - wordt getransformeerd tot een excessieve reactie, zonder motief en zonder legitimatie.

Vogelaar is - zo weten wij uit zijn poëtische standpunten en uit het verslag van zijn eigen leeservaringen - bekend met de Franstalige literaire traditie. Het Franse modernisme en existentialisme heeft hij verwerkt en in een postmodernistische variant neergelegd die meer aan Beckett dan aan de Amerikaanse Postmodernisten doet denken. De herschreven detective van de Amerikaan Pynchon *The Crying of Lot 49* mist mijns inziens de band met het existentialisme. Het hoofdpersonage wordt in de rol van de detective, niet in die van het slachtoffer geplaatst; de ethische preoccupatie met enige schuld is afwezig; Oedipa Maas daarentegen raakt verzeild in puur epistemologische problemen van de onkenbaarheid van feiten, zinloosheid van combinaties en tevergeefse pogingen tot communicatie.⁶

Een van de meest recente herschreven detectives is *Maurits en de feiten* van Gerrit Krol.

Anders dan bij Vogelaar en Pynchon zijn in deze roman een strafbaar feit (de moord op Mirjam) en een verdachte/schuldige (Maurits) aanwezig. De conventie van het genre detective vereist dat deze verhaalkernen ('subject' en 'object' in actantiële terminologie) volgens een aanvaardbaar en 'leesbaar' ordeningsprincipe zo met elkaar worden verbonden dat de met de concepten 'strafbaar feit' en 'verdachte' geconnoteerde begrippen: waarheid, leugen, feit, oorzaak, motief, schuld, straf en identiteit van de persoon in het verhaal worden geïntegreerd, en wel op zodanige wijze dat de culturele respectievelijk juridische conventies van een maatschappij zoveel mogelijk worden gerespecteerd.

Krol ondermijnt in *Maurits en de feiten* zowel de maatschappelijke als de literaire conventies.

Zoals ook bij Vogelaar het geval was, is hoofdzakelijk de verdachte aan het woord, niet de (of een) detective. De lezer wordt deelgenoot van zijn woorden en/of gedachten in de *monologue intérieur* en ook in korte dialogen met zijn ondervragers en personen uit zijn verleden. In aan- of afwezigheid van Maurits voeren andere personages korte gesprekken over hem.

Over het algemeen heeft de niet-fictieve zowel als de fictieve communicatie tussen ondervragers en verdachten de neiging te mislukken, omdat de doelstellingen van de partijen verschillen: het schuldbewijs, de 'waarheid' is het doel van de ondervragers, het bewijs van onschuld, desnoods met behulp van 'leugens' verkregen, dat van de verdachten. Gerrit Krol wijzigt deze situatie, maar laat de communicatie eveneens mislukken. De ondervragers zijn bereid zich in te zetten de onschuld van Maurits te bewijzen, maar deze is er niet op uit zijn onschuld te verdedigen. Maurits - degeen die de waarheid kent (het einde van het verhaal wijst in ieder geval in deze richting) - kent het 'verhaal' van de waarheid, de aanvaardbare keten van causale verbindingen niet of (ook dit is een leeswijze) wil zijn kennis niet mededelen aan politie, psychiater, jurist, hulpverlener of wie dan ook die in een vergelijkbare rol verkeert. Integendeel: 'Ik heb nu officieel gevraagd mij de doodstraf te geven' (98). Dit is de prijs die Maurits bereid is te betalen om te aanschouwen en te ervaren dat het voor degenen die de causale keten moeten (re)construeren - en wie weet, ook voor hemzelf niet mogelijk is een kloppend verhaal, waarin waarheid en leugen, schuld en straf, motief, oorzaak en gevolg hun plaats hebben, te vertellen.

Tijdens het proces moet hij spoedig beseffen: 'Iets is niet waar als het niet door feiten kan worden gestaafd. In die zin ben ik niet waar'

(17). Voor de andere partij ziet het dilemma er als volgt uit: 'Feiten. U en ik willen feiten. Maar hoe zien feiten eruit, in zo'n geest? Hoe wilt u daarachter komen?' (82).

De weg tot de feiten gaat kennelijk via: 'Details, details, details. Ze willen alleen maar nóg meer details weten [...] Ik heb gezegd, we zijn klaar, jullie weten genoeg. Hang me maar op. Had je dat treurige gezicht van Dolf moeten zien. Alsof ik hem zwaar beledigde [...]. Voor ik het weet ben ik weer aan het woord' (100).

Voor het vinden van de waarheid is het 'verhaal' de onmisbare voorwaarde: 'Bovendien willen ze een verhaal. Ik heb geen verhaal. Sommige dingen gebeuren' (30).

Maurits is doordrongen van het onvermogen het gewenste verhaal te kunnen vertellen. Alleen op grond van een eenheid van persoon, taal en theorie zou het verhaal mogelijk zijn - deze eenheid echter is er niet: 'Een mens is wat anderen in hem zien' (94); 'Wie ben ik? Wie ben ik anders dan degenen die ik ontmoet? Maak 's een lijstje van de mensen die je hebt ontmoet in je leven. Wat hebben die mensen gemeen? Niets. Alleen jou' (96).

De 'ik' is onbestendig: 'Dat ik opeens dit ben en dat ben. "Je moet me geen eigenschappen toekennen. Daar heb ik niets aan, want morgen ben ik weer een heel ander persoon"' (107).

Wat de mens de ander van zichzelf laat zien is niets anders dan een masker: 'Volgende masker. Het maakt niet uit. Waarom denk je dat het ene masker eerlijker is dan het andere? [...] Het zijn de toeschouwers die bepalen welk masker je draagt' (78,79).

Een mens kan zich niet handhaven tegenover de oordelende blik van de anderen: 'Probleem is je wordt helemaal zoals anderen je zien. En omdat de mensen je allemaal op een verschillende manier zien word je ondanks je zachtheid en vriendelijkheid een soort van keiharde persoon...' (145). In een cynische reactie op het zoveelste rapport dat over hem geschreven wordt zegt Maurits: 'Hoog tijd dat ik weer 's in een ander daglicht kom te staan. Maurits? Ligt in de revisie' (108) en in een wanhopige situatie erkent hij de vergeefsheid van de poging om als persoon één geheel te vormen: 'Ik wilde dat alles bij elkaar paste. Maar met al dat passen kom je niet ver. Op den duur past niets meer. Dan lig je uit elkaar' (145).

Eenheid van taal en betekenis is er evenmin: 'Ik zeg wat en zij zeggen, aha, hij heeft dat en dat gezegd, zonder dat ze weten wat het betekent. Zeg ik de volgende keer wat anders. Of helemaal niks. Ik kan natuurlijk zeggen wat ik wil' (7).

De betrouwbaarheid van theorieën - in de wetenschap hoog in aanzien - is voor Maurits geen houvast: 'Ik heb geen theorieën. Mijn gevoelens zijn mijn theorie. Als ik theorieën heb, zijn ze elke dag anders' (131).

De fundamentele onbetrouwbaarheid en onbestendigheid van identiteit, taal en theorie blijft niet zonder gevolgen voor motieven en oorzaken, schuld en straf. Gratuite handelingen, dingen die je zonder doel doet ‘hebben dus geen oorzaak’ (46). Een ‘Leitmotiv’ in *Maurits en de feiten* is de herhaalde constatering: er is geen oorzaak (53, 79).

De correlatie tussen schuld en straf, waarop een zeker maatschappelijk evenwicht gegrondvest lijkt te zijn, is bij nader inzien afwezig. Daarentegen corresponderen spijt en schuld met elkaar. Aangezien ‘bij getoond berouw je straf lichter [is]’ en bij geen berouw zwaarder ‘wordt schuld niet afbetaald met straf. Nooit. Die twee hebben niets met elkaar te maken’ (117); ‘Schuld is negatief. Schuld is de zekerheid dat je als persoon nooit meer positief zult komen te staan’ (134).

Tenslotte komt het verhaal dan toch: ‘en zo vertel ik deze geschiedenis ten einde. Uitsluitend aan mezelf’ (143). Motief, oorzaak, schuld, dader(s) komen in een aanvaardbaar handelingspatroon bij elkaar. Is de geschiedenis daarmee af? Is zij een ‘waarheid met allure’ geworden? Of is er gekozen voor ‘een leugen die allure heeft’? (89,90) en wat is een waarheid waard die een ik alleen aan zichzelf kan vertellen? Een postmodernistische leeswijze van *Maurits en de feiten* zal reserves behouden ten aanzien van een gesloten einde en zal met de mogelijkheid rekening houden dat de geschiedenis ook een ander einde zou kunnen hebben.

De historische roman

Met de opname van de historische roman in het genrerepertoire hebben postmodernistische schrijvers de mogelijkheid gecreëerd om twee belangrijke aspecten van hun denkwereld mimetisch uit te beelden. Het ene betreft de problematisering van de scheiding van feit en fictie; het andere de met de filosofie van de geschiedenis gedeelde gedachte dat ‘objectieve’ kenbaarheid en beschrijving van het verleden illusoir zijn en dat de historicus niets anders dan zijn interpretaties kan geven.

De traditionele historische roman heeft altijd een bijzondere positie geclaimd door zich van het puur fictionele, het autonoom-literaire karakter van andere genres te distantiëren en een bijzondere geloofwaardigheid op te eisen. De kennis die bij het lezerspubliek ten aanzien van het gemeenschappelijke verleden aanwezig geacht kon worden, dwong de schrijvers van historische romans er als het ware toe, de feitelijke laag boven de fictionele te laten domineren. Een genre dat aan dergelijke betrekkelijk bindende regels is onderworpen, biedt voor de postmodernistische ‘bandeloosheid’ juist een aantrekkelijk terrein. Vooral het Noordamerikaanse postmodernisme (Barth, Doctorow,

Pynchon, Vonnegut en anderen) heeft van de geboden mogelijkheden volop gebruik gemaakt.

Als Nederlandse vertegenwoordiger van de postmodernistische transformatie van de historische roman is Louis Ferrons *Turkenvespers* gekozen.

Lies Wesseling (1987) heeft een indringende en lucide historische plaatsing en analyse van deze roman gegeven. Er kan dan ook met alle instemming naar haar artikel worden verwezen - een voorstudie van een omvangrijker onderzoek met betrekking tot de historische roman. Op deze plaats worden haar conclusies gevolgd, maar worden enkele aanvullingen gegeven, met name met betrekking tot intertextuele relaties.

Roggeman bespreekt in 'Gesprek met Louis Ferron' (1983) de epistemologische positie van de schrijver. Deze komt overeen met een post-positivistische kentheorie die ervan uitgaat, dat alle werkelijkheid een constructie van de menselijke geest is. Ferrons artistieke versie van deze kentheorie luidt: 'De grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig opheffen, omdat alles verbeelding is' (Roggeman 1983: 19). Daarbij wordt ter ondersteuning Grillparzer geciteerd: 'De wereld, een droom'.

Het is niet moeilijk zich voor te stellen dat dit epistemologische uitgangspunt tot een gecompliceerd spel met werkelijkheid en fantasie, met feit en fictie leidt.

Om te beginnen bij de hoofdpersoon Kaspar Hauser, die wij ook al bij Peter Handke zijn tegengekomen. Ferrons Kaspar, de dromer en fantast, die er een beroep van heeft gemaakt de mensen van visuele illusies te voorzien, staat telkens weer verbaasd en hulpeloos voor de moeilijkheid orde en chaos, reële elementen en waanvoorstellingen, zichzelf en zijn dubbelganger te onderscheiden. Daar komt nog bij dat Kaspar aan het eind van de roman een personage blijkt te zijn in een film die door de regisseur Sternheim wordt vervaardigd. Wesseling constateert: 'Een dergelijke inlassing van een hoger fictioneel niveau opent de deur voor een potentieel oneindige regressie' (Wesseling 1987: 25).

De plaats van handeling in *Turkenvespers* is Wenen. De tijd het Fin-de-siècle. Maar dit tijdstip is slechts het chronologische centrum, waarin andere tijdstippen - als een soort 'anachronistische collage' (Wesseling 1987: 26) - samenkomen: het beleg door de Turken (een historisch feit uit 1683), het totalitarisme van het Derde Rijk. Historische betrouwbaarheid wordt op deze manier openlijk met voeten getreden. De 'anachronistische collage' gaat veel verder dan de conclusie dat er niet één interpretatie van de geschiedenis is.

Over het algemeen wordt met de erkenning van veelvuldige, aan

perspectief gebonden interpretaties van historische evenementen de realiteit van de 'data', met name chronologie en locaties, niet aangetast. Maar Ferron grijpt reeds op het niveau van de data in: 'Als er dan geen vastliggende geschiedenis bestaat, dan behoud ik mij in mijn romans ook het recht voor om op eigen houtje alvast maar de historische werkelijkheid te "vervalsen"' (Roggeman 1983: 15).

In een bondige formule vat Wesseling de verandering die de historische roman in het postmodernisme heeft ondergaan samen door hem te confronteren met de roman van Scott die voor haar de representant van het genre par excellence is: 'Hier wordt dan ook geen historisering van de fictie bewerkstelligd, maar een fictionalisering van de geschiedenis' (Wesseling 1987: 29).

Turkenvespers is, voor zover het de stapeling van historisch materiaal betreft, een 'anachronistische collage'. Daarnaast is het een 'mozaïek van citaten' (Fokkema 1987: 214). De intertextuele verbanden die de roman aangaat zijn op te vatten 'als een kruispunt van codes die binnen de grenzen van wat dan nog een tekst mag heten elkaar ontmaskeren als inadequate instrumenten' (Fokkema 1987: 213). Anachronisme en citationisme vervormen betekenissen die in de loop der tijd enige vastigheid hebben gekregen. Om het beeld uit *Turkenvespers* te gebruiken: 'Er zou, zo luidden oude verhalen, eens een architect komen - maar het kon ook een ansichtkaartenschilder zijn, dat wisten de oude verhalen niet zo precies - die alle stenen van de stad zou herstampelen, waardoor alles wat zich in de stad had afgespeeld een heel andere betekenis zou krijgen' (79).

Wesseling somt enkele stenen uit de mozaïek op, met name ook de spreekwoorden en de uit populaire literatuur afkomstige citaten (de ondermijning van het verschil tussen kunst en kitsch behoort eveneens tot de postmodernistische poëtica; de aangehaalde passage uit de roman speelt ook met architect en ansichtkaartenschilder!).

Ik wil nu enkele literaire en filosofische bouwstenen aan de mozaïek toevoegen die voor mij herkenbaar waren, omdat ik mezelf tot de lezers kan rekenen waarvan Ferron zegt dat ze belezen zijn in zijn richting, 'wat toch sterk beperkt wordt tot de Duitse romantiek en later' (Roggeman 1983: 9).

Turkenvespers is het postmodernistische verhaal over Kakanië, zoals *Der Mann ohne Eigenschaften* het modernistische Kakanië-verhaal is. De intertextuele relaties tot Musil zijn aantoonbaar ('Kakanië' wordt op pp. 96, 97 en 247 genoemd). In het Wenen van het Fin-de-siècle dat door Musil wordt opgeroepen, blijven de historische kaders intact - in zoverre zou ook voor Musil gelden wat Wesseling voor Scott opeist: de historisering van de fictie. De postmodernistische schrijver Ferron echter tornt aan het historische kader.

Musil treedt - zonder dat zijn naam wordt genoemd - op als vriend van Korngold; hij is 'een man zonder opvallende eigenschappen' (95), een schrijver die met inkt besmeerde vingers heeft. Deze schrijver brengt tijdens een visite, waar men bonbons nuttigt waarvan volgens de conversatie niet duidelijk is of ze uit de chocolaterie van Sacher, van Tobler of van Rosaglio afkomstig zijn, de 'werkelijkheidszin' en de 'mogelijkheidszin' ter sprake: 'Als je op de juiste manier door geopende deuren wilt komen, dan moet je het feit in ogenschouw nemen dat ze onbeweeglijke posten hebben, dat is simpelweg een eis van de werkelijkheidszin'. Dit bijna letterlijk vertaalde citaat (er is iets weggelaten, namelijk de toespeling op Ulrichs vader) uit *Der Mann ohne Eigenschaften* wordt vervolgd: 'Als er echter een werkelijkheidszin bestaat en er is niemand die aan het bestaan daarvan twijfelt, dan moet er ook iets zijn dat men de mogelijkheidszin zou kunnen noemen [...]. Zo laat de mogelijkheidszin zich vrijwel definiëren als het vermogen alles wat zou kunnen zijn te denken ...' (95).

Kaspar vraagt aan de schrijver nog of hij denkt dat het mogelijk zou zijn hem te beschrijven 'aan de hand van dermate nietige eigenschappen als het hebben van inkt aan de vingers en het in één keer in de mond steken van een bonbon?' (96), waarop de schrijver bevestigend antwoordt, want 'al het denkbare [is] mogelijk' (ibid.).

Wat nu - met de Turken voor de poorten - het belangrijkste zou zijn om te doen en te denken wordt door Korngold en zijn vriend verschillend ingeschat. Korngold vindt dat het in wezen om het kosmische gaat, de schrijver acht het reinigen van zijn vuile nagels van het meest dringende belang. Kaspar komt tot de conclusie dat de waarheid in het midden ligt: 'Ergens tussen de vuile nagels en de kosmos in' (97).

Dit doet denken aan een probleem dat in *Der Mann ohne Eigenschaften* speelt. Het betreft de vraag of een groter belang toegekend moet worden aan kennis omtrent de 'Jüngste Tag' of aan kennis omtrent 'Ameisensäure'.

In het Fin-de-siècle Wenen van Ferron herleeft Musils Kakanië. Met de beschrijving van de ambtenarij (124, 125) maar ook met de constatering dat men in Oostenrijk een grote voorliefde koestert voor alles wat vaag en ongrijpbaar is (325), varieert Ferron op Musils stellingen. Daarbij wordt de modernistische voorganger niet polemisch aangevallen maar quasi achteloos aan de eigen tekst toegevoegd.

In Ferrons Wenen ontbreekt ook Wittgenstein niet. Friedrich Freiherr von Sayn [Wittgenstein] legt aan Kaspar uit 'dat men nooit moest zeggen wat niet gezegd kon worden' (141), probeert hem 'de waarschijnlijkheid van overgang van, zeg, de j-toestand in de i-toestand', de 'overgangswaarschijnlijkheid' duidelijk te maken (143), op de weer-

legbaarheid van uitspraken te attenderen en afficheert zich als iemand die ‘zich bezighoudt met het uitbannen van de metafysica’ (144).

Mogelijk refereert het volgende aan Walter Benjamin, die van mening was dat de brede boulevards in Parijs ter voorkoming van revolutionaire activiteiten waren gebouwd: ‘De keizer liet zich raden [...] en overwoog de stad af te breken en opnieuw op te bouwen, nu doorsneden met brede boulevards waar de ruiters beter uit de voeten kon’ (103).

Tenslotte wordt de door de lezer enigszins verwachte intertextuele relatie met Handkes *Kaspar* gelegd. Kaspars ‘zin’ duikt op: ‘Hoe hij [...] eindelijk zijn mond opende en lispelde dat hij later graag wilde worden wat een ander eens geweest was’ (266). En het einde van de roman luidt: ‘Toen de man, die naar *Johnny Guitar* had gekeken thuiskwam, keek hij in het kistje en besloot een ander te worden dan wie hij geweest was. Maar omdat hij niet wist wie hij geweest was, wist hij ook niet wie hij worden moest, zodat het een besluit was zonder gevolgen’ (332).

Anders dan in Musils grote cultuurbeeld van het Wenen rond de eeuwwisseling, waarin ook ideologische en linguïstische codes elkaar kruisen, ontbreekt er in *Turkenvespers* een personage/subject dat in staat is ontmaskerend in te grijpen en een voorlopig ordeningsprincipe aan de veelheid van overtuigingen op te leggen. Kaspar beschikt niet over de intellectuele potentie van Ulrich. In het postmodernistische denken wordt intellectuele ordening met de grootste scepsis en argwaan bejegend. Wanorde treedt op de plaats van een hypothetische, nieuwe ordening: ‘Niets bleek nog op zijn plaats te staan en nog lang niet alles was gewend aan de nieuwe ordening van zaken die natuurlijk geen ordening was maar eerder een wanordening’ (192). Ook de tijd functioneert niet als ordenend principe: ‘Alles gebeurt op bepaalde momenten tegelijkertijd’ constateert Mitzi en herhaalt daarmee het anachronistische principe van deze ‘historische’ roman nog eens op micro-niveau (81). Wanorde ook waar het om taal en betekenis gaat: ‘Woorden zeilden, uit het zinsverband gerukt, langs het plafond en er regenden nieuwe zinnen neer waarvan de betekenis loodrecht stond op die van de oorspronkelijke’ (80).

Het sprookje

Cees Nootebooms *In Nederland*, een herschrijving van H.C. Andersens *Sneeuwkoningin*, bevat tal van poëtische reflecties op het genre sprookje, waarmee de verteller telkens weer in het handelingsverloop ingrijpt, het onderbreekt en uitstelt. Het bijna aan het einde van het

verhaal geplaatste argument: ‘Als je eenmaal gezegd hebt er was eens dan heb je daarmee een buitentijdelijke en buitenteritoriale werkelijkheid geschapen waarin alles mogelijk is’ (139) rechtvaardigt achteraf alle vrijheden die de verteller zich permitteert: hij laat immers zijn verhaal beginnen met: ‘Er was eens een tijd die volgens sommigen nog steeds voortduurt’ (7). De territoriale vrijheid die hij zich veroorlooft laat de grenzen van Nederland lopen tot ongeveer Albanië, waarbij het Zuiden (van Locarno tot Albanië) ‘als een overrijpe, pompeuze vrucht hing aan de smalle breekbare corridor die bij Limburg begon en doorliep tot de bergen’ (39). Een genreconventie die daarentegen als vast en onomstotelijk wordt gerespecteerd is de afloop van het verhaal: alles wordt in het sprookje ‘gedicteerd’ door de afloop (135), zo luidt de poëtische opvatting. Het valt in te zien dat dit een situatie schept die voor een postmodernistische schrijver voordelen biedt. Door de binding aan een vaststaande (gelukkige) afloop kan er ruimte voor willekeur worden geschapen. Het is immers allerminst zeker dat het einde in een logische en door de ontwikkeling van het verhaal gemotiveerde relatie tot het voorafgaande staat.

De procédés die Nootboom voor de transformatie van het sprookje aanwendt, zijn de volgende:

1 Hij actualiseert de buitentijdelijke ‘werkelijkheid’ van het sprookje door realiteitssegmenten uit de Nederlandse en Europese samenleving van onze tijd in te lassen. Hierdoor realiseert hij een spel met feit en fictie, dat omgekeerd evenredig is aan het spel dat de schrijver van de historische roman speelt.

Zo leven zijn hoofdpersonages Kai en Lucia (Kai en Gerda bij Andersen) in de Bijlmer, is er sprake van een economische ‘recessie’ (een woord dat volgens de verteller ‘moest verhullen dat de mensen het beter hadden dan ooit een eerdere generatie’ (33)), van *Volkskrant* en *Handelsblad* (hier wordt aan het noemen van de referentiële elementen taalreflectie verbonden: ‘De ene krant is beslist niet voor het volk, en heet dus Volkskrant, de andere wordt ook duidelijk door intellectuelen gelezen en heet Handelsblad’ (28)). Binnenwegen in Spanje (b.v. de weg nr. C 221) fascineren de verteller, die in Delft wegebouw heeft gestudeerd; de semiologen wordt geadviseerd zich in de ‘coderingen van het illusionisme’ te verdiepen (59). De mode van de naaktstranden geeft aanleiding voor de ironische confrontatie van vroeger en nu: ‘zoals vroeger de naaktheid taboe was is het nu verboden om wit te zijn’ (104). Van de grote geloofssystemen wordt de ‘beduimelde achterkant’ aan de kaak gesteld: ‘sinds die tijd ben ik allergisch, niet alleen voor de schoot van Carmelieten maar in één moeite door voor de schoot

van Rome, Moskou, Genève, Mekka en Dordrecht en de al even beduimelde achterkant van die systemen, de sekten, de utopieën en iedereen die in naam van iets anders, hogers en beters spreekt en dus liegt' (129). Literaire referenties zijn Plato, Kundera, d'Ors en Andersen (140).

Het merendeel van deze historische en actuele referenties is ondergebracht in de structurele laag van de vertellersreflectie. Andere referenties zijn in het verhaal geïntegreerd: zoals de 'georganiseerde misdaad' op de verblijfplaats (kasteel, hotel) van de sneeuwkoningin en de religieuze sekte, waarvan de aanvoerder, die de ingenue Lucia in zijn ban weet te trekken, verkondigt dat deelhebben aan God altijd goed is 'of je nu deel had aan zijn lichte of aan zijn duistere kant want voor hem zijn licht en duister, goed en kwaad hetzelfde' (122).

Het relatieve karakter van de 'waarheid' van onze 'werkelijkheid' en de 'onwaarheid' van het sprookje wordt toegelicht aan de hand van voorbeelden: 'Een man met een kunsthart is een sprookje van Hoffmann [...]. En de man op de maan? Dat kon vijfhonderd jaar geleden niet, maar toen was het gewoon als er een paus vermoord werd' (76). Dit leidt naar de conclusie: 'De sprookjes van toen zijn de werkelijkheid van nu, en omgekeerd' (77).

2 Nooteboom geeft aan de oningevulde handelingsachtergronden van het sprookje van Andersen een sexuele motivatie. In het Andersen-sprookje zijn twee kinderen de hoofdpersonages. Hun toewijding voor elkaar behoeft geen erotische of sexuele motivatie en deze is evenmin noodzakelijk in de verhouding van de sneeuwkoningin tot Kai of in die van de verschillende helpers tot Gerda. Niet onbekend zijn psychoanalytische - en dientengevolge sexuele-interpretaties van sprookjes; als voorbeeld kan hier *Roodkapje* worden genoemd. Bij *In Nederland* gaat het echter niet om een interpretatie maar om een creatieve receptie van het Andersen-verhaal. Nootebooms hoofdpersonages zijn jonge volwassenen, die vanaf het begin in een volmaakt geluk met elkaar leven dat mede op hun volmaakte schoonheid is gebaseerd. De terughoudende erotiek van hun aanvankelijke verhouding verandert bij Kai in pure 'lust' in zijn relatie met de vreemde vrouw, waarbij er een verzelfstandiging van zijn lichaam optreedt (92,93), uiteindelijk een verslaving aan gebeurtenissen 'waarbij vormen van pijn en dwang en genot door elkaar liepen' (116). Lucia geniet met 'voorbeeldige onschuld' van haar zinnelijke avontuur met de man die kan 'vrijen als een wolk' (137). Dat de sexuele uitstapjes van de beide gelieven volgens het dictaat van de goede afloop van het sprookje na hun hereniging zonder enige consequentie blijven, hoort bij de reeds ge-

noemde willekeur van de postmodernistische schrijver.

3 Een derde procédé waardoor het sprookje wordt getransformeerd, is de continue zelfreflectie op het schrijfproces, dat in het geval van een genre dat - zoals het sprookje - op vaste patronen berust, een overbodige en nutteloze inspanning lijkt. Enkele van deze reflecties zijn reeds onder (1) ter sprake gekomen.

Talrijk zijn de passages waarin de verteller zijn schrijven becommentarieert: “‘Schaam je toch niet man, vertel gewoon je verhaal!’ Dit zeg ik tegen mezelf, hier in Zaragoza [...]’ (64); talrijk zijn ook zijn mijmeringen over taal en taalverschillen (‘IJs, dacht Lucia, maar dan dat aanschijn van ijs dat op glas lijkt en dat de Fransen in hun woord voor ijs bewaard hebben, *glace*’ (64); ‘Het heeft mij altijd bezig gehouden, dat in het Nederlands het woord weg ook afwezig betekent’ (45)).

Bij de beschrijving van Lucia's uiterlijk maakt de verteller gewag van het taalrepertoire dat hem ter beschikking staat en van de vaste culturele beelden en metaforen die zich aan hem opdringen: ‘We bevinden ons binnen de Europese cultuur, dus voor een schrijver is er weinig eer aan te behalen, de terminologie staat vast sinds er geschreven wordt [...] Zij had helderblauwe ogen als een zomerlucht, haar lippen waren rood als kersen, haar tanden wit als sneeuw. Wie daarvoor andere woorden gaat zoeken is gek. Cultuur is een code. Armzalig de landstreken waar geen perziken bestaan, want daar zou men niet geweten hebben hoe haar huid te beschrijven’ (19). Ook culturele beelden zijn voorradig: ‘Als ze [Lucia's handen, E.I.] niet door de natuur in hun tijdelijke vorm, maar door Ghiberti in brons gegoten waren, zouden ze bij Sotheby miljoenen hebben opgebracht’ (41,42).

4 Als laatste procédé van de herschrijving van het genre zou ik de aandacht willen vestigen op het iconische principe van het bedrieglijke. Ook dit procédé valt enigszins samen met het eerste, waarin de relativering van waarheid en onwaarheid prominent aanwezig was. Toch verdient het ter verduidelijking van bepaalde motieven in de roman een zelfstandige benoeming. Als motieven voor bedrieglijkheid die in nuce de bedrieglijkheid van het hele genre ‘afbeelden’ kunnen worden genoemd: het goochelaarsvak dat Kai en Lucia in het circus uitoefenen, de travestie van de down die eigenlijk een oude vrouw is, de religieuze sekte die de boodschap van God seksueel perverteert, het kasteel van de sneeuwkoningin, die ondanks haar volmaakte schoonheid geen liefde maar dood brengt, en tenslotte de schrijver/verteller die een sprookje vertelt dat ‘een schimmel van de werkelijkheid is. Travestie, apologie, schimmel, ziekte, caricatuur’ (75). De sprookjesverteller stelt

geen vragen, ‘hij geeft alleen maar antwoorden, verkeerde antwoorden die niet kunnen, en daarmee doet hij de werkelijkheid geweld aan [...]’ (87). Wat - overigens - is werkelijkheid? Alleen wat wij ervoor aanzien: ‘Alles gaat van ons uit en komt bij ons terug, en in die zin is dat gedroom even werkelijk als het gat in de weg dat je uit je droom wakker schudt [...]’ (86,87).

Bij de presentatie van het corpus hier te behandelen postmodernistische teksten werd Brakmans *Een weekend in Oostende* genoemd. Deze roman valt niet rechtstreeks onder de getransformeerde genres detective, historische roman of sprookje.

Hij is een voorbeeld van de uit de Noordamerikaanse traditie voortkomende variant van het postmodernistische vertellen, dat voor Brian McHale het centrum vormt, voor Calinescu, Bertens en mijzelf één van de (beide) mogelijkheden. De epistemologische twijfel in zijn expliciete vorm is uit het verhaal verdwenen; wel is hij het fundament, de sturende kracht van het vertellen van verhalen, die geen aanspraak op waarheid maken, die deze aanspraak ver achter zich hebben gelaten en nu als het ware ‘aan de overkant’ van de twijfel staan.

Een weekend in Oostende is uit twee voor dit type vertellen karakteristieke elementen opgebouwd: verbositeit en fragmentatie (Hassan 1986; Fokkema 1986). Het verhaal bevat in beknopte zin alle motieven van de ‘grande histoire’ (Lyotard 1979): de oedipale vadermoord, het zoeken naar de moeder en de geliefde, de speurtocht naar oorsprong en identiteit, of ook samenvattend - zoals Ernst van Alphen (1985) in zijn analyse van *Een weekend in Oostende* aangeeft - de motieven van de ‘familieroman’ in de betekenis die Sigmund Freud eraan hecht: het fantaseren door het kind van een ander (rijker, beroemder) stel ouders. Deze ‘grande histoire’ echter wordt gefragmentariseerd in tal van ‘petites histoires’ en wordt van alle noodlottigheid en/ of noodzakelijkheid ontdaan. Iedereen vertelt aan iedereen en aan zichzelf verhalen: vuilbekkerijen en filosofie (52) - een onderscheid is er niet. Gevraagd of ongevraagd worden die verhalen verteld - soms om zijn leven te redden, zoals in het geval van oom Anton, wiens verhaalsituatie op die in *1001 Nacht* lijkt, soms zonder enige aanleiding. Het verhaal in het verhaal is vertegenwoordigd (Reyne van Reynes ingebed verhaal van de dansmeester). Ieder personage treedt als verteller op: o.a. Blok, de kolonel, de filosoof, moeder, vader, de soldaat - alleen niet de zangeres Alice. Deze blijft geheimzinnig, nagenoeg onzichtbaar en aan het eind van het verhaal is het niet duidelijk of zij dood is of niet.

De talrijke verhalen verbinden de personages met elkaar. Desalniettemin ontstaat er geen geheel, omdat causaliteit en finaliteit van de wederzijdse relaties hetzij niet worden uitgewerkt hetzij raadselachtig blijven.

Na het incident in de bank geeft Bloks vader geen verklaring voor de scène die de zoon had geobserveerd: ‘Blok had nog gewacht op een uitleg, maar die was niet gekomen, hij had er ook niet naar gevraagd, het zou alles maar hebben verminderd’ (39). Oom Julius, de filosoof, die de laatste woorden van het verhaal spreekt, komt niet verder dan te zeggen: ‘ik vind jou maar een eigenaardige jongen, een hóógst eigenaardige jongen’ (165). In dezelfde geest had Camonier, de vriend, zich uitgelaten: ‘maar ik vind jou maar een eigenaardige jongen, hoogst eigenaardig’ (94). Het schrijven van de anonieme dreigbrief aan Camonier is een van de weinige handelingen die Blok ten uitvoer legt. Voor het overige gaat hij luisterend, kijkend en dromend door de wereld. Aan het slot van het verhaal is er, wat dat betreft, niets gewijzigd. Het kan opnieuw beginnen, Blok heeft er niets bijgeleerd. Zijn speurtocht heeft niet de ‘waarheid’ tot doel gehad.

De wederzijdse relaties van de personages lopen via het gezichtszintuig en via het gehoor. Het uiterlijk wordt uitvoerig beschreven en ook de emotionele effecten die het oproept: “‘Jij bevalt me niet’”, zei de kolonel [...] “‘Mijn zoon begint trouwens ook al af te dwalen met zijn ogen, dat bevalt me ook niet. Ik zal eens informatie over jou inwinnen en over je vader ook’” (57).

De laatste zinsnede duidt op een motief dat *Een weekend in Oostende* tenslotte toch weer verbindt met het reeds besproken genre van de detective: Informatie inwinnen, bespieden, bekluren, verdenking van diefstal, vage voorbereidingen op een moord en tenslotte de pogingen een verdachte te vinden - dit alles herinnert aan de detective, maar dan een gefragmentariseerde variant ervan: ‘faits divers’ zonder samenhang, niet eens de ‘negatieve’ samenhang van de onmogelijkheid om de feiten, de waarheid op het spoor te komen. Wanneer de rechercheur zegt: “‘Weet je Blok [...] als we maar eenmaal alles weten, dan hebben we meteen de dader, daar kun je donder op zeggen’” (162), dan wordt daarmee een verbale - nonsensicale - en geen intellectuele oplossing aangeboden.

Bij de afronding van dit noodgedwongen beknopte en niet meer dan verkennende onderzoek naar de vertegenwoordiging van het postmodernisme in de Nederlandse literatuur kan worden vastgesteld dat de postmoderne (on)mogelijkheden hier in alle breedte voorhanden zijn.

Natuurlijk kan men in Vogelaars *Vijand gevraagd* en Brakmans *Een weekend in Oostende* twee unieke artistieke expressies zien, die nauwelijks raakvlakken vertonen. De unieke expressie echter kan nimmer het hoofddoel zijn van periodisering. Hierbij let men op de overeenkomsten bij alle verscheidenheid. Enkele van deze overeenkomsten in vorm, betekenis en denktraditie menen wij in het gekozen corpus te hebben kunnen aanwijzen.

Om de kring te laten sluiten en op dit punt aan te knopen bij de principiële overwegingen van het begin van dit opstel zij verwezen naar wat Lorenz over 'gelijkvormigheden' in de geschiedschrijving te zeggen heeft: "“Gelijkvormigheden” in de werkelijkheid - waar theorieën naar verwijzen - [zijn] nooit *gegeven*, maar [kunnen] pas via begrippen “zichtbaar” gemaakt worden. Ze zijn in die zin een *conceptueel* product. “Gelijksoortigheid” van individuele gevallen is immers afhankelijk van de kenmerken die men op het oog heeft, en dus van de begrippen die men hanteert’ (Lorenz 1987:299).

Bibliografie

Alphen, E.J. van, 1985, 'Een kind droomt zich af. Postmodernistische aspecten in "Een weekend in Oostende"'. *Forum der Letteren* 26, no. 1, pp. 20-32.

- Beckett, Samuel, 1953, *L'Innomable*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Berg, W. van den en Peter van Zonneveld (red.), 1986, *Nederlandse literatuur van de negentiende eeuw*. Twaalf verkenningen, Utrecht: Hes Uitgevers.
- Bertens, Hans, 1986, 'Het "talig" karakter van de Postmoderne werkelijkheid'. In: Wayne Hudson en Willem van Reijen (red.), *Modernen versus Postmodernen*, pp. 135-152.
- Bertens, Hans en Theo D'Haen, 1988, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam: Arbeiderspers.
- Borges, Jorge Luis, 1976, *De Aleph*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Brakman, Willem, 1982, *Een weekend in Oostende*, Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V.
- Calinescu, Matei, 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press.
- Calinescu, Matei and Douwe Fokkema (eds.), 1987, *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Faulkner, Peter, 1977, *Modernism*, London: Methuen.
- Ferron, Louis, 1977, *Turkenvespers*. Roman, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, 1984, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Fokkema, Douwe and Hans Bertens (eds.), 1986, *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Fokkema, Douwe, 1986, 'The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts'. In: Douwe Fokkema and Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, pp. 81-98.
- Fokkema, D.W., 1987, 'Het Postmodernistische citaat: Ontkenning van het onderscheid tussen eigen en vreemd?' In: *Eigen en vreemd. Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst*. Handelingen van het 39ste Nederlands Filologencongres, Amsterdam: VU Uitgeverij, pp. 207-221.
- Fry, A.J., 1987, 'Meaning as paranoia: Paranoia as meaning, a reading of "The Crying of Lot 49" by Thomas Pynchon'. In: *Eigen en vreemd. Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst*. Handelingen van het 39ste Nederlands Filologencongres, Amsterdam: VU Uitgeverij, pp. 303-308.
- Habermas, Jürgen, 1985, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Handke, Peter, 1978 (1967), *Kaspar*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 322).
- Hassan, Ihab, 1986, 'Pluralism in Postmodern Perspective'. In: *Critical Inquiry* 12, pp. 503-521.
- Hornung, Alfred, 1987, 'Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe-Grillet'. In: Matei Calinescu and Douwe Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism*, pp. 175-198.
- Hudson, Wayne en Willem van Reijen (red.), 1986, *Modernen versus Postmodernen*, Utrecht: Hes Uitgevers.

- Ibsch, Elrud, 1986, 'From Hypothesis to "Korrektur": Refutation as a Component of Postmodernist Discourse'. In: Douwe Fokkema en Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, pp. 119-133.
- Ionescu, Eugène, 1962, *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard.
- Kibédi Varga, A., 1986, 'Récit et postmodernité'. In: Kibédi Varga, A. (éd.), *Littérature et postmodernité*, Groningen: C.R.I.N. 14, pp. 1-16.
- Koslowski, Peter, Robert Spaemann, Reinhard Löw (red.), 1986, *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt (CIVITAS Resultate Band 10).
- Krol, Gerrit, 1986, *Maurits en de feiten*. Roman, Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V.
- Levin, Harry, 1966, 'What was Modernism?' In: H. Levin, *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York: Oxford University Press, pp. 271-295.
- Lorenz, Chris, 1987, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Meppel, Amsterdam: Boom.
- Liotard, Jean-François, 1979, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen.
- Nooteboom, Cees, 1984, *In Nederland*, Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Roggeman, Willem M., 1983, 'Gesprek met Louis Ferron'. *De Vlaamse Gids* 67, no. 4, pp. 7-21.
- Schenkeveld, Margaretha H., 1986, 'Vormen van realisme'. In: W. van den Berg, Peter van Zonneveld (red.), *Nederlandse literatuur van de negentiende eeuw*, pp. 226-244.
- Vogelaar, Jacq Firmin, 1967, *Vijand gevraagd. 'n boerenroman*, Amsterdam: Meulenhoff.
- Welsch, Wolfgang, 1987, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Wesseling, Lies, 1987, 'Louis Ferron en de historische roman', *Forum der Letteren* 28, no. 1, pp. 24-34.
- Wolfs, Rob, 1986, 'De modernistische kode als interpretatietekst'. *Forum der Letteren* 27, no. 1, pp. 14-29.

Eindnoten:

- * De achter de citaten van de primaire literatuur vermelde pagina-aanduidingen verwijzen naar de in de bibliografie aangegeven uitgave.
- 1 Aan deze constatering doet het feit dat in het betoog van Christel van Boheemen de auteur James Joyce een rol speelt nauwelijks iets af.
- 2 Recentelijk is een studie verschenen die op bewonderenswaardige wijze systematiek en precisie in de filosofische discussie brengt. Anders dan in de talrijke genoemde verzamelbundels gaat het hierbij om het werk van één auteur: Wolfgang Welsch (1987). De publikatie bereikte mij toen mijn gedachten voor deze bijdrage reeds waren neergelegd en toen ik ook al besloten had

het brede filosofische debat niet aan de orde te stellen. Welschs studie verdient voor de toekomst onze aandacht.

- 3 Alfred Hornung (1987) gaat uitvoerig op de autobiografische tendenties in recent verschenen boeken van auteurs die tot het postmodernisme worden gerekend in. Hij verbindt er echter niet de conclusie aan dat het bereik van het postmodernisme daarmee verlaten zou zijn.
- 4 Na voltooiing van dit opstel verscheen Hans Bertens en Theo D'Haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, waarin terecht ook nog van herschrijving van de western en de science fiction gewag wordt gemaakt.
- 5 De herschreven 'Heimatroman' werd bijzonder productief in de naoorlogse Oostenrijkse avantgarde. Binnen een NWO-project wordt aan deze ontwikkeling aandacht besteed.
- 6 Zie ook: A.J. Fry, 'Meaning as paranoia: Paranoia as meaning, a reading of "The Crying of Lot 49" by Thomas Pynchon'.